

# LOS SEÑALAMIENTOS RESIGNIFICACIÓN Y RESISTENCIA EN EL ESPACIO PÚBLICO

## THE SEÑALAMIENTOS RESIGNIFICATION AND RESISTANCE IN PUBLIC SPACE

**NATALIA MARCH** / [natalia.march@fibertel.com.ar](mailto:natalia.march@fibertel.com.ar)

Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de San Martín. Argentina

### RESUMEN

En las décadas del sesenta y setenta, convulsionadas histórica y políticamente, el arte conceptual se impone en la escena local en diferentes vertientes. Edgardo Antonio Vigo formula, junto con otros artistas, distintas propuestas que permiten y exigen un público que se implique, que no sea solamente un espectador pasivo sino que conviva activamente con la obra, con el artista y con su barrio, plaza o ciudad. Es en el cuerpo territorial donde se ponen en acción estrategias que evidencian la unión del arte, la identidad y la memoria, y es a través de diversas intervenciones individuales y/o colectivas que los artistas manifiestan diferentes formas de relacionarse con un sujeto social colectivo. Se produce así un debate en torno a las relaciones entre arte y política que pondrá de relieve las diferentes producciones simbólicas como ejes articuladores de la memoria.

### PALABRAS CLAVE

Arte; acción; memoria; resistencia; espacio público

### ABSTRACT

During the historically and politically convulsed 60's and 70's, conceptual art imposed itself on the local scene in different movements. Edgardo Antonio Vigo along with other artists create different approaches on their works that allow and yet require the audience to participate, not to be simply passive beholders but for them to get involved actively with the work, the artist and its neighborhood, park or city. It is in the territory, metaphorically seen as a body, where strategies that put in evidence the union of art, identity and memory are put into action and it is through the diverse individual and collective interventions that the artists manifest different ways of relating with a collective social subject. In this way, a debate arises regarding the relationship between arts and politics that will clearly show the different symbolic productions as coordinator axes of memory.

### KEYWORDS

Art; action; memory; resistance; public space

«Mientras que la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalitaria, del Todo indismontable de la clausura represiva, la cita artística y crítica trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese Todo, destrozando sus verdades presuntamente enteras...»  
Nelly Richard (2013)

«La producción de obras que interpreten y recreen la sensibilidad popular, que sean significativas dentro del proceso de liberación, requieren una participación vivencial en la cultura del pueblo, un conocimiento científico y una crítica política de las estructuras sociales y comunicacionales.»  
Néstor García Canclini (1973)

Para la presente investigación hemos trabajado con un corpus de obras y de acciones de Edgardo Antonio Vigo que nos permite observar cómo se fue consolidando en distintas etapas la necesidad de tomar el espacio público para evidenciar los distintos acontecimientos históricos y considerarlo un lugar privilegiado. Los casos que nos ocupan establecen una red de conexiones que dan cuenta de un proceso complejo. A partir de este planteamos una serie de interrogantes que nos permiten marcar algunas líneas conceptuales que no son conclusivas sino extensivas a muchas otras y que aspiran a enriquecer el debate.

Es en el territorio donde se ponen en acción estrategias que evidencian la unión del arte, la identidad y la memoria, y es a través de diversas intervenciones individuales y/o colectivas que los artistas manifiestan diferentes formas de relacionarse con un sujeto social colectivo. Se produce así una serie de cuestionamientos en torno a las relaciones entre arte y política que pondrá de relieve las diferentes producciones simbólicas como ejes articuladores de la memoria, presente y futura.

Es significativo, también, señalar que la memoria se manifiesta como huella, indicio, impresión, impronta, estímulo, recuerdo, rememoración y/o testimonio, y que permite significar un hecho del presente o del pasado y, de esta manera, abre la capacidad de evocación y habilita la posibilidad de reflexión. Consideramos, por supuesto, la memoria dependiente de los conceptos de historia y de ideología. Definirla podría llevarnos a una investigación independiente de ésta, por lo que tomaremos solo algunas de las maneras de presentar su complejidad. Su existencia nos permite significar que un hecho sucedió en un tiempo diferente del presente, abre la posibilidad de reflexión, con la capacidad de evocación, y podría ser un testimonio que constituye la estructura fundamental de transición entre memoria e historia (Ricoeur, 2008). Aceptamos la dialéctica de la memoria y damos lugar a pensar que siempre que aparece un recuerdo puede, a su vez, estar borrando u ocultando otros y, de alguna manera, escenificando un olvido. Por último, nos interesa pensar una memoria colectiva e histórica, pero que se vive como *contra-memoria*, que visibiliza acontecimientos que el relato hegemónico tiende a borrar, y nos interrogamos sobre cómo funciona una acción que es efímera en la permanencia de los acontecimientos.

Ahora bien, el espacio público es tradicionalmente utilizado por un discurso de Estado que engendra una genealogía histórica de héroes que refleja la trama de un relato hegemónico que incluye la idea de nación, de cultura, y que expresa un modelo de *arte*.<sup>1</sup> Sin embargo,

1 Es importante comprender que en la Argentina, desde el final del siglo XIX y comienzo del siglo XX, edificar la *patria* es una idea que se encuentra indisolublemente anclada a cimentar una historia y es a través de la realización de monumentos conmemorativos en el espacio público que se puede montar un pasado simbólico, no ajeno a conflictividades políticas y prácticas hegemónicas. Sobre este tema ver: «Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario» (1999), de Malosetti Costa.

veremos cómo Vigo nos propone evidenciar contradicciones históricas y ejercer reflexiones sobre la vida a la vez que problematiza el papel de las instituciones artísticas y logra transformar el espacio público en un lugar en disputa.

Entonces ¿por qué tomar la calle?, ¿a quiénes se dirige el artista?, ¿cuál será la función del espectador en estas propuestas? Rodrigo Alonso (2011) comenta: «Conmover al transeúnte allí donde se encuentra es un objetivo fundamental. Desacartonar los comportamientos, liberar la creatividad e incluso trastocar normas y símbolos forman también parte del plan» (s. p.). Es significativo tomar el concepto de *espectador emancipado* que trabaja Jacques Rancière (2010) —partiendo del teatro y de los planteos de Bertolt Brecht— pues los artistas irrumpen en la cotidianeidad de las personas con acciones que, en algunos casos, las involucran o las obligan a detenerse en espacios conocidos, habituales y, de esta manera, proyectar una manera diferente de involucrarse con el objeto artístico, como delimitar o señalar un espacio que les pertenece.

Junto con Edgardo Antonio Vigo, los artistas presentan una nueva manera de relacionarse con el espectador y revalorizan un lugar común de pertenencia donde las obras y las acciones juegan un papel activo *revulzivándolo*. Exigen, a la vez, un público que se implique, que no sea pasivo sino que conviva activamente con la obra, con el artista y con su barrio, plaza o ciudad. Para alcanzar «eso que significa la palabra “emancipación”: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo» (Rancière, 2010, p. 25). La relación con la comunidad podría también relacionarse con la fiesta (Gadamer, 2008) o la celebración; podría pensarse en un colectivo, donde los individuos no estén diferenciados y donde el transcurso del tiempo esté indeterminado.

El corpus de obras de Edgardo Antonio Vigo que hemos seleccionado nos puede ayudar a construir una cartografía epocal y territorial. Analizaremos *Señalamiento I Manojos de semáforos* (1968); *Urnas con cabezales intercambiables* (1969/70); *Señalamiento V Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* (1970b); el texto publicado en *Hexágono '71*, «La calle: escenario del arte actual» (1972a); *Señalamiento XI. Souvenirs del dolor* (1972b); y, por último, el *Señalamiento XVIII Tres formas de negar la libertad y una propuesta de rescate simbólico* (1975).

Desde los años sesenta se presentan una serie de interrogantes y debates que continúan en la década siguiente con respecto a las formas de visibilizar los acontecimientos políticos, en épocas donde la Argentina y el mundo sufren transformaciones históricas complejas, en las cuales las fuerzas sociales se manifiestan de diferentes maneras y proponen mundos utópicos que modifiquen el presente y establezcan un futuro distinto.

En ese sentido, los grupos de intelectuales y de artistas que oficiarán como una alternativa posible al cambio sentarán precedentes. El territorio se vuelve social, el cuerpo se ofrece como territorio y, así, se denunciarán las aberrantes condiciones sociales, políticas y económicas a través de distintas acciones.

Durante los años setenta, los acontecimientos establecen una nueva forma de mirarse geopolíticamente, en una serie de planteos que recuperan constituciones identitarias, en pasados y en presentes comunes. Es así que desde este período las barreras entre arte y política se hacen difusas, las prácticas de ambas se interrelacionan confundiendo y las formas simbólicas de expresión se multiplican.

Un grupo numeroso de artistas ejercerá sus formas de denuncia, que incluyen también re-posicionar el papel del arte en la sociedad. Las formas plásticas se hibridan y amplían, desde la figuración hasta la desmaterialización. Denunciar la mercantilización del arte, el uso y abuso de las instituciones y visibilizar el poder político se convierte, en algunos casos, en prácticas militantes desde el arte. La acción, lo efímero y lo performativo se transforman en soporte, en una evanescente materialidad. El registro pasa a ser la condensación de la

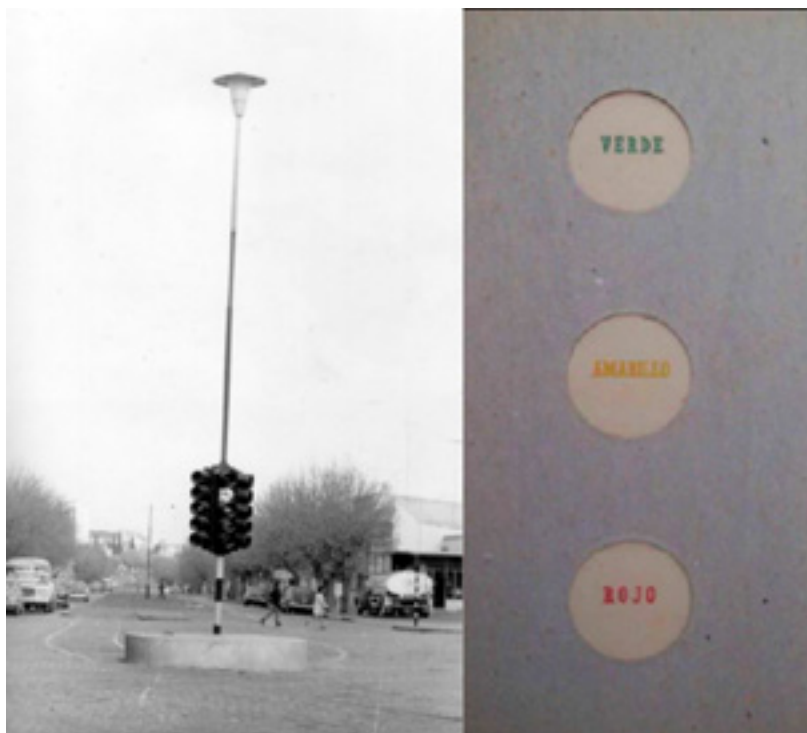


Figura 1. E. A. Vigo, *Manojo de semáforos* (1968). Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV)

obra, la metáfora de un tiempo detenido, un rastro de lo que aconteció. Entonces, sobrevienen preguntas como ¿cuál es la obra? O ¿lo que los artistas están proponiendo es precisamente la desaparición de la obra?

Las acciones en el espacio público comienzan con Alberto Greco en 1961; las *performances* y los *happenings*, alrededor de 1963; y los artistas de arte de los medios y los artistas pop presentan sus obras, acciones y reflexiones en 1965. En 1968, cuando realiza *Manojo de Semáforos*, obra con la que comienza su serie de señalamientos, Vigo escribe lo siguiente [Figura 1]:

La calle albergadora del «OBJETO SEÑALADO» presenta a las estructuras estéticas constantes del hombre la posibilidad de estar presente en nuestro diario transitar y no estar «cobijadas» o «escondidas» en museos o galerías. El ser contemporáneo hace una «vida» urbana [...] Son señales que marcan una época. Pero estas no deben «REPRESENTARSE» sino «PRESENTARSE». [...] pero el hombre se aliena con el SOUVENIR —léase cuadro, escultura, objeto, biblioteca— y su sentido posesivo y el ámbito físico mermado por guarecer todas estas cosas lo ahoga. En consecuencia, el hombre debe llegar a la «COMUNICACIÓN MENTAL» por medio de los sentidos. La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los «PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA» para ser un OBSERVADOR-ACTIVO PARTICIPANTE de un «COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO» (1968).<sup>2</sup>

La obra no tiene materialidad en sí misma, sino que es una acción: señala un objeto cotidiano. Vigo convocó a una serie de personas para que observaran el semáforo de la intersección de las calles 1 y 60 de la ciudad de La Plata y él no se presentó a la cita. Con relación a esto, la teoría hermenéutica nos permite entender cómo los artistas proponen una lectura *poiética* de un nuevo sujeto público que debe ejercer una serie de reflexiones sobre

2 Las mayúsculas están en el original (N. de la E.).



Figura 2. E. A. Vigo, *Urna erótica* (1969/70). Archivo CAEV

la vida<sup>3</sup> que, a su vez, cuestionan el lugar del arte y de las instituciones indisolublemente unidos al contexto que se encuentra en efervescencia en toda la región latinoamericana. Este panorama nos permite adentrarnos en la producción de Edgardo Antonio Vigo que plantea al público una reflexión activa de los acontecimientos artísticos, históricos y políticos. Vigo trabaja permanentemente desde la ruptura inaugurando la poesía visual y experimental, haciendo objetos a la manera del *ready-made* duchampiano, publicando una serie importantísima de revistas-objetos, como *Diagonal Cero* (1962-199) y *Hexágono '71* (1971-1975).

Entre 1969 y 1970, dentro de los señalamientos, Vigo realiza *Urna con cabezales intercambiables*. Esta obra consiste en una caja de madera de cuatro cabezales con distintas ranuras que la cierran en su parte superior. La *urna electoral* lleva de cabezal la ranura horizontal; en la *místico-religiosa* la perforación posee forma de cruz; la *urna erótica* presenta un agujero circular, mientras que la (*in*)*urna* no tiene ranura. Vigo realiza un simulacro de votación, ya que en esos tiempos era imposible votar debido a que en la Argentina había un gobierno de facto. Además de la presentación del objeto, la idea es intercambiar poemas, escritos y/o dibujos sobre una tarjeta que luego deberá ser introducida en la urna. La obra se desarrolla en varias oportunidades: la primera es el *plebiscito gratuito* en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata en 1969, durante la charla «Arte Hoy» dictada por Vigo. La segunda, en 1970, frente a una *boutique* ubicada en la esquina de las calles 9 y 51 de la ciudad de La Plata.<sup>4</sup> Allí se convoca al transeúnte a votar y, en lugar de otorgarle la típica

3 Relacionar el arte y la vida cotidiana fue una constante durante 1968. En ese sentido podemos nombrar las acciones de Graciela Carnevale, Eduardo Favario y Norberto Puzzolo en el Ciclo de Arte Experimental en la ciudad de Rosario, así como las obras de *Experiencias '68* en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

4 Vigo ubicó la mesa con la urna frente al local comercial Tomatti y dentro del local distribuyó distintas obras. Además, convocó en la prensa a participar. El artículo conservado en el CAEV «Inaugura hoy una exposición» (*El Día*; 14/03/1970), contradice la intención del autor de romper con el concepto de exposición.

boletera, se le entrega un papel que, bajo la leyenda *instrucciones*, invita a intervenir y a depositarlo en la urna erótica. De esta manera, Vigo se burla de la censura y refuerza la obra como acción, sin necesidad de la total desmaterialización [Figura 2]. El autor nos intima: «Al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. Todo aquel elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA. No firme, mantenga su anonimato» (Vigo, 1970a).

Con la tipografía del cartel publicitario, Vigo realiza un afiche y nos invita: «Hoy, estará presente el cabezal erótico», señalado entre dos estrellas. Más abajo escribe la consigna «Poesía Armada». El artista juega con lo tautológico y lo autorreferencial del lenguaje. Mediante una doble clave paródica metamorfosea el objeto y es así que la urna electoral se ve a sí misma como un ataúd con su cruz, como una propia obturación o como goce en la forma fálica erótica del rollo de papel. Pero, además, vuelve *revulzivo* (mezcla de revulsivo y revolución) el acto eleccionario, lo trasmuta en creación e intercambia los papeles, ya que es el público quien toma el lugar del creador y, de esta manera, también quien toma *las armas*, en una urna literalmente *armada*.

Aquí, la palabra se evidencia como proyectil, como fusil, y el arte como libertador, que ejerce su poder de transformación social en una Argentina bajo un régimen dictatorial opresivo que profundiza los conflictos sociales y económicos. En la multiplicidad de lecturas se privilegia con mayor claridad la denuncia de los acontecimientos políticos, sin dejar de destacar nuevamente el lugar importante que el artista le otorga a la palabra y, paralelamente, al protagonismo del sujeto colectivo, ambos en una acción militante. La obra culmina con un informe. Vigo elige el formato carpeta, cruza la tapa con la palabra «confidencial» a modo de sello y la cierra con un piolín. El sello en diagonal se imprime sobre el contenido clasificado, que es el resultado de las urnas:

Análisis–psico–socio–económico–político–estético sobre la «urna Erótica». Gráficos y estadísticas reveladores de los diferentes porcentajes de erotismo, pornografía, libido, sexo, abstinencias, DENUNCIA DE REPRIMIDOS– intelectualidad–frustraciones–rebeldía–protesta (Vigo, 1970a).

El énfasis se pone desde el mismo acontecer y las obras funcionan como una memoria actual y evocadora de un posible y trágico futuro. Confidencial y censurado funcionarían en este caso como sinónimos, como lo prohibido y lo oculto.

Es evidente que en las múltiples presentaciones artísticas en el espacio público tendremos a Vigo como un protagonista privilegiado. Entre esas manifestaciones se cuentan acciones como la exposición de *Arte de Sistemas I Escultura, follaje y ruidos*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC)<sup>5</sup> en 1970, que se planifica de manera multidisciplinar y colectiva y tiene lugar en la plaza Rubén Darío.

Esta exhibición ganará la calle para dialogar con el público, en un intercambio que significará un mutuo acercamiento. Las obras saldrán del ámbito de Museos y Galerías para alternar con el transeúnte, para convivir con los niños que juegan en las plazas (CAYC, 1970).

5 El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) se funda bajo la dirección de Jorge Glusberg como una asociación sin fines de lucro formada por artistas, sociólogos, arquitectos y críticos de arte. Con un enfoque interdisciplinar, el CAYC organiza seminarios, conferencias, congresos y las Jornadas de la crítica, y cuenta con la participación de personalidades internacionales de la cultura. Los temas giran en torno a tres ejes: arte, arquitectura y comunicación.



Figura 3. E. A. Vigo, *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* (1970b). Archivo Pedro Roth

En esta experiencia se presentan obras que muestran un panorama general de las diferentes propuestas plásticas en esos años: obras cinéticas como las de Gyula Kosice; vertientes conceptuales entre las que encontramos *Flores en la ducha*, de Lea Lublin, que consiste en una flor de acrílico con agua; *Circuito*, de Jorge Glusberg, Vicente Lucas Marotta y Luis Fernando Benedit, quienes toman un sector de la plaza y organizan un recorrido con señales de tránsito y les proponen a los espectadores recorrerlo en carritos con ruedas para chicos; o *Árbol*, de Carlos Ginzburg, quien selecciona un conjunto de árboles existentes y los señala pegándoles a cada uno un cartel escrito con la palabra *árbol*, operando dentro de los márgenes de la tautología.

Edgardo Antonio Vigo propone *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío* [Figura 3] en el que entrega a los espectadores una tiza y una tarjeta donde da una *clave mínima* al espectador, que deberá hacer lo siguiente:

Tomar una tiza, marcar una cruz (o cualquier otro centro geométrico o no), dentro de ese centro o alrededor del mismo hacer un giro de  $360^\circ$  (que puede ser menor o plural), sumar una variante respecto al horizonte que podemos modificar al ponernos en puntas de pie, o en cucullas (por que no descender y apoyar nuestro cuerpo literalmente en el suelo), con cualquiera de estas posibilidades y su ejercitación usted ha realizado UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBEN DARIO [sic] (Vigo, 1972a).

Vigo nos propone el término *revulsión* y, en cuanto a las implicancias de las acciones en el espacio público, explica la necesidad de que el espectador esté dispuesto a esto, que no sea solo un cambio estético o formal sino un cambio real de vida, un cambio de actitud:

[...] «la obra» se perime para dar paso a un otro elemento LA ACCIÓN [...] a la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarla. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, [...] pero debe ser «revulsionado» en forma constante por «propuestas nuevas» basadas en «CLAVESMINIMAS» [sic] (Vigo, 1972a).



Figura 4. E. A. Vigo y otros, *Proceso a nuestra realidad* (1973). Archivo Fernando Davis

Es así que para el artista hay que señalar lo que la calle ya trae consigo, la obra debe dejar testimonio de lo que está, de lo cotidiano, y lograr que el espectador pase a ser un observador activo participante de un «cotidiano y colectivo elemento señalado» y de «una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético» (Vigo, 1972a). En la Argentina, los años setenta se hacen cada día más conflictivos y violentos, los artistas denuncian los acontecimientos trágicos a través de distintas producciones simbólicas utilizando como objeto artístico los medios de comunicación. La respuesta desde el gobierno no se hace esperar, censura las obras y las acciones y logra acallar esas voces. Esta situación provoca la necesidad de buscar nuevas estrategias para poder realizar las obras; un ejemplo claro se evidencia en *Arte de Sistemas II*.<sup>6</sup>

En 1972 se produce la masacre de Trelew<sup>7</sup> sobre la cual Vigo realizará una serie de señalamientos. Al año siguiente, la revista *Hexágono '71* dedica un número al acontecimiento en el que participan muchos otros artistas;<sup>8</sup> en la portada se anuncia: «Eso sí la más peligrosa», junto al sello «Arte argentino de vanguardia». Allí Vigo introduce la tarjeta «Souvenir del dolor», que fue parte de su *Señalamiento XI*, presentado en el Jardín Zoológico de La Plata en 1972, donde denuncia lo sucedido en Trelew. Un año después, y en la misma clave de evidenciar esta masacre, Vigo presenta junto a Juan Carlos Romero, Perla Benveniste, Eduardo Leonetti y Luis Pazos la obra *Proceso a nuestra realidad*, en el premio Acrílico Paolini [Figura 4]. El día de la inauguración construyen un muro de ladrillos de cemento de 7 x 2 m, con los ladrillos dispuestos unos sobre otros como se observa en la imagen.

6 *Arte de Sistemas II-Arte e ideología-Plaza Roberto Arlt* (1972), organizada por el CAYC, es una exposición donde participan numerosos artistas que presentan algunas obras con referencias literales o metafóricas a la masacre de Trelew. Debido a esto el gobierno censura la plaza a las 48hs de su inauguración. Algunas de las obras expuestas son: *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*, de Horacio Zabala; *Monumento al prisionero político desaparecido*, de Luis Pazos; *La realidad subterránea*, obra colectiva.

7 Se denomina masacre de Trelew al fusilamiento de dieciséis guerrilleros de las organizaciones ERP, FAR y Montoneros, detenidos en la cárcel de Rawson, como represalia a un intento de fuga el 22 de agosto de 1972.

8 Carlo Ginzburg, Horacio Zabala, Luis Pazos, Juan Bercetche, Juan Carlos Romero.





Figura 5. E. A. Vigo, *Tres formas de negar la palabra la libertad y una propuesta de rescate simbólico* (1975). Archivo CAEV

De un lado de la pared ubican las imágenes de la masacre de Ezeiza, realizadas en grabado por Romero. Del otro lado, pegan las fotos de los 16 asesinados en Trelew y escriben «Ezeiza es Trelew». Al estar organizado por la empresa que se dedicaba a promocionar el uso del acrílico, el premio menciona en sus bases que las obras debían estar realizadas con este material. Por lo cual, al borde del muro, hay una tarjeta realizada por Vigo con una gota de acrílico rojo que simboliza lo que el texto señala: la sangre derramada por el pueblo. Los artistas trasladan las acciones de la militancia política, realizadas en la calle, al ámbito de la institución; de esta manera, invierten el vector. Las prácticas de la política, el *graffiti*, la pancarta, el afiche, la acción rápida de la clandestinidad, se insertan en el campo artístico y, así, logran que el arte y la vida cotidiana se fundan hasta hacerse inseparables.

En 1975, en señalamientos de orden más íntimo, Vigo realiza *Tres formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico* [Figura 5]. La acción se despliega sobre la tierra, con el formato de la investigación científica. El artista delimita una superficie usando estacas, sogas, flechas que dirigen nuestra mirada (en las fotografías que registran la acción) sobre la palabra «LIBERTAD» en letras recortadas. En sus directivas, indicadas en los carteles, nos dice «despliegue y bárrala, quémela y entiérrela». Cada acción queda registrada tal como un procedimiento científico. Finalmente, nos propone: «Luego, proceda a practicarla».

En los señalamientos donde la acción es en la tierra o en la playa, Vigo parodia el método ordenado y científico estructurando las acciones en partes, registrando paso a paso, con día y hora exacta, con testigos de la acción, procediendo a elaborar conclusiones y a marcar el tiempo. Muchas obras tienen una continuidad, ya que se subdividen en dos tiempos, como una investigación experimental. La delimitación del lugar donde sucede la acción con distintos materiales, la demarcación y el lenguaje utilizado recuerdan, por momentos, al investigador y al operativo policial. En *Tres formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico*, Vigo replica las formas de la violencia de la vida cotidiana, lo que se cuenta en las noticias periodísticas. ¿Qué significa enterrar o quemar la palabra *libertad*,

tanto la propia como la colectiva, en un contexto de censura, muerte y persecución? El artista continúa más agudo, complejo y profundo cuando nos intima e interpela a ejercer su práctica. Vigo nos presenta un desafío y nos enseña la posibilidad del cambio. A través del arte aún podremos cambiar la realidad. No hay que olvidar que, ya en esos años, se enterraban libros prohibidos en los fondos de los patios, se los quemaba o se los destruía. Las obras reúnen las críticas al subsistema artístico, a la manipulación, al comercio y al ejercicio que se hace desde las diferentes manifestaciones culturales y con ellas. Hablan, también, como huella nemotécnica, en contra del olvido y a favor de un mayor compromiso con la realidad histórica. Las diferentes propuestas nos exigen estar lúcidos, la carga *revulsiva* y disruptiva intenta que nunca dejemos de ver más allá de las apariencias. De este modo, hemos examinado las diferentes formas de resistencia y denuncia que desarrollaron los artistas, y especialmente Vigo, durante estos años, donde nunca dejaron de poner en acto, acción u objeto artístico los acontecimientos recientes y pasados. A través de sus *Señalamientos*, de diversas maneras y apelando a distintos lenguajes y materiales, Vigo nos advierte que el paso del tiempo va dejando sobre nuestros cuerpos y memorias diferentes marcas que deben funcionar como huellas que ayuden a no olvidar para poder construir un presente y un futuro distintos. El artista logra consolidar una memoria contrahegemónica, que remarca los supuestos *olvidos* del relato oficial y deja una marca de los acontecimientos silenciados. Vigo selecciona hechos de la realidad para así encontrar el intersticio que le permite contraponer al espectador común con la reflexión, con la acción, con el ejercicio cotidiano y superador de estar siempre lúcido.

## REFERENCIAS

- Alonso, R. (octubre de 2011). *Arte de acción* [Entrada de página web]. Recuperado de [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2\\_intro.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php)
- Centro de Arte y Comunicación (CAYC). (1970). *Arte de Sistemas I. Escultura, follaje y ruidos* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina.
- Favario, E., Puzzolo, N. y Carnevale, G. (1968). *Ciclo de arte Experimental* [Exposición]. Rosario, Argentina.
- Gadamer, H. G. (2008). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García Canclini, N. (1973). *Arte, vanguardias estéticas, estructura social y cultura popular*. Barcelona, España: Fondo Publicaciones en Serie del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).
- Instituto Torcuato Di Tella. (1968). *Experiencias 68* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina.
- Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario. En E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. T. 1 (pp. 161-216). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Bordes, Ediciones Manantial.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.

Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Vigo, E. A. (1962-1969). *Diagonal Cero*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>

Vigo, E. A. (1968). *Manojo de semáforos* [Señalamiento]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (14 de marzo de 1970). Inaugura hoy una exposición. Diario *El Día*, La Plata, Argentina: Archivo CAEV.

Vigo, E. A. (1969/70). *Urnas con cabezales intercambiables* [Objeto]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1970a). *Urnas con cabezales intercambiables* [Texto]. La Plata, Argentina: Archivo CAEV, Caja 1970.

Vigo, E. A. (1970b). *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* [Señalamiento]. Buenos Aires, Argentina.

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html>

Vigo, E. A. (1972a). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono '71 be*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45829>

Vigo, E. A. (1972b). *Souvenirs del dolor* [Señalamiento. Exposición colectiva]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1975). *Tres formas de negar la libertad y una propuesta de rescate simbólico* [Señalamiento]. La Plata, Argentina.