

LECCIONES Y ELECCIONES: UN PRIMER ACERCAMIENTO A LA OBRA DE EDGARDO VIGO

Daniela Leoni
Florencia Basso

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El artista platense Edgardo Vigo llevó a cabo numerosas y heterogéneas manifestaciones artísticas a lo largo de su vida, experimentando con diferentes lenguajes y dando lugar a la existencia de obras de naturalezas complejas y diversas. “Urna con cabezales intercambiables” es una de ellas. A partir de los distintos actos estéticos que se nuclean alrededor de dicha obra, y de los términos que Edgardo Vigo emplea para pensar, construir y representar su objeto, se analiza cómo se produce y reproduce el funcionamiento del campo artístico, sus luchas de poder, sus agentes e instituciones. En este sentido, también se abordan las operaciones que realizó el artista en cuestionamiento al circuito artístico hegemónico, integrando en sus obras aspectos ignorados por estas instituciones tradicionales, como lo lúdico, lo participativo, lo cotidiano, lo crítico. Los aportes de Pierre Bourdieu (1984), Telma Barreiro de Nudler (1975), Carlo Ginzburg (2001), Nelly Schnaith (1987), y Valetin Voloshinov (1992) conforman el marco teórico de este texto ensayístico, que entiende lo discursivo como uno de los ejes principales para conocer y comprender no sólo la obra de Edgardo Vigo, sino también las múltiples transformaciones que se suceden en el arte contemporáneo.

Palabras Clave: Arte contemporáneo – Edgardo Vigo – Señalamientos – Campo artístico – Co-creación

Como característica propia de mi personalidad, mis primeras impresiones suelen ser erradas. Personas, lugares, música, comida, nada ni nadie se encuentra a salvo de mi capacidad de juzgar apresuradamente. En muchas oportunidades he tenido que llevar a cabo un proceso de re-conocimiento, dejar de lado los prejuicios, la desconfianza, y muchas veces también el miedo; y observar con nuevos ojos y la mente abierta

aquello que no aprecié en un primer momento. En la práctica, suelo encontrarme con ideas impensadas y descubrimientos amenos, entre los que cuento como ejemplo más reciente la producción del artista Edgardo Vigo.

Si una fotografía del *“Palanganómetro Mecedor para críticos de arte”*, la obra con la cual conocí al artista platense, no despertó en mí mayor interés, encontrarme con una exposición retrospectiva de todo su trabajo sí lo hizo. En una enorme sala del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se disponían cientos de obras. Xilografías, objetos, cartas, esculturas, registros fotográficos, publicaciones, todas diferentes versiones de la Marca de Vigo¹. Esta firma particular, observable en muchas de sus obras de poesía visual, es más que la signatura del artista sobre sus trabajos, y me permito emplearla y extender los límites de su significado para ponerle nombre propio al carácter contrahegemónico de sus producciones. Recorriendo las aristas de los circuitos tradicionales, se enfoca principalmente en sacar el arte a la calle, invitar al público a experiencias estéticas fuera de museos y galerías. Lo artístico comienza a deslizarse de algunas obras para pasar a asentarse en el accionar, en la socialización de la creación, la participación del otro, la adopción de una mirada estética aplicable a la vida cotidiana. La Marca de Vigo, aquello que, encerrado en las llamadas “máquinas inútiles”, no logré ver, lo encontré primero en los actos estéticos, en los señalamientos e intervenciones fuera del ámbito artístico institucional.

Sin embargo, entre el ambiente académico legitimado y el espacio cotidiano, y entre la producción material y la acción estética, existe un limbo de categorías difusas que hasta el día de hoy no encuentra definición. *“Urna con cabezales intercambiable”* es una obra que se inscribe en esta área. Entre 1969 y 1971 Edgardo Vigo desarrolló una serie de acciones que combinaban su creación plástica con la participación activa del público para la concreción de la obra-acto. Llevada a cabo en varias oportunidades, en circuitos y contextos distintos, la propuesta invitaba a los espectadores a emitir su voto a partir de las boletas distribuidas y depositarlo en la urna realizada por el artista. La primera de estas experiencias se llevó a cabo en septiembre de 1969 en el Colegio Nacional de La Plata, en el marco de una conferencia dictada por Vigo sobre el arte contemporáneo, donde antes de comenzar la disertación se le entregó a cada asistente una tarjeta a modo de boleta electoral.

En ella se hallaba el nombre de la acción “Plebiscito Gratuito”² y las instrucciones a seguir: *“Preséntese en este instante un interrogante. Al contestarlo proceda a tachar lo que no corresponda: si – no.”* La urna presentada para esta ocasión contaba con el cabezal sin rendija para introducir el voto, denominada la IN-Urna, con una indicación que decía: “No insista. La presente no tiene orificio. En consecuencia, el tarjetón del que usted es poseedor no se puede depositar. Ruégase retenerlo hasta la oportunidad

en que deberá ser presentado. Recibirá usted la notificación”. Al poco tiempo se realizó un acto similar en Montevideo, Uruguay, bajo el nombre de “Poema Demagógico” en el cual se repartieron otras tarjetas para que el espectador interviniese en pos de la creación de un poema, las cuales sí pudieron ser colocadas en una urna. Ambas acciones quedaron registradas como Señalamiento N°IV, dentro de la serie de trabajos homónima.

Si bien los ámbitos donde se llevaron a cabo las dos prácticas anteriores no corresponden a espacios legitimados de circulación artística, el contexto circundante se presentó como una instancia plausible para el desarrollo de una experiencia estética, contando con un carácter cercano al tradicional. Distinto es el caso del acontecimiento que tuvo lugar en Casa Tomatti el sábado 14 de marzo de 1970, en la boutique de la vidriera redonda que se localizaba en la avenida 51, esquina 9, en el centro de la localidad de La Plata. Organizada entre Edgardo Vigo y los responsables del local comercial, allegados al artista, Jorge D’Elia y Oscar Tomatti, la votación no ocurrió en solitario, sino que se vio acompañada por otros objetos y esculturas que el artista dispuso y trasladó por diferentes sectores del comercio. Esta “presentación”, como el mismo Vigo definió, contó con la urna de cabezal erótico, de abertura circular, que obliga al votante a enrollar su boleta para introducirla.

Mucho se habló de este acto, tanto en la calle como en los medios. Desde un principio, el diario fue el principal recurso de difusión del acontecimiento, al ser publicado un aviso³ emitido por sus organizadores, invitando a una “votación” en la boutique, describiendo algunos detalles del evento. Así también salieron notas publicadas tanto en el diario El Día⁴, de La Plata, como en la revista Ritmo⁵, de la cual el propio Vigo era colaborador. En esta ocasión, tanto la urna como las obras instaladas en el local se vieron en un espacio ajeno a la experiencia artística tradicional, conviviendo por quince días con vestimenta masculina a la venta, clientes-espectadores, vendedores, y otros factores propios de la vida cotidiana comercial. El día de la inauguración, una mesa fue colocada en la entrada del comercio, donde se dispuso la urna, las boletas para votar y varias lapiceras. La acción se conoció como “Poesía Armada”, ya que la tarjeta distribuida solicitaba: *“al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquel elemento que sea útil para el armado de una poesía.”*

Vigo llamaba a todos a participar de la obra, bajo lo que él mismo denominó “arte tocable” en una declamación⁶ enviada a Angel Osvaldo Nessi, Director del Museo Provincial de Bellas Artes, a principios de 1969. En este documento, el artista propone un nuevo rumbo para la producción artística que aleje *“...la posibilidad de abastecer una ‘élite’ que el artista ha ido formando a su pesar”*, y que posibilite *“un arte ‘TOCABLE’ que pueda ser ubicado en cualquier ‘hábitat’ y no ‘encerrado’ en Museos y*

Galerías”. Edgardo Vigo, desde su perspectiva como productor, escribe lo que muchos intelectuales observaron desde la teoría. Entre ellos resalta el sociólogo francés Pierre Bourdieu con su teoría de los campos y el desarrollo de conceptos como habitus, capital simbólico y consumo artístico de las diferentes clases sociales. Si se entiende el término campo como denominador de un territorio de luchas, donde las relaciones de fuerza entre los distintos agentes e instituciones se trenzan en torno a la legitimidad y la obtención del capital simbólico, es decir, del poder; es posible observar cómo el artista platense se posiciona en el bando de los dominados, aquellos que buscan transformar la estructura de un campo conservador y limitado. Partiendo de la modificación del carácter aurático de la obra de arte, Vigo propone continuar con la reforma radical del campo artístico surgida con los movimientos de vanguardia, involucrando no sólo al creador y su producción, sino también al espectador como participante activo de la experiencia estética. La llegada al público se constituye entonces como una lucha, una búsqueda de líneas alternativas para la socialización del arte por fuera del circuito tradicional hegemónico. En la teoría de Bourdieu, este cambio que introduce Vigo en la práctica artística puede vincularse con la actualización del habitus, especialmente en la figura del espectador. Es decir, se produce una transformación en las estructuras sociales objetivas interiorizadas por los sujetos, que ya no se reproducirán de manera inalterada, sino que a partir de las nuevas condiciones de recepción y participación introducidas por obras como “Urna con cabezales intercambiables” el habitus del público se ve modificado. De este modo, el espectador ya no se concibe con un rol pasivo frente a las obras de arte, sino que puede reconocerse como co-creador en la producción, no sólo desde el punto de vista simbólico sino que de manera activa y concreta en la materialidad de la obra.

Por otra parte, Vigo utiliza en su declamación palabras que me es imposible no relacionarlas a la investigación del pensador francés sobre el mercado de bienes simbólicos y sus usos por las diferentes clases sociales. Al utilizar el concepto de ‘élite’, posicionado en la misma columna que los museos y galerías, en oposición al “arte tocable” y su nuevo lugar, el artista platense pareciera estar dando vuelta una fórmula empleada por Néstor García Canclini en la introducción del libro de Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*: “*La primera gran investigación sobre el gusto de elite la realizó Bourdieu con el público de museos. Quizá sea en ellos donde aparece más exacerbada la autonomía del campo cultural. En los museos el goce del arte requiere desentenderse de la vida cotidiana, oponerse a ella*” (García Canclini, 1984).

Catorce años después de las votaciones, el estudioso argentino define en este párrafo aquello que Edgardo Vigo buscó modificar, aquello que lo llevó a dejar de presentar sus obras en circuitos dominantes de exposición, y a buscar nuevos términos para

referirse a su práctica. En este sentido, al finalizar su declamación el artista concluye diciendo “no más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’. No más ‘EXPOSICIÓN’ sino ‘PRESENTACIÓN’.”

La preferencia del artista de una palabra por sobre la otra responde al nuevo mundo de significaciones que se formó en torno a su producción, que no coincide con el paradigma ideológico artístico dominante, formulador de los supuestos teóricos empleados en el ambiente académico tradicional. La transformación en los códigos de representación, tomando prestadas las nociones de Nelly Schnaith (1987) especial con el surgimiento y difusión de los movimientos artísticos de vanguardia, llevó a la enunciación de otros conceptos, diferentes a los utilizados tradicionalmente. Al respecto, la filósofa argentina expresa que “*en ningún caso pueden producirse cambios, sean graduales o revolucionarios, sin valores establecidos a transformar o atacar*” (pág.4). Estos valores, que para Vigo son homologables al arte de ‘élite’ que se mantiene dentro de las paredes del museo, y que dentro de la teoría de Bourdieu puede compararse con el habitus artístico dominante, son la base del paradigma conservador que delimita las categorías artísticas y por lo tanto, los modos de trabajar sobre ellas tanto plástica como teóricamente. Es decir, el paradigma artístico moderno que comienza a formarse con el surgimiento del Renacimiento, se asienta sobre la noción de un arte único, completo, inalterable, universal y eterno, factores que reproduce como preceptos obvios e inherentes a la producción estética. Contra esta concepción del arte nace, desde la vanguardia y en conjunto con las transformaciones políticas, sociales y tecnológicas, un nuevo paradigma, en el cual es posible incluir la declamación del artista platense. Por eso Vigo, a partir del cambio en la forma de representación, innovando en la poesía con grafismos e imágenes, e introduciendo en el proceso creativo al espectador, precisó de nuevos términos para referirse a su práctica, conceptos que se opusieran y superasen a los utilizados por la crítica hasta el momento.

Schnaith (1987) y Bourdieu (1984) son algunos de los pensadores que teorizaron sobre la dinámica de luchas y transformaciones en el ámbito simbólico e ideológico. Telma Barreiro de Nudler (1975) ha desarrollado su estudio teórico en torno a las problemáticas del paradigma y los preceptos obvios, concebidos como caracteres culturales influyentes del pensamiento de científicos y filósofos, aunque es posible de aplicarse estas ideas al conjunto social general. Estos factores, al igual que el clima social, incidieron en las producciones de Edgardo Vigo, dando por resultado en este caso, la superación del marco ideológico propuesto.

Sin embargo, aunque los supuestos pueden ser desafiados, es la norma que estos pasen inadvertidos por la mayor parte de la comunidad y que al momento de

enfrentarse a los cambios, los rechacen o no los comprendan. Ejemplo de esta situación es posible observarla en la manera en que los diferentes periódicos y medios gráficos cubrieron las experiencias artísticas que planteó Vigo. El sábado 14 de marzo de 1970, día de la inauguración de la votación en la boutique Tomatti, el diario platense El Día publicó una reseña difundiendo el evento, la cual fue guardada por el artista en su archivo. Con sólo leer el título del comentario puede inferirse cómo el paradigma trabaja: *“Edgardo A. Vigo inauguraré hoy una exposición”*. En la concepción y denominación de una muestra de obras de arte como ‘exposición’, con conocimiento de que el artista mismo designa el acontecimiento de una forma distinta y explicando tal característica en el cuerpo de la nota, queda en evidencia cómo el nuevo paradigma se encuentra en lucha constante con el anterior, especialmente con lo que se entiende como obvio. El hecho de que un artista disponga su producción en un espacio para que un público la conozca se considera una ‘exposición’ por *sentido común*. Es decir, por más que el artista haya explicitado que se trata de una “presentación de trabajos”, el redactor decidió utilizar el término ‘exposición’ porque *“...resulta natural, evidente, tanto a nivel gnoseológico como axiológico, tanto al nivel de interpretación de los hechos como la de las relaciones humanas”* (Barreiro de Nudler, 1975: 2). De todas formas, a pesar de que el paradigma tradicional se encuentra arraigado en el interior de la sociedad por la fuerza de la costumbre y el tiempo, esto no significa que no se consideren válidas las propuestas transformadoras. Es más, como pudimos observar por los registros escritos de las experiencias realizadas por Vigo, el numeroso público participaba gustoso de las acciones artísticas. Tal vez en el momento, los espectadores no se percibían como co creadores de una obra-acto dentro de una dimensión estética, primando el componente lúdico de la experiencia de la obra. O tal vez sí, no es mi intención subestimar al público. Aunque el interrogante se plantea como una factible hipótesis para una investigación futura, lo interesante ahora es que más allá de la conciencia del espectador, este participaba activamente de las propuestas artísticas. Quizá el hecho de que la acción se basara en una votación, haya sido un factor de influencia en el público. En los años en que Edgardo Vigo desarrolló la *Urna con cabezas intercambiables*, la práctica de elecciones democráticas se encontraba interrumpida desde 1966 por el mandato del general Juan Carlos Onganía, quien ejercía el poder de manera inconstitucional. Esta situación era parte de los determinantes del clima social de la época, determinantes *“que agitan el ambiente de una sociedad en un determinado momento, promueven una concentración de la atención y el interés en ciertas áreas”* (Barreiro de Nudler, 1975:3). El sufragio, o mejor dicho, su ausencia, eran en ese entonces, como en varias etapas de la historia argentina, una temática que

rondaba la mente de todos los ciudadanos. Al situar la obra dentro de este contexto histórico y social, el acto y la participación del espectador cobran mayor relevancia, incorporando un factor de denuncia en su realización.

Con la intervención artística de Vigo no sólo se actualizaba y reproducía en el arte una práctica escindida de la vida política, sino que además se democratizaba, con la carga simbólica que este término implica, el proceso creativo. Es de esta manera que estas propuestas, como la gran mayoría de los señalamientos, se constituyen como obras-actos, ya que como dice el propio artista “*no interesa el resultado sino la acción*”. Esta frase, recuperada del escrito de Vigo acerca de “*Plebiscito Gratuito*”⁷, sintetiza la esencia de sus proyectos. Luego de múltiples elecciones invalidadas por violentos golpes de estado, los resultados sólo aparecen como consecuencias vanas, trasladándose el valor de los mismos a su causa, al acto.

En este sentido podemos encontrar dos diferentes modos de llevar a la práctica esta idea. En un primer momento, el interrogante que se propone para la primera experiencia de votación, “*Plebiscito Gratuito*”, es de carácter personal y no debe ser difundido, llevándose la atención al acto de responder, de elegir en secreto; acentuando este factor el hecho de que el voto no pueda ser concretado. Lo irónico, lo lúdico y lo cotidiano se entremezclan en esta propuesta nacida del clima social. En una segunda instancia, lo literario, comienza a tomar impronta con la introducción del armado de un poema, tanto en lo ocurrido en Montevideo como en la boutique platense. La elección personal se transforma en producción, en un aporte a un proyecto colectivo. La ironía le deja el lugar a la creación estética, mientras que la participación y el juego se mantienen, ahora inmersos en un espacio de la vida cotidiana. Así, la acción despertada en el espectador lo desaloja del rol pasivo de la contemplación artística, y le devuelve el protagonismo perdido dentro del campo político como ciudadano.

Las publicaciones en torno a las producciones de Vigo no sólo nos permiten observar cómo se daban las relaciones entre el artista, la obra y los espectadores, sino que también son una fuente que da cuenta de la aceptación o rechazo de la transformación de los códigos artísticos por parte de las instituciones tradicionales.

Antes se mencionaba cómo la cobertura del evento en la boutique Tomatti era ejemplo del poder del paradigma tradicional por sobre las declaraciones del artista, pero también puede verse, desde otra perspectiva, como evidencia de la mirada hegemónica de lo subalterno, o una visión conservadora dentro de la esfera ideológica. Para explicar estos dos puntos de vista estrechamente vinculados entre sí se introducen los trabajos de Carlo Ginzburg (2001) y Valentin Voloshinov (1992), que

serán de ayuda en pos de indagar aún más en la problemática del uso del término ‘exposición’ por el diario platense.

Carlo Ginzburg rescata a partir de la figura del molinero friulano Menocchio, el papel histórico de la cultura subalterna, ignorado por el análisis positivista que se construyó en las ciencias sociales hasta hace no mucho tiempo atrás. Al llevar el estudio del historiador italiano al ámbito artístico y particularmente al caso de Edgardo Vigo me encuentro con una posición intermedia, donde puede verse la dialéctica entre las clases subalternas y las clases dominantes, lo que el autor llama “circularidad”.

Si bien no todos los movimientos artísticos de vanguardia se vincularon con la producción popular, puede leerse la búsqueda de participación del espectador de Vigo, su dedicación a realizar un “arte tocable”, como un acercamiento al arte popular y un abandono de las categorías establecidas desde el poder hegemónico. Un arte al alcance de los espectadores, opuesto radicalmente a la distancia aplicada por la institución museística tradicional que restringe la interacción del público con las obras a partir de perímetros y advertencias. De todas formas, no hay que olvidar que el artista platense continuó en menor medida transitando instituciones legitimadas y fusionando ambos espacios de circulación en sus propuestas estéticas. Si este factor no se alcanza a definir en “*Urna con cabezales intercambiables*”, queda en evidencia en el Museo de Xilografía, museo móvil que se basaba en maletines de madera que podían transportar las estampas a cualquier lugar que se pensase para armar una exhibición.

Ahora bien, y retomando la cuestión de la elección y empleo de determinadas palabras, Ginzburg explica que uno de los mayores contratiempos para la investigación de la cultura subalterna es la escasez de fuentes escritas y el hecho de que éstas fueron “*escritas por individuos vinculados más o menos abiertamente a la cultura dominante*” (Ginzburg, 2001:4). De aquí cómo, a pesar de haber transcurrido cientos de años entre el caso de Menocchio hasta las intervenciones de Vigo, de tratarse de climas sociales diferentes, y hasta de paradigmas diferentes, la hegemonía continúa siendo un filtro en el registro de las conductas populares. El diario “El Día” se halla ligado no sólo a un paradigma de arte tradicional, sino también a la clase social dominante que lo defiende. De esta manera, una nueva dimensión de significado se agrega a la elección de utilizar el término ‘exhibición’ para encabezar la nota. Tal vez el uso de comillas aplicado a esta palabra hubiese sido preferible, refiriéndose a un concepto común para los lectores al mismo tiempo que se lo problematizaba. Así, la explicación del cuerpo de la nota no hubiese entrado en contradicción con el título, como sucede efectivamente en el artículo archivado por el artista.

Diferente es lo que sucede en medio gráfico Ritmo, revista de la cual Vigo era colaborador, que cercana a los movimientos de vanguardia, utiliza los nuevos términos introducidos por el artista. En este sentido vemos como las clases subalternas, o al menos no dominantes, han podido con el paso del tiempo lograr registrar, reproducir y difundir sus creaciones definidas con sus propias palabras, reafirmando el valor de sus producciones dentro del ámbito cultural. Una vez más, Bourdieu y la noción de campo de relaciones en lucha vuelve a cobrar relevancia. Sin embargo, es posible dimensionar de mejor manera esta particularidad con el análisis de otro pensador marxista, centrado especialmente en el lenguaje, su empleo y su génesis.

Voloshinov desarrolló su filosofía del lenguaje en torno a la noción de signo, entendido como producto ideológico que refleja y refracta la realidad. La palabra se le aparece entonces como el “...fenómeno ideológico por excelencia” acompañando “...a toda la creación ideológica en general” (Voloshinov, 1992: 37-39). Es aquí donde se busca hacer hincapié, debido que mientras que en el lenguaje coloquial ‘exposición’ y ‘presentación’ pueden utilizarse como sinónimos, dentro del ambiente artístico el uso no es indiferente. La ideología en torno a cada término es distinta, al punto que uno surge y se define por oposición al otro. Empleando las palabras del lingüista ruso, la palabra ‘presentación’ refleja y refracta una realidad diferente, contraria a la realidad que le dio origen a ‘exposición’.

No es inocente entonces, la decisión de utilizar la noción tradicional en vez de la innovadora. Tampoco es inocente el comentario que Vigo realiza sobre el recorte del diario que conservó en sus archivos, en el cual rodea el titular de la nota y anota al final de una flecha “*boludos*”. La importancia del correcto uso de la palabra no es mero capricho del artista, ni es una discusión que se mantiene en un área de abstracción intelectual que poco tiene que ver con la experiencia material de la muestra; sino que se vincula con la manera de interpretar las obras. Voloshinov (1992:39) sostiene que “*No existe un solo signo cultural que, al ser comprendido y conceptualizado, quede aislado, sino que al contrario, todos ellos forman parte de la unidad de una conciencia estructurada verbalmente.*”

Esto quiere decir que las obras como signos culturales son aprehendidas dentro de un lenguaje verbal, dentro de la conciencia del espectador-creador que reflexiona según palabras. Es en este sentido que Edgardo Vigo propone nuevos términos, rompiendo con una tradición artística pero también con una tradición enunciativa, de la mano de lo dominante, de lo hegemónico. Estos términos no pueden funcionar en soledad, como él bien dice en referencia a su práctica del arte correo “*El hombre, al decir ‘su palabra’, la dice para otros*”⁸. La misma idea se manifiesta en la teoría de Voloshinov

(1992:36) cuando expone *“la lógica de la conciencia es la de la comunicación ideológica, la de la interacción signica en una colectividad”*.

Desde dos perspectivas diferentes, ambos hombres reconocen la necesidad de la existencia del Otro, de su rol como interlocutor, como par. La palabra ‘presentación’ no puede quedar encerrada dentro del círculo artístico de vanguardia si busca lograr una transformación en la concepción del arte contemporáneo, debe llegar al público en general. Sin embargo el diario, como medio masivo de comunicación, si bien incluye el término en su columna, continúa promoviendo y reivindicando ‘exposición’ en primer lugar, obstaculizando la aprehensión del término seleccionado por el artista platense. Esta no es la primera vez, ni será la última, que un recurso que se entiende como popular le teme a lo propiamente subalterno y popular.

Me resulta increíble ahora pensar en ese primer momento en que no me interesó la producción de Vigo, cuando subestimé su desarrolló teórico con una rápida mirada. Es seguro que existen muchos más pensamientos y teorías que podrían potenciar la impronta de su trabajo, así como también muchas más dimensiones que abordar e investigar. Este fue un primer acercamiento, un primer re-conocimiento.

Edgardo Vigo es un artista para re-conocer en múltiples ocasiones y de varias maneras. Reconocer sus obras a través de su postura, de su marca, de sus palabras. Desde aquella lucha contra el arte tradicional de museo, desde esa afición y afección por el arte tocable, desde lo lúdico y participativo que aparece en su producción, a veces de manera mínima, a veces en su máximo potencial. Reconocer sus posturas como válidas, como actuales y necesarias, frente a un arte contemporáneo que suma cada vez más galeristas y coleccionistas a sus filas. Frente a un arte contemporáneo que legitima la estética de lo abyecto, de lo prohibido, y continúa ignorando las prácticas artísticas populares, ya sean provenientes de la artesanía o de las nuevas disciplinas urbanas.

Reconocer su figura como artista argentino, que aprendió, vivió y creó en su lugar de origen, a la misma altura que lo hicieron renombrados productores extranjeros que la historia del arte decidió reivindicar. Re-conocer al fin y al cabo, al artista que caminando las mismas calles que nosotros caminamos día a día, con el mismo paisaje y los mismos objetos, los vio con otros ojos. Y reconoció al arte.

Notas:

¹ La Marca de Vigo es una suerte de etiqueta desarrollada por el artista. Puede encontrarse una copia en la Caja Biopsia 9, 1970, Archivo de Edgardo Vigo digitalizado por el Centro de Arte Experimental Vigo, Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/35shd3lmgf1n502/CAJA%209-1970web.pdf>

² La tarjeta entregada dentro de la obra-acto “Plebiscito Gratuito” en el Colegio Nacional de La Plata, se encuentra dentro de la Caja Biopsia 8, 1969. Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/a30ff6lycb2skcz/CAJA%208-1969%20WEB.pdf>

³ El borrador del aviso de difusión de la votación en Casa Tomatti, escrito posiblemente por Jorge D’Elía y enviado a Vigo se encuentra en el archivo del artista, Caja Biopsia 9, 1970.

⁴ Ver “Imagen 3” en el anexo fotográfico.

⁵ La nota publicada en la Revista Ritmo en marzo de 1970 sobre la obra-acto llevada a cabo en la Casa Tomatti se encuentra en el archivo del artista, Caja Biopsia 9, 1970.

⁶ Ver “Imagen 4” en el anexo fotográfico.

⁷ El Escrito de Edgardo Vigo sobre el Señalamiento V se encuentra disponible en el archivo del artista, Caja Biopsia 8, 1969.

⁸ Vigo, Edgardo y Zabala, Horacio (1976) “Arte Correo. Una nueva forma de expresión”. Recorte realizado por el Centro de Arte Experimental Vigo. Disponible en: <http://www.caev.com.ar/>

Bibliografía:

- Barreiro de Nudler, T. (1975). “La quiebra de la Ciencia Social acrítica” en: *Revista Paraguaya de Sociología*, Año 12, N° 32, Asunción.
- García Canclini, N. (1984). “Introducción” en: Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México DF: Ed. Grijalbo.
- Ginzburg, C. (2001) *El queso y los gusanos*, Barcelona: Ed. Península.
- Schnaith, N. (1987) “Los códigos de la percepción del saber y de la representación en una cultura visual” en: *Tipográfica* N°4, Barcelona.
- Voloshinov, V. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Ed. Alianza.

Fuentes:

- Nota publicada en el diario “El Día” sobre la muestra en Casa Tomatti, sábado 14 de marzo de 1970. Resaltado y comentado por Vigo en su archivo. Caja Biopsia 9, 1970.
- Borrador del aviso de difusión de la votación en Casa Tomatti, escrito posiblemente por Jorge D’Elía y enviado a Edgardo Vigo. Archivo del artista, Caja Biopsia 9, 1970.
- Carta escrita por Jorge D’Elía reseñando la obra-acto llevada a cabo en Casa Tomatti. Archivo del artista, Caja Biopsia 9, 1970

- Escrito de E. Vigo sobre el Señalamiento V. Archivo del artista, Caja Biopsia 8, 1969.
- Declamación de Edgardo Vigo sobre el Arte Tocable, dirigida al Director del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, en 1969. Archivo del artista, Caja Biopsia 8, 1969.
- Nota publicada en el diario “El día” el lunes 15 de septiembre de 1969, sobre la conferencia de Edgardo Vigo sobre el arte contemporáneo en el Colegio Nacional. Archivo del artista, Caja Biopsia 8, 1969.
- Nota publicada en la Revista Ritmo en marzo de 1970 sobre la obra-acto llevada a cabo en la Casa Tomatti. Archivo del artista, Caja Biopsia 9, 1970.
- Página Oficial del Centro de Arte Experimental Vigo: <http://www.caev.com.ar/>
- Nota prepara por el Centro de Arte Experimental Vigo para la Revista Ramona. Disponible en línea en: <http://www.ramona.org.ar/node/18175> [14 de junio de 2017]

Anexo fotográfico:



Imagen 1: “Urna con Cabezales Intercambiables”, 1969, Caja Biopsia 8, 1969. Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/a30ff6lycb2skcz/CAJA%208-1969%20WEB.pdf>



Imagen 2: Tarjeta entregada en la obra-acción "Poesía Armada", en Casa Tomatti, marzo 1979. Tamaño Archivo del artista, Caja Biopsia 9, 1970. Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/35shd3lmgf1n502/CAJA%209-1970web.pdf>

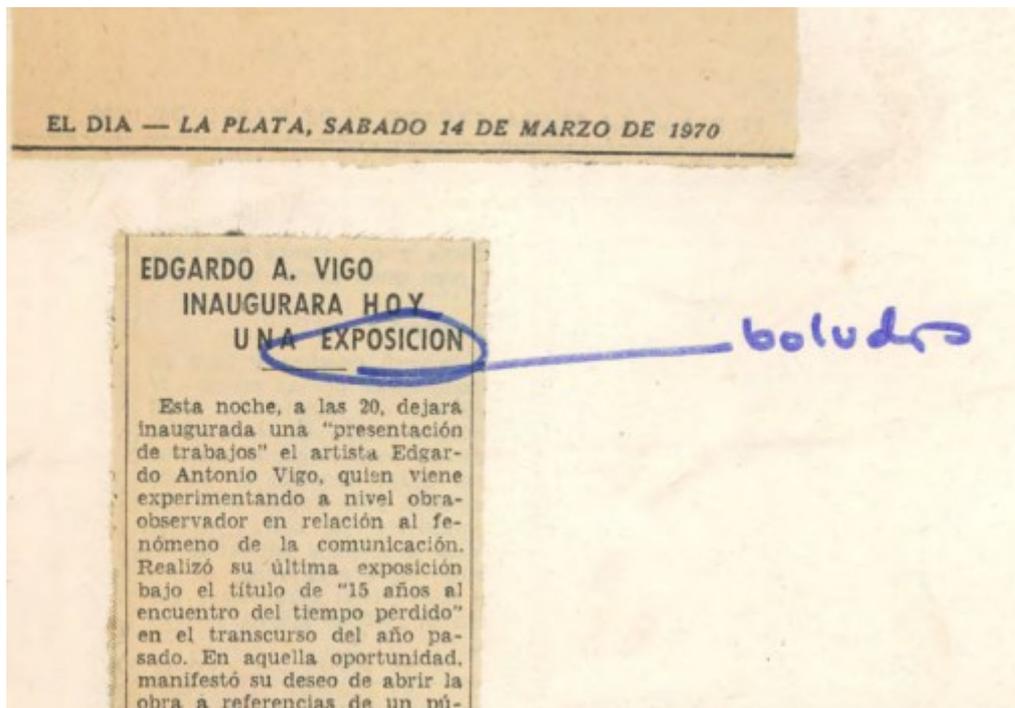


Imagen 3: nota publicada en el diario platense "El Día" sobre la muestra en Casa Tomatti, sábado 14 de marzo de 1970. Resaltado y comentado por Vigo en su archivo. Caja Biopsia 9, 1970.

Imagen 4: Declamación de Edgardo Vigo sobre el Arte Tocable, dirigida al Director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio "Pettoruti", en 1969. Archivo del artista, Caja Biopsia 8, 1969.

declamación entregado a ANGEL OSVALDO NESSI el 23.I°.@

Hacia un arte "TOCABLE" que quiebra en el artista la posibilidad del uso de materiales "pálidos" al extremo que producen el alejamiento de la imagen del espectador -simple forma de atrapar-, que se quedará en una posición sin participar "epidémicamente" de la cosa.

Vía uso de materiales "insubles" y por un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte "TOCABLE" que aleja la posibilidad de abastecer una "élite" que el artista ha ideado formando a su pesar, un arte "TOCABLE" que pueda ser ubicado en cualquier "hábitat" y no "encerrado" en museos y galerías.

Un arte con "ERRORES" que produzca el alejamiento del "EXHIBITIVO".

Un aprovechamiento al máximo de la estética del "asombro", vía "ocurrencias" -acto primigenio de la creación- para convertirse, ya por forma masiva -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad- en "ACTIVIDAD".

Un arte de expansión, de atrapa por vía lúdica que facilite la participación-activa del espectador, vía absurdo.

Un arte de "SEALAMBRADO" para que lo cotidiano escape a la física posibilidad de lo FUNCIONAL.

No más "CONSERVACION" sino "ACTIVIDAD".

No más "EXPOSICION" sino "PRESENTACION". Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se MODIFIQUE la imagen.

EN DEFINITIVA: UN ARTE CONTRADICTORIO.

declamación de Vigo - año 1968/69