

PRÁCTICAS “REVULSIVAS”. EDGARDO ANTONIO VIGO EN EL ESCENA CRÍTICA DEL CONCEPTUALISMO¹

Fernando Davis

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

SEÑALAR Y “REVULSIONAR”

“No más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’. No más ‘EXPOSICIÓN’ sino ‘PRESENTACIÓN’”². A finales de la década del 60, Edgardo Antonio Vigo sintetiza en estos términos la apuesta límite de un programa estético “revulsivo”. Desde las líneas de un breve manifiesto se pronuncia entonces por un arte “tocable” y con “errores”, “contradictorio” y basado en el “uso de materiales ‘innobles’”, “de atrape por vía lúdica” y que “facilite la participación-activa del espectador”³. En su vocación disruptiva, el texto se presenta como una sintética plataforma de intervención, que tensa y moviliza las marcas en disidencia y los pliegues vacilantes de una poética conceptual. El calificativo “deshacedor de objetos”, que Vigo adopta para sí mismo unos años antes, desde las páginas de la revista *Diagonal Cero* (en adelante DC)⁴, coincide en la dirección crítica auspiciada en el manifiesto: 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.

¹ Este trabajo se inscribe en la investigación que actualmente desarrollo como doctorando de la Universidad Nacional de La Plata, referida a las prácticas críticas en el conceptualismo argentino de finales de los 60 y primera mitad de los 70, bajo la dirección de la Dra. Ana Longoni. Las imágenes reproducidas pertenecen al archivo del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata. Agradezco especialmente a Ana María Gualtieri y a Mariana Santamaría por facilitar la consulta de este valioso acervo documental.

² Vigo, Edgardo Antonio. S/t, mimeo, 1968-69. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (en adelante CAEV). El destacado en mayúsculas pertenece al original. En las siguientes citas, optamos por utilizar las mayúsculas de los textos originales.

³ *Ibid.*

⁴ Vigo inicia la publicación de *Diagonal Cero* en 1962. En diciembre de 1966, con la aparición del número 20 de la revista, “Dedicado a la Nueva Poesía Platense”, DC se orienta a la difusión de las prácticas de la poesía visual y experimental. En la introducción a su “poesía matemática”, Vigo se refiere a sí mismo como “deshacedor de objetos”. Para una ampliación de las prácticas de la “nueva poesía” en DC, véase el trabajo de María de los Ángeles de Rueda, “La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el *Movimiento Diagonal Cero* al *Grupo de La Plata* y *Escombros*)”, 2003, <http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales3> [en línea]

En diciembre de 1968 Vigo realiza una doble intervención en el último número de DC. Por un lado, *marca* el frente de la publicación con una tarjeta, atada con hilo e impresa con la inscripción “Señalamiento IIIº realizado por Edgardo Antonio Vigo. No va más!!!”. Por el otro, reproduce, en la página final de la revista –una hoja suelta, con un círculo calado en el centro- unas breves instrucciones: “Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte”. La propuesta interrumpe la continuidad estructural de la publicación, para interpelar a los posibles lectores con la consigna de una acción a realizar: “colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee”⁵.

La operación crítica que traza esta intervención doble, actualiza los planteos de una “ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN”, propuesta un año antes desde el editorial del número 23 de la revista. Inscripta en una dirección que contraría y desarma los marcos referenciales de la tradicional recepción artística, “la estética de la participación contemporánea”, sostiene Vigo en el texto, “entra directamente en la práctica de la modificación que puede imprimirse a lo visto por parte del observador”, caracterizado como “OBSERVADOR-PARTICIPANTE”⁶.

Las prácticas de la “nueva poesía” experimental, introducidas a finales de 1966 en DC, sitúan su conflictividad en las formulaciones del arte de participación. En su “poesía matemática”, Vigo combina números y signos algebraicos, con fórmulas inexistentes y cortes y plegados del papel, que accidentan la unidad del soporte⁷. En su articulación formal en la página, los números “juegan visualmente”⁸, configurando “UN ELEMENTO POÉTICO”⁹. La manipulación del número como forma visual, vacía su lógica al interior del sistema matemático, desarticulando su racionalidad. Así, la “poesía matemática” traza sus tácticas interlocutorias en el excedente semántico que

⁵ *Diagonal Cero*, nro. 28, La Plata, diciembre de 1968.

⁶ Vigo, Edgardo Antonio. S/t, *Diagonal Cero*, nro. 23, La Plata, septiembre de 1967. En tal sentido, el arte “basado en la ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN no exige [sic] nada más que la LIBERTAD del observador de dar a lo ‘visto’ la INTENCIONALIDAD y la CARGA DE VALORES de acuerdo a lo que para él, lo presentado contiene” (*Ibíd.*).

⁷ Además de su difusión en DC, estos poemas visuales circularon en diversas publicaciones extranjeras que, como la revista platense, se ocuparon de las manifestaciones de la “nueva poesía”: entre otras, la francesa *Approches* (nro. 3, 1968), dirigida en París por Julien Blaine y Jean-François Bory, y *Los Huevos del Plata* (nro. 11, 1968), publicada en Montevideo por Clemente Padín.

⁸ Vigo, Edgardo Antonio. S/t, *Expo/ Internacional de Novísima Poesía, cat. exp.*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1969.

⁹ Vigo, *op. cit.*, 1967.

potencia la configuración visual del poema: “las matemáticas así tratadas”, escribe Vigo, “mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro”¹⁰.

El múltiple *Poemas matemáticos (in) comestibles* –dos latas de pescado envasado soldadas entre sí con un objeto desconocido en su interior- reedita esta problemática en los planteos de un “arte tocable” y de manipulación lúdica. Al envasar el poema entre dos latas selladas, como si se tratara de una conserva, Vigo pone en cuestión las tradicionales condiciones de “consumo” (reverencial) de la obra artística y de la poesía como género elevado, para instalar la deriva en la pregunta sobre la naturaleza del objeto inaccesible, originando en el espectador “una multiplicidad de imágenes mentales vedadas para la poesía escrita por cuanto en esta la imagen ya ha sido fijada con antelación”, mientras que “el envase no permite a priori imagen alguna solo aquella del misterio encerrado”¹¹.

La intervención en el número 28 de DC radicaliza el potencial disruptivo de este programa. La doble propuesta dirigida desde la portada y la página final de la revista, no sólo retoma la preocupación del texto de 1967, en relación con la participación del espectador en la práctica artística, sino que extrema esta exigencia, al desplazar la facultad creativa del artista a los lectores de la publicación. Pero la consigna límite del señalamiento diseña su espesor crítico en la opción de atacar la clausura que la obra funda en su permanencia como objeto destinado a la contemplación. Las breves instrucciones ubicadas al término de la revista son una invitación a salir de sus límites y postergar la realización del poema en la deriva que abre la operación reiterada de encuadrar y desmarcar el espacio, pasando la mirada por el agujero circular. Por otro lado, el “No va más!!!” que marca el frente de DC remite a la expresión del *croupier* cuando hace girar la ruleta y suelta la bola: en las direcciones fortuitas, no previsibles, del azar y el accidente, esta consigna reactiva, en la propuesta de Vigo, la traza múltiple del señalamiento.

Unos meses antes de la publicación del último número de DC, Vigo difunde en un diario y una radio locales, la insólita convocatoria a su primer “señalamiento”, titulado

¹⁰ Vigo, *cat. cit.*, 1969.

¹¹ Álvarez Martín, Ricardo. “El circuito marginal. La vivificación del verdadero arte”, *Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo. Edgardo-Antonio Vigo, cat. exp.*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1991. En palabras de Fernando Farina, “la obra lejos de volverse hermética se construye en la misma negación de la literatura como certeza [...] Envasar un poema es vedar y hacer ver” (Farina, Fernando. “Edgardo Vigo. Un arte a realizar”, *Espacio del Arte*, año 2, nro. 5, Rosario, 1995, pp. 44-5). Por otro lado, el “poema” –cuya presencia es delatada por el sonido que produce el objeto al moverse- sólo es accesible en la acción de violentar la “obra”, de cancelar la distancia que interpone su “aura”.

Manojo de semáforos. La propuesta consistió en una acción precisa, dirigida desde la misma convocatoria en los medios: *señalar* un objeto corriente en la ciudad –el semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 con el diagonal 79– desde el punto de vista de su potencialidad estética.

En el *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca*, Vigo proporciona la base conceptual de la experiencia. “La funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones”, argumenta en el texto, “deben ser SEÑALADAS y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘DIVAGACIÓN ESTÉTICA’”¹². Más adelante, sostiene: “No construir más imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibiliten”¹³. Al intencionar la mirada en la simple acción de *señalar* el semáforo, Vigo propone activar, fuera de su registro técnico-instrumental, otras dimensiones inhibidas o neutralizadas en la utilización corriente del objeto. La misma caracterización del semáforo como un “manejo” –en referencia a la disposición circular del conjunto de luces–, introduce este desvío en la percepción ordinaria, al poner la atención –desde el juego de sustituciones que instala la metáfora– en su dimensión estética. El señalamiento supone, en tal sentido, una mirada extrañada de los objetos y del entorno corrientes, mediante una operación reflexiva orientada a desacostumbrar el orden naturalizado, a “revulsionar” la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas¹⁴.

La intervención de Vigo reactualiza y extiende la estrategia desviacionista del *ready-made* de Marcel Duchamp. Pero si la operación duchampiana traza su densidad disruptiva en la práctica de descontextualizar el objeto cotidiano, para reubicarlo, al interior de la institución artística, en una nueva trama de asociaciones y referencias semánticas, el señalamiento invierte esta estrategia: no se trata de alterar o desviar la presencia o circulación corrientes del objeto, sino de señalarlo –desde el extrañamiento de una mirada *otra*– en su ubicación habitual, allí donde el objeto se

¹² Vigo, Edgardo Antonio. *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca. Manojo de semáforos/ Señalamiento I*, La Plata, Diagonal Cero, 1968. Archivo CAEV, caja año 1968.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ La investigadora Ana Longoni ha llamado la atención sobre la semejanza entre el término “revulsión” y la noción de “deshabitación” en Ricardo Carreira, contemporáneo de Vigo (Longoni, Ana. “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de ‘vanguardia’ en el arte argentino de los 60/70”, *Confines*, nro. 18, Buenos Aires, junio de 2006). Para un desarrollo del concepto de “deshabitación”, véase de la autora “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en: Viviana Usubiaga y Ana Longoni. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

entrega a nuestra percepción cotidiana como parte del paisaje acostumbrado. Mientras la propuesta de Duchamp cifra su efecto de *shock* en la inscripción, dentro del espacio “neutro” de la galería o del museo, de un elemento que altera de manera radical las “naturales” condiciones de producción y consumo de lo artístico, el señalamiento apunta a un desbordamiento de los límites de la institución arte en una dirección diferente: busca potenciar la alteridad del objeto en su presencia en el contexto corriente de la calle -donde el saturado contraste de registros visuales y sonoros anulan la posibilidad de toda intimidad sensible con la “obra”-, con el propósito de “hacer estallar las significaciones en el espacio de la vida social”¹⁵.

La “creación” de la “obra” y sus rituales de exhibición y consumo, se anulan en la acción de *señalar*. La calle, “albergadora del ‘OBJETO SEÑALADO’”, escribe Vigo, “presenta a las estructuras estéticas constantes del hombre, la posibilidad de estar presente en nuestro diario transitar”¹⁶. En sus líneas finales, el *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca*, sintetiza su apuesta: “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’”¹⁷.

PROYECTOS A REALIZAR

Las implicaciones críticas inauguradas por las formulaciones en disidencia de un arte de participación, son ampliadas por Vigo en un texto posterior, titulado “Un arte a realizar” y publicado en 1969 en la revista platense *Ritmo*. En el artículo, Vigo argumenta “la ‘necesidad vital’ de expresar un estado caótico-revulsivo como reacción a un arte lleno de belleza aburguesada y limitado a una élite”¹⁸. Desde la propuesta de los “proyectos a realizar”, el escrito reedita la exigencia límite “revulsiva” de los señalamientos. En su voluntad disruptiva, los “proyectos a realizar” fracturan la estabilidad de los procesos de producción y recepción del arte en sus sedes canónicas, diagramando un gesto crítico que excede la sola ruptura de las formas legitimadas por la institución, para extender su problematismo en la apuesta

¹⁵ Padín, Clemente. “La des-semantización de la poesía en el Río de la Plata: poesía para y/o a realizar y poesía inobjetal”, http://boek861.com/padin/07_des_semantiza.htm [20-09-06].

¹⁶ Vigo, *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca...*, *op. cit.*, 1968.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Vigo, Edgardo Antonio. “Un arte a realizar”, *Ritmo*, nro. 3, La Plata, 1969.

de intervenir desde el arte en las dinámicas de transformación social¹⁹. En la discusión de la complejidad de este proceso, el conjunto de conceptos y categorías que definió el hecho artístico hasta el presente, se muestra inadecuado. Vigo propone reemplazar el término artista -en tanto “representante individual de un arte de ‘pieza única’”-, por el de “proyectista”, caracterizado como “provocador para hacer”. En el programa de Vigo, el proyectista proporciona a los destinatarios las “claves mínimas” para el desarrollo de una acción abierta a múltiples posibilidades combinatorias, donde la “obra” deviene en “proyecto modificable”, no permanente, mientras que el espectador es calificado como “armador” del proyecto.

En el ensayo *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o a realizar*, publicado al año siguiente, Vigo presenta un panorama de la “novísima poesía” –cuyo punto de partida es la “poesía/ proceso” brasileña-, en un recorrido que finaliza con la consigna del “poema para y/o a realizar”, basado “en la solución de una participación activa para llegar a la ACTIVACIÓN MÁS PROFUNDA DEL INDIVIDUO: la REALIZACIÓN por él del poema”²⁰. Si las prácticas de la nueva poesía buscaron ampliar el campo de la participación, sostiene Vigo en el texto, tales desarrollos, sin embargo, limitaron “la conducta del participante” en la construcción de un “objeto-poético o poema novísimo determinado por un ‘programador’ de proceso o de poema para armar”²¹. La apuesta revulsiva de la “poesía para y/o a realizar”, en la interpretación que traza el ensayo, radicaliza la exigencia de una “estética de la participación”, en el imperativo de delegar la construcción del poema en los destinatarios de una serie de instrucciones o “claves mínimas” propuestas por el proyectista²². Así, la “poesía para

¹⁹ En el artículo, Vigo caracteriza los “proyectos a realizar” en estos términos: “Un aprovechamiento de la era tecnológica pero, con el uso libre de la misma por parte del ‘armador’ (título que recibe el que corporiza el proyecto), quien así llenaría su ocio [...] recibiendo un ‘proyecto modificable’ en grado sumo que lo convierta en un re-creador ilimitado, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico. La colectivización [...] estaría basada en la participación realmente activa (y no condicionada) del ‘armador’” (*Ibid.*).

²⁰ Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970, p. 9. En un heterogéneo corpus documental, el escrito reseña los planteos de Wladimir Dias-Pino, Álvaro y Neide de Sá, en torno a la dimensión procesual de la poesía, discute los aportes de la poesía en movimiento en los “móviles” de Dennis Williams y la progresiva destrucción de la obra en el canadiense Andy Suknasky, las intervenciones postales del grupo ZAJ de Madrid y el “modelo para confeccionar una obra por correspondencia” del francés Julien Blaine, y las propuestas de Jochen Gerz y Alian Arias-Misson en el espacio urbano.

²¹ *Ibid.*, p. 8. El destacado pertenece al original.

²² Si en el texto de 1967, Vigo hacía referencia al receptor de la obra como un “observador-participante”, en 1970 utilizará el término “constructor”, para calificar al destinatario de sus proyectos de “poesía para y/o a realizar”. “La posibilidad del arte”, escribe Vigo, “no está ya sólo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva” (Vigo, *op. cit.*, 1970, p. 9).

y/o a realizar” funda su conflictividad en “el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla *construya un poema* que llegará a convertirse en ‘su’ poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la *idea-revulsivo*, nos pone delante de un ‘creador’ y no de un ‘consumidor’”²³.

Uno de los primeros “proyectos a realizar” de Vigo consistió en la distribución por correo a un grupo de artistas y amigos de un sobre con cuatro etiquetas impresas con la leyenda “Obras (in) completas” y las indicaciones para su utilización libre²⁴. El envío postal diagrama, desde el registro múltiple del medio gráfico, un trazado móvil cuyas posiciones y desplazamientos contrarían la trama codificada de la institución arte.

Entre 1969 y 1971 Vigo presenta en diferentes lugares públicos y como parte de una serie de acciones participativas, su *Urna con cabezales intercambiables*: un objeto compuesto de una caja receptora de madera y cuatro cabezales que cierran la pieza central en su parte superior²⁵. La primera presentación de la urna tiene lugar en el Colegio Nacional de La Plata, donde Vigo se desempeñaba como profesor de dibujo. El 14 de marzo de 1970 ubica la urna “erótica” en la vereda de la boutique Tomatti de La Plata (calle 51 y esquina 9) y distribuye una boleta con la consigna para una acción colectiva: “al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquél 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”²⁶.

Las “claves mínimas” impresas en la boleta reiteran la orientación lúdica y participativa de los “proyectos a realizar”. La realización del poema se posterga en la consigna repetida de emitir el “voto”: armarlo significaría clausurar la fuga de sentidos potenciales, cerrar el juego plural de soluciones inesperadas –contenidas virtualmente en el interior de la urna-, cancelando la deriva en la operación de cohesionar los fragmentos, para unificar el sentido múltiple desde la sanción

²³ *Ibíd.*, p. 9.

²⁴ En una tarjeta que acompaña el envío se lee: “INSTRUCCIONES: Ud. recibe estos cuatro membretes de las ‘OBRAS (IN) COMPLETAS’ respetando la teoría de un Arte de participación y una traslación de algunos porcentajes de la creación ubique donde Ud. desee los mismos”.

²⁵ La urna recibe cuatro denominaciones diferentes, de acuerdo al cabezal que se utilice: en la urna “electoral”, el cabezal lleva la clásica ranura para emitir el voto, en la “místico-religiosa”, la ranura tiene forma de cruz; en la “erótica”, es un agujero circular; por último, en la “(in) urna”, el cabezal no presenta ranura.

²⁶ La acción es propuesta en el marco de una muestra de Vigo en Tomatti, donde el artista expone algunos de sus objetos lumínicos y máquinas inútiles.

destacada del “autor”. La apuesta revulsiva consiste, por el contrario, en potenciar el excedente que cada “votación” actualiza.

En septiembre de ese mismo año, en el marco de la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por el artista uruguayo Clemente Padín en la Universidad de la República, en Montevideo, Vigo reedita la acción de la urna propuesta en Tomatti en el cuarto de sus señalamientos, titulado *Poema demagógico*. En la muestra reparte un volante con instrucciones similares a las difundidas en la convocatoria anterior: “Coloque, conservando su anonimato, una frase, fonema, símbolo o signo visual (etc.) indispensable para usted en un poema, en el espacio en blanco del presente”²⁷.

En el gesto plural que articula la participación anónima y colectiva en la secuencia de intervenciones con la urna, la acción de “votar” deslegitima los roles prefijados del artista y del público (así como sus jerarquías instituidas), para reactivar los planteos de Vigo en relación con la práctica artística como experiencia de construcción colectiva. Pero en los años del régimen de facto autoproclamado como “Revolución Argentina” –iniciado en 1966 con el golpe de estado de Onganía- los registros de la actualidad potencian cada una de estas acciones con resonancias de sentido que reenvían la experiencia estética al espesor conflictual del contexto sociopolítico²⁸.

LA CALLE: UN NUEVO ESCENARIO

En noviembre de 1970, convocado por el Centro de Arte y Comunicación (en adelante CAYC), Vigo participa en la exposición *Escultura, follaje y ruidos*,

²⁷ Por su parte, Padín presentó una acción titulada *La poesía debe ser hecha por todos*. Un medio de prensa señalaba las coincidencias conceptuales en las propuestas de ambos artistas, en tanto “experiencias [que] surgen como el resultado de una búsqueda que pretende sustituir los mecanismos habituales de procesamiento y consumo de la obra de arte, en el convencimiento de que éstos se han convertido en una [sic] arma más de opresión y de apoyo del sistema” (S/a. “La nueva poesía”, *El Popular*, Montevideo, 9 de octubre de 1970). Es interesante observar que, en paralelo con la propuesta de Vigo de una “poesía para y/o a realizar”, Padín formula sus planteos de una “poesía inobjetal”, cuya base conceptual el artista difunde en 1971 en una serie de manifiestos: INOBJETAL 1, 2, 3 y 4.

²⁸ En julio de 1971 la urna es exhibida en la *Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, organizada por Vigo en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, con la colaboración de Padín y Ellena Pelli. El nombre de la muestra insiste en reiterar la condición no definitiva y transitoria del conjunto de las obras expuestas: “las investigaciones poéticas se proponen pero no se concretan. Cabe así la posibilidad de intercambiar ideas, conceptos y PROYECTOS y liberarse del OBJETO POÉTICO [...] como resultado definitivo y necesario” (*Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, Buenos Aires, CAYC, GT 39, 7-4-71). En octubre de ese mismo año, en la intervención que cancela el recorrido del objeto en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, la urna es expuesta con el cabezal “electoral”; sin embargo, la “votación” se suspende por falta de boletas.

organizada en la plaza Rubén Darío, en el marco de la Semana de Buenos Aires. “Esta exhibición”, anunciaba la gacetilla de difusión del CAYC, “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”²⁹.

La intervención de Vigo consistió en distribuir entre los asistentes a la muestra una tiza y una tarjeta impresa con las “claves mínimas” de un nuevo “proyecto a realizar”, caracterizado como un “paseo visual” a la plaza Rubén Darío: “tomar una tiza, y marcar con ella una cruz o el límite de una o varias baldosas, o entice una superficie por ud. determinada. Colocarse dentro de la zona demarcada y hacer un giro sobre sí mismo en 360° grabe en ud. lo visto, saque sus conclusiones”. Como variantes del recorrido visual, el texto proponía “agregar a este movimiento el de PERSPECTIVA POR ALTURA desde la posición de puntas de pié” o bien “llegar a la posición de cuclillas o de estiramiento horizontal”.

En su voluntad de interrumpir los tránsitos y rutinas de lo cotidiano, el señalamiento propuesto por Vigo en la muestra del CAYC, recupera la traza disidente del *Manejo de semáforos*, para resignificar o transformar, desde la práctica de una acción colectiva, “nuestras relaciones sensibles y operativas con el medio”³⁰.

En el ensayo “La calle: escenario del arte actual”, publicado en 1972³¹, Vigo se refiere al “ESPACIO REAL, abierto, cotidiano” de la calle, como el marco de activación de la práctica revulsiva³²: “Variar el sistema que nos rige y cambiar las estructuras clásicas en cuanto a medios que movieron el arte hasta nuestros días, romper con los habitáculos, salir y ganar la calle”³³. Pero la revulsión no es, en el programa de Vigo, “únicamente formal y estética”, sino “de CAMBIO REAL DE VIDA”³⁴. El espesor crítico de la práctica revulsiva se juega, así, no sólo en la apuesta de “quebrar lo heredado”, sino en el “QUEBRANTAMIENTO interno” de la “PROPIA ACTITUD” del “proyectista”³⁵. El término revulsionar define, en tal sentido, “la ACTITUD límite del

²⁹ *Escultura, follaje y ruidos*, Buenos Aires, CAYC, GT 08, 7-10-70.

³⁰ García Canclini, Néstor. “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Transformaciones*, nro. 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, p. 259.

³¹ El ensayo, escrito en 1971, fue publicado en la revista *Hexágono* '71, be, La Plata, 1972.

³² En este sentido, el ensayo extiende la problemática del *Manifiesto/ Primera no-Presentación Blanca*, de 1968.

³³ Vigo, Edgardo Antonio. “La calle: escenario del arte actual”, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.* El artista, escribe Vigo, “quiso hacer la REVULSIÓN utilizando los medios ambientales y una exagerada (egocéntrica) terminología que hace ya mucho perimió. El deseo de ser institucionalizado ‘artista’ como lo que ello implica, ha sido una prueba que cuesta superar [...] deberá el ‘proyectista’

arte actual”, donde “la ‘obra’ se perime para dar paso a otro elemento LA ACCIÓN”³⁶. Los proyectos de Vigo agitan el escenario cotidiano de la calle, con los pliegues vacilantes y las marcas en contradicción, de las significaciones *a la deriva* de una experiencia estética “para y/o a realizar”: “A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarle. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, éste debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser ‘revulsionado’ en forma constante por ‘propuestas nuevas’ basadas en ‘CLAVES MÍNIMAS’. La función del ‘proyectista’ será la de indicar simples elementos que permitan un ‘hacer’ posterior legando al receptor las mayores posibilidades de desarrollo [...] se deberá PROPONER más que HACER. La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma, UN ARTE EN LA CALLE no es sacar lo viejo a tomar sol (acercamiento pedagógico del arte tradicional enclaustrado) ni tampoco ‘armar formas nuevas que disfrazan su ancianidad’, sino una NUEVA ACTITUD (lúdica) que concilie todos los elementos inherentes a ella misma [...] el arte debe dar una respuesta para que esa CALLE sea asimilada, VIVIDA INTERIORMENTE, cotejada, propuesta”³⁷.

¿Qué otras formas de interpelación del espacio urbano articularon las poéticas conceptuales?

En julio de 1971, el CAYC reúne las propuestas de cien artistas argentinos y extranjeros en la exposición *Arte de Sistemas*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Desde la introducción en el catálogo, el término que daba nombre a la muestra se presentaba como categoría unificadora de una serie de prácticas diversas que, inscriptas en la órbita del conceptualismo, coincidían, en la definición de Jorge Glusberg, en apuntar a “procesos más que a productos terminados del ‘buen arte’”³⁸. Más allá, sin embargo, de ciertos desarrollos comunes entre las prácticas locales y las poéticas de la escena internacional -centrados en el desplazamiento de la tradicional materialidad de la obra artística y la potenciación de

sacudir dentro de sí mismo la figura que querrá representar en el futuro y jugarse a las pérdidas y ganancias que toda nueva actitud presupone” (*Ibíd.*).

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.* Más adelante, escribe: “La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la efimeridad del estar, la posibilidad ‘abierta’ a concretar disímiles ‘ACTOS’ a los propuestos nos convierte a todos en ‘HACEDORES’ (léase tradicionalmente ‘CREADORES’) de situaciones y *no consumidores apriorísticamente digitados*. El ‘señalamiento’ desencadena, no limita” (*Ibíd.* El destacado pertenece al original).

³⁸ Glusberg, Jorge. “Introducción a Arte de Sistemas”, *Arte de Sistemas, cat. exp.*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación y Museo de Arte Moderno, 1971.

su dimensión proyectual-, un medio de prensa señalaba como característica de la “vanguardia latinoamericana”, la presencia de “un arte fuertemente politizado, y con un claro llamamiento a cambios drásticos”, en contraste con los planteos del conceptualismo de Estados Unidos y Europa³⁹.

Carlos Ginzburg participa con un señalamiento que presenta un contrapunto complejo entre el contexto institucional donde tiene lugar la muestra y el espacio urbano. Ginzburg ubica dos grandes carteles en el tapial de un terreno baldío, situado junto al Teatro Gral. San Martín -entonces sede del museo- con un texto que llama la atención sobre la presencia de un “trabajo escondido” en el terreno: “Aquí dentro se está desarrollando una inesperada experiencia estética. Pero... ¿en qué consiste? Para conocer el trabajo escondido, Ud. está invitado a subir al noveno piso del Museo de Arte Moderno. Corrientes 1530 (aquí enfrente) y descubrir, mirando por la ventana desde arriba, lo que hay efectivamente dentro del terreno”⁴⁰. En el recorrido desde la calle al interior del museo y a la ventana desde donde podía observarse la obra en cuestión, nuevos carteles, situados estratégicamente, informan al visitante que se encuentra próximo a descubrir la propuesta oculta. Al asomarse por la ventana, el espectador accede a la enigmática “obra”: la palabra “TIERRA”, escrita con cal en grandes letras, sobre el suelo del baldío. Así, la propuesta de Ginzburg traza un doble trayecto cuyos términos invierte: si en un comienzo, “la obra se presentaba –a través de los carteles/ enigmas- como un anzuelo para conquistar visitantes del Museo, ni bien se ingresaba el itinerario devolvía a la calle”⁴¹.

Es interesante contrastar la operación tautológica de Ginzburg, con la utilización de esta práctica en el conceptualismo de Joseph Kosuth, también participante en *Arte de Sistemas*⁴². En Kosuth, como en otros artistas pertenecientes a la escena anglonorteamericana del conceptual, el bucle lingüístico-tautológico constituye el punto de partida privilegiado de una operación intelectual que completa el espectador. Pero mientras la propuesta de Kosuth se desarrolla en la preservada intimidad que funda la sala de exhibición, el planteo de Ginzburg, por el contrario, contamina la “pureza” de la tautología, con los tránsitos en turbulencia y los ritmos

³⁹ S/a. “Arte de Sistemas”, *El Día*, Suplemento Dominical, La Plata, domingo 15 de agosto de 1971.

⁴⁰ Proyecto de Carlos Ginzburg en *Arte de Sistemas*, *cat. cit.*, 1971.

⁴¹ García Canclini, *op. cit.*, p. 258.

⁴² Ese mismo año, el CAYC había presentado la exposición *El arte como idea en Inglaterra* y una muestra individual de Kosuth.

intermitentes de lo urbano. El pliegue tautológico no se agota en su cierre autorreferencial, sino que reconduce el hecho estético a un tipo de experiencia que desborda la clausura autorreflexiva de la obra para instalarse en la calle. Ginzburg no sólo rechaza la opción de exhibir su obra en el museo, sino que lo “utiliza” como “punto de vista”, como sitio desde donde ver en perspectiva una experiencia artística que se ubica, literalmente, en sus márgenes.

Este tipo de operación es reiterado por el artista en una acción que realiza al año siguiente como parte de su intervención en la *Tercera Bienal Coltejer* (Medellín, Colombia), cuando interrumpe el trayecto “a dedo” que realiza desde Buenos Aires a la ciudad sede de la bienal, para escribir la palabra “PIEDRA” sobre la superficie de la “Piedra del Peñol”, ubicada en el municipio de Guatapé, a 80 kms. de Medellín⁴³.

POÉTICAS DE LA URGENCIA

En el contexto de agudizada conflictividad social y creciente confrontación política que caracteriza el curso de los primeros 70, el escenario de la calle se experimenta como un territorio disputado por diversos actores⁴⁴, un sitio tensado por ocupaciones, resistencias y representaciones utópicas, cuyas marcas en turbulencia encienden y movilizan las prácticas del arte. En mayo de 1969 la revuelta obrero-estudiantil conocida como “Cordobazo” –iniciada en Córdoba y pronto extendida a Rosario, Mendoza y otras ciudades argentinas- inaugura una convulsionada coyuntura, atravesada por una “ola de radicalización”⁴⁵ que transforma de manera drástica el horizonte sociopolítico. El imperativo de la revolución extiende la traza de su inminencia en amplios sectores intelectuales, donde “la voluntad de transformación constituyó [...] una invitación a actuar para acelerar ese curso de la historia”⁴⁶. El fermento revolucionario configura, así, “el *locus* que da cohesión a los

⁴³ “El sentido del trabajo”, dice Ginzburg, “es realizar una interrogación conceptual en un contexto natural” (S/a. “Ginzburg en la Bienal de Coltejer”, *El Día*, La Plata, 7 de mayo de 1972). También en 1972 participa en los *Encuentros de Pamplona* (España), con la propuesta de “señalizar” la ciudad.

⁴⁴ Entre estos actores, las organizaciones armadas revolucionarias -como Montoneros y el PRT-ERP- asisten en estos años a una creciente presencia en la escena política.

⁴⁵ Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 203.

⁴⁶ Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 370. Las discusiones en torno a la relación entre núcleos intelectuales, política y revolución abarcaban “posiciones que van desde la apuesta por la revolución en las formas estéticas hasta la total subordinación de la estética a la política” (Terán, Oscar. “Ideas

años 60/70” en tanto “época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida”⁴⁷.

¿A través de qué estrategias los artistas interpellaron o respondieron a las urgencias de esta coyuntura? Una práctica extendida consistió en “tomar fragmentos de lo real y señalarlos, dándoles estatuto artístico”, en la proclama “de que el arte está (‘debe estar’) inmerso en la realidad, y que es ella la que lo nutre”⁴⁸. En la poética de Vigo, este tipo de intervención reedita, por un lado, la operación crítica del señalamiento, al tiempo que establece una distancia táctica respecto de sus formulaciones iniciales a finales de los años 60.

En septiembre de 1972, en el marco de la muestra colectiva *Arte Integración*, realizada en el Jardín Zoológico de la Plata, Vigo distribuye su Señalamiento XI, una tarjeta impresa con la inscripción “SOUVENIR DEL DOLOR”, en recuerdo a los caídos en la masacre de Trelew, a un mes de su ejecución en la base Almirante Zar⁴⁹.

En noviembre de ese mismo año, Vigo presenta el Señalamiento XI en la exposición *Arte platense. Panorama '72*, en la galería comercial La Cueva del 11. Denominada por un medio local “El pasillo de Trelew”, la propuesta de Vigo es una ambientación que simula una “especie de ‘stand’ de tiro”⁵⁰: una ametralladora de juguete montada sobre un trípode y ubicada en el centro de la sala, apunta a una xilografía en la pared con la imagen del Che Guevara –intervenida con perforaciones que simulan impactos de bala- y la inscripción “TRELEW”, en grandes letras, junto a un titular de

en intelectuales en la Argentina, 1880-1980”, en: Oscar Terán (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI 2004, p. 81).

⁴⁷ Longoni, Ana. “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”, en: *Brumaria*, nro. 8, Madrid, primavera de 2007, p. 61. Uno de los episodios más significativos en estos años, en relación con la ocupación del espacio público, fue la muestra *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, inaugurada el 23 septiembre de 1972 en la plaza Roberto Arlt, como parte de la segunda edición de *Arte de Sistemas*, que también se presentaba en el Museo de Arte Moderno y en la sede del CAYC. La radicalidad política de algunas de las intervenciones en la plaza, originó la clausura policial a dos días de la inauguración de la muestra. Véase Longoni, Ana. “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: VV. AA. “*Poderes de la imagen*”. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 [CD-Rom].

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 74.

⁴⁹ El fusilamiento de dieciséis guerrilleros de las organizaciones ERP, FAR y Montoneros, en la madrugada del 22 de agosto de 1972, como represalia a un intento de fuga.

⁵⁰ S/a. “Panorama 72 [clausurado] de arte platense”, 7 y 50, nro. 4, La Plata, 1 de diciembre de 1972. La muestra tuvo un desenlace repentino el mismo día de su inauguración, a noventa minutos de la apertura, cuando el dueño del local hizo saber a los expositores a través de su secretaria que debían ser retiradas las obras de “contenido político”. Ante una propuesta que claramente delegaba el ejercicio de la censura en la intervención de los mismos artistas participantes, los dieciocho expositores optaron por levantar la muestra en su totalidad.

prensa y la tarjeta *Souvenir del dolor*, ubicados debajo del grabado. Sobre el suelo, a ambos lados del trípode, Vigo dispuso los nombres de los guerrilleros asesinados.

El Señalamiento XI extiende la apuesta revulsiva en la incorporación del registro “en caliente” de la realidad social y política inmediata. En contraste con los primeros señalamientos y proyectos a realizar, no se trata ya de instalar la deriva poética en la vida cotidiana, sino de conflictuar el espacio del arte con las marcas de las urgencias de la política, con el propósito de motivar en el espectador una toma de conciencia crítica –y potencialmente transformadora- respecto de las contingencias del propio contexto.

El Señalamiento XI vuelve a circular en 1973 en la revista *Hexágono '71* (en adelante H) –cuya publicación Vigo había iniciado dos años antes- con motivo de cumplirse el primer aniversario de Trelew. En el marco de la acelerada politización que define el ritmo de las prácticas artísticas en el período, H se propone como plataforma de intercambio y circulación de ensayos, proyectos a realizar, material gráfico “pobre”, arte correo, señalamientos y consignas políticas –reunidos, en páginas sueltas y de formatos diversos, sin orden aparente, en el interior del sobre que servía de formato a la revista-, de un grupo de artistas vinculados a la escena radicalizada del conceptualismo de los primeros 70: Juan Bercetche, Ginzburg, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Romero y Horacio Zabala. La publicación incorpora a su diseño un conjunto de marcas e inscripciones críticas. La portada de H cd (1973) incluye, junto al nombre de la revista, el *slogan* “Eso sí la más peligrosa” y la impresión de un sello con el texto “Arte Argentino de Vanguardia 1973”. El interior reúne una serie de imágenes impresas por fotocopia, que coinciden en el tema de la violencia y sus efectos sobre cuerpos y territorios⁵¹. El recurso del sello de goma se reitera, en los números siguientes, en la intervención y marcado del frente de la publicación, “enturbiando” la limpieza de las primeras portadas, con los trazos en conflicto de las urgencias de la política: H de (1974) exhibe la única inscripción “TRELEW”; mientras que el ejemplar df, de ese mismo año, reitera una consigna ampliamente extendida entonces: “Libres o muertos jamás esclavos”. En el número siguiente (dg, 1974), la revista aparece cerrada con una faja de papel con la leyenda

⁵¹ *Inventario*, de Bercetche, referida a las víctimas de Trelew; *La oferta y la demanda*, de Leonetti; *Herida*, de Pazos; *La violencia*, de Romero; *La ley del embudo*, de Vigo, y *Anteproyecto de arquitectura carcelaria para las sierras de Córdoba – Argentina*, de Zabala.

“AUTOCENSURADO”: la censura es señalada en su puesta en ejercicio, en la acción de sellar el sobre y cancelar el acceso a la revista⁵².

En diciembre de 1973 Vigo expone junto a Perla Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero y Zabala, en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires. Enmarcadas en una misma consigna que daba nombre a la muestra, *Investigación de la Realidad Nacional*, las diversas propuestas coinciden, desde la referencia a una serie de temas de la historia política y social reciente -como las masacres de Trelew y Ezeiza y el derrocamiento y muerte del presidente chileno Salvador Allende, entre otros- o de las últimas décadas –como los fusilamientos de José León Suárez- en la dirección crítica del arte conceptual, identificada como su rama “ideológica” o “militante”⁵³. En su crónica de la exposición, el crítico Hugo Monzón señala que los artistas “alternan objetos corpóreos, gráficos y otros elementos de un material que es producto de una consulta directa a ciertos aspectos actuales de la realidad local y, por extensión, de Latinoamérica”. Lo “ideológico” del conjunto de las obras, es “enunciado con la mayor economía de medios o resultado de un juego de relaciones y claves que completa la mente del espectador”⁵⁴.

El número cf de H (1973), incorpora el nombre de la muestra, impreso en la portada de la revista con un sello, y el catálogo editado por la galería, donde cada uno de los artistas participa con una imagen reproducida en una página suelta. Vigo propone la síntesis geométrica de una botella con el pico abierto con un agujero circular y el texto: “El propio MILITANTE/ COMPAÑERO debe llenar con su sangre esta BOTELLA/ BOMBA. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante”. En una poderosa analogía, donde la sangre del militante se equipara al combustible que activa la bomba *molotov*, la intervención de

⁵² La portada presenta, además, una serie de perforaciones y el registro de un sello con la palabra “Anulada”.

⁵³ Monzón, Hugo. “Esencial base política en una muestra de Arte Nuevo”, *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1973. Ese mismo año, el número cf de H, incorpora a su diagramación el nombre de la muestra, impreso con un sello en la portada de la revista, y el catálogo de la galería.

⁵⁴ *Ibíd.* La exposición de Arte Nuevo completaba un desarrollo iniciado en agosto del mismo año, con la presentación de la obra *Proceso a nuestra realidad*, una pared de ladrillos de aproximadamente siete metros de largo por dos de alto, que el grupo de artistas –con excepción de Zabala-, levantó en la sala del Museo de Arte Moderno, en el marco del *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*. De un lado de la pared, los artistas pegaron afiches con las caras de los dieciséis fusilados en Trelew y la consigna “Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos”; del otro, una foto multiplicada de los sucesos de violencia en Ezeiza. Ambos lados aparecían intervenidos por inscripciones y *graffiti*, entre los que destacaba la frase “Ezeiza es Trelew”. Para un desarrollo, véase Giunta, Andrea. “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre *Arte Destructivo* y ‘Ezeiza es Trelew’”, en: Arturo Pascual Soto (ed.). *Arte y violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995, y Longoni, *op. cit.*, 2001.

Vigo condensa la traza radical que caracteriza, en el curso de los primeros 70, la creciente politización de las prácticas conceptuales. En cierta forma, esta radicalización de la vanguardia en el período puede seguirse, de manera retroactiva, en el trayecto que media entre la imagen reproducida en el catálogo de Arte Nuevo y la propuesta del señalamiento III –con la que iniciamos esta discusión-, incluida cinco años antes en el último número de DC. En los modos de interpelación que diseñan una y otra propuesta se ponen en contraste dos operaciones críticas de diferente signo –incluso apelando a estrategias comunes, como el agujero calado en la página y las breves instrucciones de una acción a realizar-, que resumen este tránsito de la vanguardia en el período. Si a finales de los años 60, el señalamiento inauguraba un tipo de práctica radical, centrada en la voluntad de “revulsionar” la lógica de lo cotidiano, de introducir un desvío en el orden naturalizado; la consigna de la *Botella/ Bomba* interpela a su potencial destinatario en una dirección diferente: la opción límite dirigida desde el catálogo en 1973, no pasa por desorganizar las prácticas corrientes en los registros insubordinados de la deriva poética; sino por tomar partido en el ejercicio de la militancia y sacrificar, incluso, la propia vida a las exigencias de una revolución que se piensa como inminente.

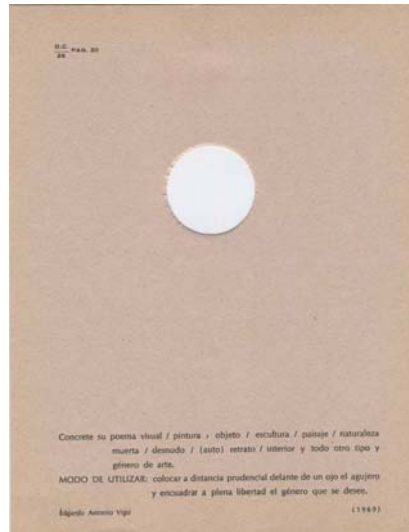
PALABRAS FINALES

En el curso de los años 60 y primeros 70, el artista Edgardo Vigo activa un dispositivo de intervención múltiple, desde donde articula las direcciones críticas de un programa estético “revulsivo”. ¿En qué formas el potencial disruptivo de este proyecto extiende su conflictividad al presente? Esta pregunta inscribe su problematismo en una serie de debates recientes, centrados en la puesta en cuestión de los relatos canónicos del “arte conceptual” y en la recuperación y discusión de un cuerpo de prácticas y relatos *otros* que contrarían y desarman la trama codificada por la historiografía oficial en la validación de las poéticas del conceptualismo⁵⁵.

En la profundización de este debate las preguntas acuden con mayor frecuencia que las respuestas: ¿Cómo abordar la discusión sobre los conceptualismos de los años

⁵⁵ Sobre los debates que vienen teniendo lugar en torno a esta problemática en los últimos años, véase el trabajo de Ana Longoni. “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, ponencia presentada en el Workshop *Vivid [Radical] Memory. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, mayo de 2007.

60 y 70, sosteniendo el espesor crítico de estas prácticas, sin despojar a las obras de la conflictividad que articuló, en cada contexto, su producción y circulación, sin aplanar la productividad disidente de sus “accidentes” y “pliegues”? ¿Cómo interpelar el conjunto de estrategias poéticas y tácticas de intervención que estas propuestas articularon en la disputa por el sentido? ¿De qué manera interrogar, desde el presente, la complejidad de esta trama? ¿Cómo “activar” esta *distancia*? Este trabajo pretende contribuir a afinar aún más la compleja red de tensiones, contrastes, diálogos y acuerdos que los conceptualismos movilizaron en el período. En la significación abierta del conjunto de textos y obras que recorre este escrito, en la interrogación de las texturas y porosidades de una poética en disidencia, se trata de reactivar el peso *situacional* de estas prácticas, de pensarlas en su *movilidad táctica, en conflicto*, para -lejos de clausurarlas como parte de una historia relegada al pasado- recuperarlas en su posibilidad de “revulsionar” (todavía) el presente.

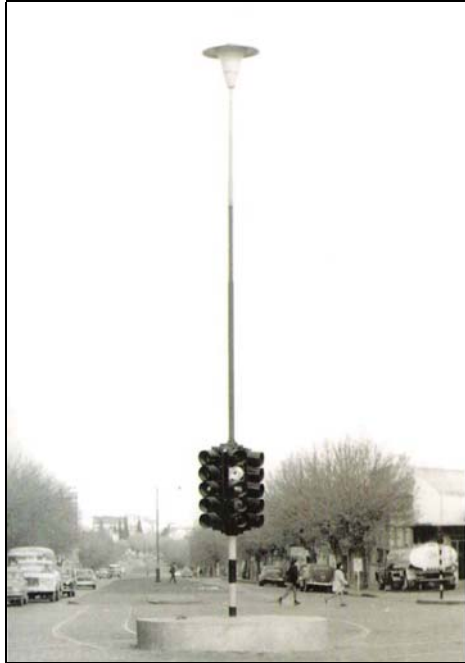


Señalamiento III. No va más!!! Portada y página final de la revista *Diagonal Cero* N° 28 (La Plata, diciembre de 1968)



Iº Teorema Fundamental, “poema matemático” publicado en *Diagonal Cero* N° 20 (La Plata, diciembre de 1966)

Poemas matemáticos (in) comestibles, 1968



Señalamiento I. Manajo de semáforos, 1968



Volante distribuido durante la acción con la *Urna con cabezales intercambiables* en la boutique Tomatti (La Plata, 14-03-1970)

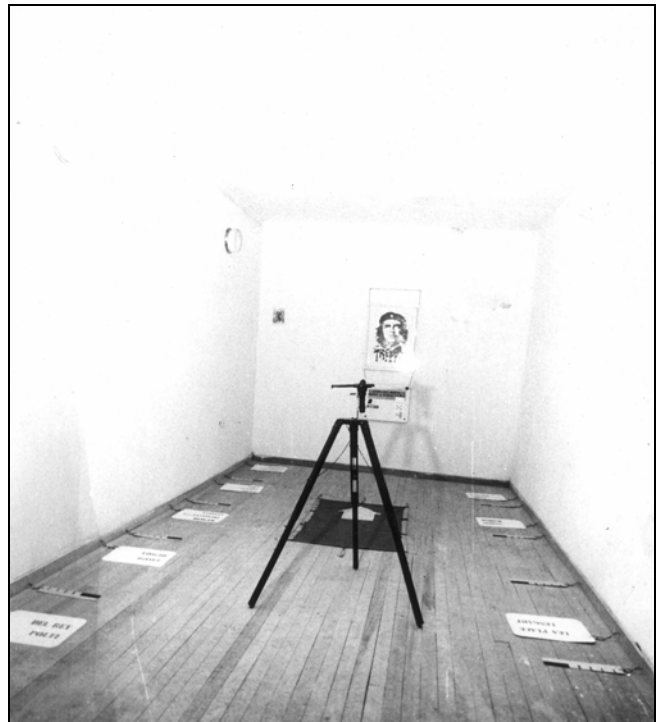
Aspectos de la "votación" en la boutique Tomatti (La Plata, 14-03-1970)



Señalamiento V. *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío*, Buenos Aires, noviembre de 1970



Carlos Ginzburg. *Tierra*, intervención realizada en el marco de la exposición *Arte de Sistemas*, 1971

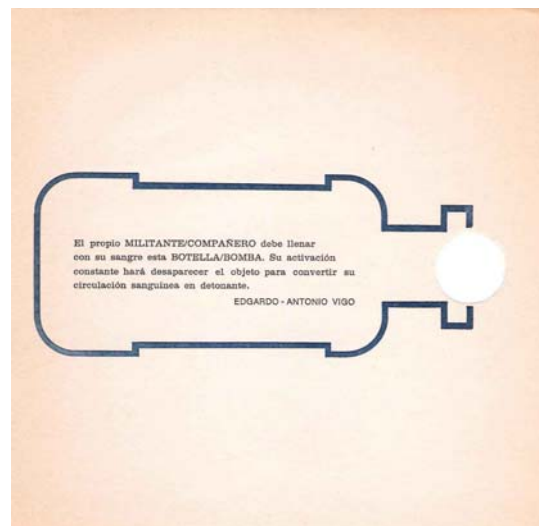


Señalamiento XI. Souvenir del dolor, tarjeta distribuida en 1972 en diferentes lugares públicos

Vista del Señalamiento XI. Souvenir del dolor en la exposición colectiva *Arte Platense. Panorama '72* (La Plata, La Cueva del 11, 18-11-1972)



Portada de la revista *Hexágono '71 dg*, con faja con la inscripción "AUTOCENSURADO" (La Plata, 1974)



Botella/ Bomba, publicada en el catálogo de la exposición *Investigación de la Realidad Nacional* (Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, diciembre de 1973)