

O espaço público na poética de Edgardo Antonio Vigo: os *señalamientos*

*El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los
Señalamientos*

Ana Liza Bugnone¹
(IdIHCS, UNLP – CONICET)
Tradução: Rodrigo Hipólito

Originalmente publicado em: BUGNONE, Ana. El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los Señalamientos. **Revista Paginas**, [S. l.], v. 5, n. 8, p. 9–51, 2013. DOI: <https://doi.org/10.35305/rp.v5i8.66>. Disponível em: <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/66>

Resumo: Dentro de uma poética mais ampla, Vigo desenvolveu uma série de ações que chamou de *señalamientos*. Este artigo abordará o significado destas ações realizadas no espaço público, entre os anos de 1968 e 1973. Se Vigo propôs uma nova configuração da arte através da participação do público e da presença instável do autor, bem como do abandono das práticas canônicas de circulação de obras de arte em museus, prêmios e galerias, os *señalamientos* foram uma forma amalgamada mais ou menos estável desse programa. A presença desses elementos fica evidente quando se analisam as características de cada um, sua relação com o ambiente em que foram feitos e as repercussões que obtiveram. Da mesma forma, Vigo teorizou sobre eles, definiu-os e colocou-os no quadro da sua poética, ao mesmo tempo em que ensaiava respostas aos acontecimentos políticos do momento.

Palavras-chave: espaço público. Edgardo Antonio Vigo. arte. política. *señalamientos*.

Resumen: *Vigo desarrolló como parte de una poética más amplia una serie de acciones que llamó señalamientos. Se abordará en este artículo la significación de esas acciones realizadas en el espacio público entre los años 1968 y 1973. Si Vigo planteó una nueva configuración del arte a través de la participación del público y la presencia inestable del autor, así como el abandono de las prácticas canónicas de circulación de las obras de arte en museos, premios y galerías, los señalamientos fueron una forma amalgamada más o menos estable de ese programa. La presencia de esos elementos se hace evidente cuando se analizan las características de cada uno, su relación con el medio en que fueron realizados y las repercusiones que obtuvieron. Asimismo, Vigo teorizó sobre ellos, los definió y ubicó en el marco de su poética, al tiempo que ensayó respuestas a los acontecimientos políticos del momento.*

Palabras clave: espacio público. Edgardo Antonio Vigo. arte. política. *señalamientos*.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Doutorada em Ciências Sociais e bacharelado em Sociologia pela Faculdade de Ciências Humanas e da Educação da Universidade Nacional de La Plata -UNLP- Professora Adjunta (responsável) da Cátedra Cultura e Sociedad e da Oficina de Sociología da Arte da FaHCE, UNLP.(Argentina). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

Introdução²

As ações artísticas no espaço público no final dos anos sessenta começaram a ganhar destaque em alguns setores neovanguardistas. Entre eles, Vigo desenvolveu, como parte de uma poética mais ampla, uma série de ações que chamou de “*señalamientos*”. Este artigo abordará o significado dessas ações, realizadas entre os anos de 1968 e 1973, considerando que elas formaram uma parte fundamental de sua poética no período estudado. Se Vigo propôs uma nova configuração da arte por meio da participação do público e da presença instável do autor, bem como o abandono das práticas canônicas de circulação das obras de arte em museus, prêmios e galerias, os *señalamientos* foram uma forma mais ou menos estável desse programa amalgamado. A presença desses elementos se torna evidente ao analisar as características de cada um, sua relação com o meio onde foram realizados e as repercussões obtidas. Além disso, Vigo teorizou sobre eles, definiu-os e os posicionou no contexto de sua poética, ao mesmo tempo em que ensaiava respostas aos acontecimentos políticos da época.

1. Espaço público e política

Aqui será considerado que o espaço é um produto social (Lefebvre, 1991), já que não se trata apenas de uma composição de aspectos físicos ou materiais, mas de uma construção complexa que sempre mantém uma relação com a vida social. Dessa forma, o espaço consiste em uma síntese entre o conteúdo social e as formas espaciais (Santos, 2000). Mas, além disso, o espaço possui uma condição política, marcada pelas disputas de poder para intervir nele como produto do mundo social e, embora nem sempre sejam evidentes, essas disputas removem qualquer neutralidade

² Este artigo faz parte da tese de doutorado que estou realizando na Faculdade de Ciências Humanas e da Educação da Universidade Nacional de La Plata. Alguns esboços conceituais sobre a relação entre arte e política aqui apresentados são desenvolvidos com maior detalhe em outra parte da obra geral em que está inserido. Versões preliminares deste trabalho foram apresentadas na VI Conferência de Sociologia da UNLP em 2010 e na XIII Conferência Interescolar de História, Catamarca, em 2011.

aparente (Romero, 2009). Nessas lutas políticas e estratégicas, abre-se espaço não apenas para ações dominantes, mas também para aquelas contrárias à ordem imposta sobre esse espaço.

O que se vivencia no espaço faz parte de sua produção (que Lefebvre chamou de “espaços de representação”), de modo que ali se formam significações sociais históricas. Elas se desenvolvem em uma relação dialética com as representações dominantes do espaço, estando sujeitas à dominação, mas podendo se tornar fontes de resistência. Como fruto desse repúdio ao espaço hegemônico, surge para Lefebvre o “espaço diferenciado”, aquele que acentua as diferenças frente à tentativa de homogeneização: um “contra-espaço”. Trata-se, então, de enfatizar a dimensão política do espaço, a qual será particularizada neste trabalho, por meio das ações artísticas no espaço público.

Além disso, pode-se observar, seguindo Rancière (2007), que uma das formas de vínculo da arte com a política – que esse filósofo chama de “regime estético da arte” – é aquela em que a arte é dissidente da ordem “normal” ou policial, de modo que pode entrar em contradição com o regime de sensibilidade, ou seja, aquele que estabelece os lugares e hierarquias de sujeitos e objetos. Nesse sentido, a intervenção no espaço público, desestabilizando funções preestabelecidas tanto da arte quanto desse espaço, bem como das ações possíveis e dos sentidos habituais e disponíveis, possui uma potência desestruturante sobre o regime normal de sensibilidade e, por isso, também implica algum tipo de configuração política.

Entre as diferentes formas do espaço social, o espaço urbano possui particularidades que precisam ser destacadas, já que as ações a serem analisadas ocorreram nesse contexto. Lefebvre afirma que “a cidade concentra a criatividade e dá lugar aos produtos mais elevados da ação humana; na cidade, a sociedade se expressa em seu conjunto (...); a cidade projeta sobre o terreno a totalidade social; é econômica, mas também é cultural, institucional, ética, valorativa, etc.” (Romero, 2009, p. 8). Portanto, o espaço urbano, além de ser o espaço construído socialmente,

condensa as principais características da sociedade moderna, onde se manifestam as contradições sociais, as disputas por poder, mas também a expressão cultural e a criatividade. Se o espaço social é político, a cidade, especificamente, é o resultado de múltiplas decisões e manobras que afetam não só sua conformação material, mas também a vida cotidiana das pessoas. Ali, as lutas pela apropriação do espaço, tanto em termos materiais quanto simbólicos, são evidentes. É na cidade que os grupos dominantes podem expressar sua hegemonia sobre o conjunto e, por meio de suas decisões, exercem um poder político que impacta muitas pessoas.

Isso não significa que a cidade seja apenas objeto de domínio do Estado que a administra, ordena e controla, mas sim que existe ali uma relação dinâmica entre resistência e dominação. Assim, no âmbito simbólico, a cidade é palco de relações de poder que influenciam essa construção social de sentido. Tudo o que é produzido na cidade pode se tornar informação que, ao mesmo tempo, pode ser interpretada por seus próprios habitantes.

Dentro das cidades, o espaço público ganha relevância. Ele é uma ordem de visibilidades com uma pluralidade de usos e perspectivas, além de ser uma ordem de interações e encontros (Joseph apud Guillamón. 2008). É um requisito que haja acessibilidade universal. Embora no período estudado houvesse uma espacialização repressiva, as ações no espaço público foram possíveis porque havia um resquício – um produto histórico das democracias de massa anteriores – que cristalizara certos acordos mínimos sobre a existência de um espaço próprio do público, onde era possível agir com outros, comunicar-se e tornar visível uma perspectiva sobre o mundo. Nesse sentido, esses espaços estão especialmente dotados de significados culturais, memória e identidade (Oslender, 2002), pois ali a intencionalidade das ações se converte em resultados para a coletividade; assim, mesmo as pequenas ações individuais situadas no espaço público têm um significado que sempre pode ser interpretado socialmente.

2. "Arte de rua não é levar o que é velho para tomar sol"

Em 1968, Vigo recebeu um convite para participar do 2º Encontro Internazionale d'Avanguardia "Parole sui muri", que aconteceria entre julho e agosto, na cidade de Fiumalbo, Itália. O convite trazia um texto incentivando a ocupação do espaço público com as obras de arte enviadas pelos artistas, com indicação de que as pinturas seriam colocadas nas casas dos camponeses, os filmes projetados nas paredes e as esculturas posicionadas nas ruas. Dizia: "O encontro se baseia na participação 'ativa' de poetas, pintores, escultores, artistas gráficos, cineastas, atores, personagens... Nas casas, nas ruas, nas praças de Fiumalbo será possível inventar um novo mundo. Estamos todos convidados a trabalhar para construir 'objetos' nesta cidade. Não há limites para este jogo. Caminhar por estas ruas significa construir um grande poema".³ É possível pensar que esse convite particular – guardado por Vigo, assim como tantos outros que recebia – tenha despertado seu desejo de continuar experimentando em uma direção que tomasse o espaço público como ponto de partida.⁴ Anos mais tarde, Vigo afirmou: "Fiz muitas coisas na rua. A arte busca comunicação, é uma necessidade de mostrar. Minha pretensão é alcançar o máximo, colocar o trabalho diante do transeunte. Depois, criamos um diálogo muito bonito porque gosto que o público se expresse, busco alternativas de comunicação", acrescentando que o artista tem uma necessidade de diálogo, "não está em uma bolha de sabão". Contudo, essa necessidade – diz Vigo – não se resolve nas exposições, sendo necessário buscar outros meios para isso, e a rua é um deles.⁵ Com essa ideia geral, mas com especificidades que remetem a outras questões, em 1971, Vigo produziu um texto fundamental para entender sua teorização sobre o uso da rua como espaço apropriado para a produção artística. Trata-se de "A

³ 2º Encontro Internazionale d'avanguardia "Parole sui muri", Fiumalbo, 1968. Todas as citações referêntes foram traduzidas pela autora.

⁴ Vigo participou desse encontro com os poemas matemáticos e com a "Composición '609".

⁵ Entrevistado por M. Curell, 1995.

rua: palco da arte atual”, publicado em sua revista Hexágono 71.⁶ Quatro anos após iniciar suas primeiras ações no espaço público, Vigo elaborou um ensaio sobre a relação entre arte, artista e rua. Em uma busca para explicar a importância de modificar alguns parâmetros estabelecidos na arte, ele critica o uso de museus e galerias para exposições, combatendo também a própria ideia de “exposição”. Em seu lugar, propõe a “apresentação” e sugere alternativas, como a utilização da rua e o conceito de “*projectista*” em substituição ao de “autor”. No mesmo texto, faz uma reflexão crítica sobre a ideia de “revolução”, propondo sua substituição por “revulsão”.

Esse ensaio, como outros do mesmo autor, começa com um epígrafe, onde uma citação de Les Levine parece resumir a ideia central do texto que Vigo desenvolve a seguir: “...os museus e as coleções estão saturados; mas o espaço real ainda existe...”. Como introdução, Vigo inicia situando sua proposta, afirmando que a arte da metade do século XX se caracteriza pela “pretensão constante de *romper com o herdado*”,⁷ assim, no momento atual, a arte encerra o uso da terminologia passada – um “não dá mais!!!”, diz ele – abrindo caminho para o “espaço real, aberto, cotidiano”. Para o autor, essa ruptura exige também uma “*quebra interna* de sua *própria atitude*” para poder utilizar o “novo espaço ambiental”, tornando-se um “*projectista*”.

Para explicar os principais conceitos de seu argumento teórico, e utilizando uma ideia de Julien Blaine sobre a nova atitude dos artistas, Vigo declara que um dos objetivos é “variar o sistema que nos rege e mudar as estruturas clássicas no que diz respeito aos meios que moveram a arte até nossos dias, romper com os compartimentos, sair e conquistar a rua”, gerando assim uma “revulsão” que não seja apenas formal e estética, mas uma mudança real de vida. Para Vigo, a ideia de obra caducou porque implica uma limitação ao incentivar o consumo, a acumulação e a

⁶ As citações da revista Hexágono 71 não possuem número de páginas, dado que a publicação apresentava folhas soltas e sem numerar. Em alguns casos não é possível, também, determinar a data da publicação.

⁷ Destacado no original. Daqui em diante, todas as citações mantêm os destaques do original.

contemplação, comportamentos do pequeno burguês. Propõe, então, a revulsão: “*revulsionar* é a palavra para a *atitude* limite da arte atual, e para isso, insistimos, a ‘obra’ se torna obsoleta para dar lugar a um novo elemento: *a ação*”, ou seja, “despertar atitudes gerais por meio de planos estéticos abertos, que buscam dentro desse campo expandir sua ação revulsiva para outros campos”. Sobre o conceito de revulsão, amplamente utilizado por Vigo em diversos textos, é conveniente citar a definição que ele mesmo elabora:

[Uso] o termo *revulsionar* porque sua direcionalidade nos indica uma *atitude*, e a demarcamos dentro do âmbito individual e interior; ao contrário, o termo obsoleto, para este caso, *revolução*, nos remete a atos externos que produzem mudanças de *atitudes*.

É interessante notar que a ideia de revulsão surge como substituição do termo revolução, que, como indicado em outros ensaios, parece antiquado ou desgastado pelo uso. Além disso, há entre ambos uma diferença conceitual, pois o primeiro implica, para o autor, uma mudança de atitude interna, e o segundo, externa. Pode-se pensar que Vigo está remetendo sua explicação a uma ideia de revolução dirigida ou manipulada de fora do sujeito, como apareciam na época as diferentes ações realizadas pelas organizações políticas que se consideravam vanguardas de um movimento revolucionário, dirigindo uma mudança social geral. Vigo contrapõe, então, essa ideia à de revulsão, que ele reforça em outra parte deste ensaio, ao dizer que o transeunte não deve ser desviado de seu rumo – de fora – mas implicado em uma mudança a partir de propostas. Da mesma forma, o uso da palavra “atitude” carrega uma intencionalidade de modificação subjetiva que rompe com as estruturas “herdadas”. Pode-se ver aqui a justaposição de uma proposta de modificação estética e subjetiva, um deslizamento da primeira sobre a segunda, o que poderia ser entendido como parte de uma ideia mais geral de Vigo, que resumimos como um desejo de mudança ou ruptura geral

através do individual, mediado por uma desestruturação provocada pela experiência estética.

É em “Proposições” – a terceira seção do texto – que aparece o tema da ocupação da rua. Vigo afirma que “à rua deve-se propor. Não é mais que isso, *señalarla*. Não devemos corrigir o transeunte, nem mudar seu rumo (...), mas ele deve ser ‘revulsionado’”. Assim, o “*projectista*” – termo que Vigo utiliza em substituição a autor – é quem oferece as “chaves mínimas” para que o receptor desenvolva a ação. Segundo o autor, por meio dessas proposições que o “*projectista*” realiza, quem recebe as instruções de ação, mais que ser corrigido, é induzido a realizar uma ação por meio da própria construção de sua experiência. E é a rua um dos meios que permitirá esse desenvolvimento.

Para definir o que quer propor como um novo vínculo com a rua, Vigo se distancia de outro tipo de ações que considera “velhas” ou “antigas”:

A rua não aceita ideias nem teorias estranhas a ela mesma; *uma arte de rua* não é levar que é velho para tomar sol (aproximação pedagógica da arte tradicional enclausurada) nem tampouco “montar novas formas que disfarçam sua velhice”, mas sim uma nova *atitude* (lúdica) que reconcilia todos os elementos inerentes a ela mesma.

Essa nova atitude se opõe à ideia de levar obras que respondem ao modelo clássico a um espaço aberto, como uma forma de tornar a alta cultura mais acessível, mas respeitando os cânones tradicionais de obra e autor.

Em uma entrevista concedida anos mais tarde, Vigo diz que “é preciso priorizar o elemento rua”, pois há uma diferença entre esse tipo de ação e mover uma escultura, que foi feita para um espaço fechado, para um aberto. Nesse sentido, o texto aponta que mostrar o velho se liga a um sentido pedagógico sobre um público passivo que deve ser instruído ou ensinado, em oposição à busca de uma atitude diferente ou nova.⁸ Aparece também aqui, como em tantos outros lugares, a ideia do lúdico

⁸ É interessante notar que Jacques Rancière analisou essa questão, tomando como ponto de partida a ideia de espectador que não seja concebido como puramente passivo, em oposição ao artista ativo, e sim emancipado, quer dizer, quem pode “atuar”: raciocinar, interpretar ou significar uma obra de arte através dos próprios meios e experiências (Rancière, 2010).

ou do jogo como forma privilegiada na arte: a partir daí é possível alcançar a nova atitude no receptor.

Na última parte, para definir o termo “*señalamiento*”, Vigo cita parte do manifesto que produziu para o primeiro da série, “*Manojo de semáforos*”. Ali, ele diz que o que se propõe é “não construir mais imagens alienantes, mas sim *señalar* aquelas que, mesmo sem intencionalidade estética, possibilitam-no”, também utilizando a ideia de “revulsão” que se aplica à despersonalização do homem e à “ativação da sociedade para o processo estético”. Assim, a rua contém os elementos cotidianos que, ao serem *señalados*, mostram as estruturas estéticas do homem, testemunhando, além disso, o coletivo e o demográfico. Segundo esse manifesto, tudo isso não deve ser realizado “representando” a realidade, mas sim “apresentando-a”. A ideia de “*presentación*” já havia sido desenvolvida por Vigo em “A revolução na arte” (1968), onde adotou o conceito de um ensaio de Alan Kaprow como oposto à exposição.⁹ Nesse ensaio, o primeiro termo dá lugar ao “*suceso*” – termo que ele usava para se referir ao *happening* – enquanto o segundo, à situação em que “tudo permanece inalterado”. Vigo modifica sua posição em “A rua...”, contrapondo a apresentação à representação, que exhibe algo já apresentado. Ao contrário desta, a situação de mostrar algo que efetivamente existe (por exemplo, um objeto ou um fato político), antagoniza não só com a representação nos termos da arte figurativa, mas também – entende-se – com toda a arte anterior aos *ready made*, ou seja, com a produção de obras de arte resultante da criação de um quadro ou escultura pelo próprio artista.

3. Señalamientos dissidentes

A partir de 1968, a resistência à ditadura de Onganía aumentou, assim como o nível geral de protestos, tanto nas ruas quanto nas fábricas e universidades (O'Donnell, 1982). O espaço público tornou-se, cada vez

⁹ Refere-se também à substituição da exposição pela apresentação em alusão ao desenvolvimento da vanguarda platense dos anos sessenta no seu artigo “No-arte-Si”. Revista Ritmo; N° 5, 25/08/69.

mais, um local de expressão do descontentamento social. As medidas repressivas e altamente impopulares implementadas pelo governo geravam reações de operários, estudantes e cidadãos insatisfeitos. Esse processo, que culminaria em maio de 1969 com o Cordobazo, teve seu reflexo no campo artístico, embora com elementos provenientes de sua própria dinâmica.

O antecedente mais notável das ações no espaço público são os *vivo-dito* de Greco, que consistiam em apontar com o dedo um objeto ou pessoa na rua e, em seguida, marcar com giz um círculo ao redor deles.¹⁰ Vigo identificou os *vivo-dito* como uma origem da arte de rua. Assim, quando planejou, em junho de 1970, a ação “Convite a rasgar” na Praça Liberdade de Montevideu – embora não tenha sido realizada por falta de permissão policial –, Vigo expressou que se tratava de uma homenagem a Greco, recordando seus *vivo-dito*, pois “ele havia antecipado na Argentina a ideia de uma arte de rua”.¹¹

À medida que a década avançava e a experimentação ganhava destaque na arte, as apresentações no espaço público se tornaram possíveis. Em La Plata, o *Grupo de los Elefantes* e o grupo *La voz del tiempo*¹² haviam colado poesia mural nas paredes da cidade. Esse ato de confronto com os cânones tradicionais da arte, especialmente quanto ao uso de suportes e espaços para sua difusão, concretizava uma apropriação do espaço público, o que gerou rejeições e debates entre os moradores da cidade (Bugnone, 2012).

Desde 1968, Vigo realizou as *señalamientos*,¹³ que consistiam em identificar, demonstrar ou marcar objetos, espaços, fatos. O artista as denominou e numerou sistematicamente de 1 a 18,¹⁴ e as definiu como

¹⁰ Sobre os *vivo dito* de Alberto Greco, ver Giunta, 2001; Longoni, 2005.

¹¹ Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1970, Arquivo do Centro de Arte Experimental de Vigo (CAEV). A partir de agora, todas as citações retiradas de documentos de arquivo (não publicados) serão citadas com o nome da caixa ou pasta seguido da sigla CAEV. Em geral os documentos não têm título.

¹² O primeiro era formado por Lida Barragán, Raúl Fortín e Omar Gancedo e o segundo era formado por Néstor Mux, Osvaldo Ballina e Rafael Oteriño, entre outros.

¹³ Cf. Centro de Arte Experimental Vigo, 2007; Davis, 2007. A análise de algumas afirmações – às quais este artigo deve – pode ser encontrada no texto inédito de Fernando Davis. “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, 2007, e em Davis, 2009.

¹⁴ Os dezenove *señalamientos* são: I, *Manejo de semáforos*, 25/10/1968; II, *Remember Grupo Sí* 27/10/1968; III, *No va más!!!*, Dic/1968; IV, *Poema demagógico*, 1969; V, *Un paseo visual a la plaza*

uma “série” com “rituais” cuja constante é a utilização de uma bandeirola com uma seta. O que importa destacar nessas ações é que algumas delas ocorreram no espaço público. O artista realizou dezenove *señalamientos*: os primeiros dezoito foram feitos entre 1968 e 1975, e após quase duas décadas, produziu o último em 1992. Dentre os primeiros, consideraremos para análise as ações que intervieram no espaço público. A separação entre esses e os *señalamientos* realizados no ambiente privado ou sem convocação de público justifica-se no que consideramos nesta pesquisa como uma característica fundamental: o espaço em que se desenvolveram. Embora tanto uns quanto outros (suas fotos ou objetos usados) tenham sido posteriormente enviados pelo artista para exposições ou publicados em revistas, o que os tornou públicos, é a ocupação e consequente ressignificação do espaço público que converge com uma ideia mais ou menos definida de intervenção na ordem pública, através da experiência estética. Além disso, o próprio artista classificou os *señalamientos* em públicos e privados, fazendo uma lista dos incluídos em cada categoria.¹⁵ Utilizando a numeração original, serão analisados, neste capítulo, os *señalamientos* I, IV, V, IX e XI,¹⁶ e, em alguns casos, outras ações, objetos ou exposições intimamente vinculados a eles, o que permite uma interpretação mais completa.

Rubén Darío, 08/11/1970; VI, *5' de filmación en el monumento de B. Mitre*, 06/06/1971; VII, *De tu mano*, 1971; VIII, *Devolución del agua del '70*, 21/09/1971; IX, *Enterramiento y desenterramiento de un taco de madera de cedro*, 28/12/1971 al 28/12/1972; IX bis, *Tres actos interconectados '71*, 24/05/1971; X, *Llamado del limonero*, 22 al 27/7/1972; XI, *Souvenir del dolor*, 1972; XII, *Almácigo de arena*, 21/09/1972; XIII, *Los puntos cardinales*, 21/09/1974; XIV, *Llamado del silencio*, Jul/1974; XV, *De doble acción*, 21/09/1974; XVI, 1974; XVII, *Acción gratuita*, 28/12/1974; XVIII, *Tres formas de negar la libertad y una forma de rescatarla*, 28/12/1975; S/Nº, *Transplante y almácigo de arenas*, 1992. (Carpeta *Señalamientos* I al XIX, CAEV y Edgardo Vigo. “*Señalamiento*”. Carpeta *Señalamientos*, CAEV).

¹⁵ Edgardo Vigo. “Acción de señalar”, 1971. Carpeta *Señalamiento* VIII, CAEV. Edgardo Vigo. “Señalamiento”. Carpeta *Señalamientos*, CAEV.

¹⁶ Omitimos, por questões de espaço, o *señalamiento* VI, que também faz uso do espaço público a partir da filmagem de um monumento a Mitre, projetado por Vigo em 1971.

3.1. *Manejo de semáforos*

Manejo de semáforos,¹⁷ o primeiro *señalamiento*, foi realizado em 1968, e consistiu em “uma experiência estética com aproveitamento de elemento cotidiano”,¹⁸ para a qual foi feito um convite para se reunir na esquina das ruas 1 e 60 para observar um semáforo que lá se encontrava. Vigo preparou um convite ou catálogo que distribuiu entre conhecidos (Figura 1) e utilizou a imprensa escrita durante o mês anterior para divulgar a ação e gerar certa curiosidade sobre o que aconteceria naquele dia.¹⁹ O artista não compareceu ao local, de modo que o *señalamiento* não implicou sequer uma ação de sua parte naquele momento. Para compreender a intenção do artista com essa ação, vale citar uma parte do manifesto²⁰ incluído no convite:

A funcionalidade do caráter prático-utilitário de algumas construções deve ser *señalada* e, assim, produzir questionamentos que não surgem do mero e vertical posicionamento utilitário, mas da “*divagación estética*” [...] Os *señalamientos* produzirão: uma *parada* diante do ‘ato gratuito de divagación estética’ e o anonimato dos construtores [...] Propõe-se: não construir mais imagens alienantes, mas *señalar* aquelas que, não tendo intencionalidade estética como fim, a possibilitam [...] Um retorno ao urbanismo cotidiano como ativação da sociedade em direção ao processo estético [...] A libertação está em o homem se desprender das cargas do conceito possessivo da coisa para ser um observador-participante ativo de um “elemento cotidiano e coletivo señalado”.²¹

¹⁷ Este *señalamiento* é o mais reconhecido na bibliografia da obra de Vigo. O que se tenta aqui é aprofundar o potencial político desta ação.

¹⁸ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia 1968*, CAEV.

¹⁹ “*Manejo de semáforos: experiencia estética con aprovechamiento de elemento cotidiano. Se citó a las 20 horas al público pero no me hice presente en esa cita. Una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial, fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar*” (Edgardo Vigo. *Caja Biopsia 1968*, CAEV). Entre os veículos que noticiaram a ação, encontram-se *Primera Plana*, 24/09/1968, “No tanta risa”, e *Diario Gaceta de la tarde*, 6/10/68, “Manejo de semáforos”. Nesse último, se reproduz o manifesto escrito por Vigo. *El Diario El Día*, 19/10/68, informa sobre a realização do *señalamiento*. Diz: “*Según su autor, el acto iniciará una serie de ‘señalamientos’ destinados a aprovechar al máximo las posibilidades de los medios comunicativos*”. Então cita parte do manifesto. No mesmo jornal, com data de 25/10/68 divulga-se a realização do *señalamiento* nesse mesmo dia.

²⁰ Também o chamou de “*Primera no presentación Blanca*”.

²¹ “Manifesto” em convite para ver “*Manejo de semáforos*”, 1968. Editorial Diagonal Cero. Edgardo Vigo. *Pasta de Señalamiento I*, CAEV. Também foi publicado no jornal *Gaceta de la Tarde*, La Plata,



Figura 1. Capa do convite-catálogo de *Manojo de semáforos*, com título na parte superior, dois círculos vazados ao centro e indicação de “*Primera no-presentación blanca*” na parte inferior.

Vigo buscava um estranhamento em relação ao objeto *señalado*, neste caso um semáforo, que deixava de ser um objeto cotidiano para integrar uma experiência estética, deslocado de sua normalidade funcional. Com evidente influência de Jean Clay, Vigo publicou um artigo antes da realização do *señalamiento* em que cita um texto de Clay, de 1967, sugestivamente intitulado “A pintura acabou” (Vigo, 1969), onde se refere a um dia em que as pessoas deixaram seus hábitos e rotinas para produzir arte na rua.²² Se essa foi a ideia inicial, somada ao conhecimento que Vigo tinha dos *vivo-dito* de Greco, o desenvolvimento específico que Vigo fez

06/10/68. Em linha com o interesse de Vigo em divulgar as suas reflexões sobre o uso do espaço público e as mudanças necessárias na arte, publicou “*La revolución en el arte*”, no jornal *El Día*, 15/12/68. É um ensaio que contém elementos de teor semelhante ao do manifesto do ponto I. Analisa diferentes mudanças produzidas na arte, todas referentes a modificações nas condições de produção e recepção, bem como nos materiais e técnicas utilizadas. Outro ensaio seu em que desenvolve conteúdo semelhante ao manifesto é “*No-arte-Sí*”. Op. cit. Ali, entre outras, ele cita o “*Manojo de semáforos*” e a arte de rua em geral como uma das mudanças que demonstram as rupturas que estavam ocorrendo na arte.

²² Desenvolve-se uma análise dessa etapa da obra de Vigo em Gradowczyk, 2008.

deste *señalamiento* não apenas o conecta com certo clima de experimentação nas ruas, mas também reflete seus interesses em realizar a ação proposta por Clay de sua própria maneira e desenvolver uma teorização sobre o assunto.

Essa ação no espaço público representou não apenas um ato fora dos cânones da instituição artística, sendo efêmero, não museificável, não assinável nem mercantilizável, em que o autor apenas fez a convocação e forneceu as instruções, ou seja, não havia “obra” no sentido tradicional do termo; mas também implicou uma ocupação do espaço público e a construção de uma representação particular desse espaço: o espaço e sua máquina poderiam agora se tornar o cenário e o objeto de uma ação artística, deslocados de seu lugar “natural”.

Em relação ao uso específico de uma máquina – o semáforo – e à tensão criada em sua funcionalidade, Vigo já havia se aventurado, desde meados dos anos 1950, na construção de “Máquinas inúteis”, feitas a partir de assemblagens de diferentes artefatos ou objetos.²³ Em 1957, realizou a exposição “*Maquinaciones inúteis*”, “na qual – diz Vigo – o jogo de humor negro se somava com as imagens tiradas de seu próprio ‘contexto’”, onde essas “imagens não jogam funcionalmente de acordo com o que realmente representam”.²⁴ Com esse interesse, que, em oposição ao futurismo, zombava das máquinas e de suas funções, transformando-as em objetos artísticos formados a partir de restos. Com o *Señalamiento I*, ele retoma essa ideia, mas, em vez de construir um novo objeto a partir de outros, decidiu utilizar um já existente.

Embora, até aqui, as consequências dessa ação pareçam derivar mais de um ato simbólico do que material, as implicações da convocação em plena ditadura foram de outra natureza. Na hora marcada, começaram a chegar alguns alunos e amigos convidados pelo artista, que, sem saber que Vigo não compareceria, o esperaram por algum tempo. A polícia, que estava nos arredores, devido à proximidade com a Direção de Infantaria,

²³ Cf. Edgardo Antonio Vigo habla de su arte. *Diario La Tribuna*, Asunción, 25 jun. 1968.

²⁴ Entrevista da autora com Graciela Gutiérrez Marx, 2010 e com Luis D’Elia por Ana María Gualtieri, 2001.

localizada em frente ao semáforo, suspeitou da reunião e deteve os participantes, e Vigo teve que comparecer para esclarecer a situação e explicar que se tratava de uma experiência estética (Rancière, 2010).

A particularidade desta experiência contém uma questão de duplo interesse: por um lado, foi uma ação artística no espaço público que utilizou um elemento próprio desse espaço para evadir sua funcionalidade, modificar a experiência cotidiana do semáforo e transformá-lo em um objeto artístico. Por outro lado, a convocação provocou uma reunião de pessoas na rua que, imediatamente, gerou suspeitas devido às restrições de reunião e expressão estabelecidas pela ditadura. Paradoxalmente, a intenção expressa pelo autor de se afastar do aspecto funcional e pragmático do objeto, tornando-o uma “divagação estética”, acabou transformando os presentes em suspeitos de um ativismo político não intencional.

O manifesto expressa que o objetivo é “produzir questionamentos”, desnaturalizar a ordem cotidiana e, através da experiência estética, conduzir à “libertação”. Longe de qualquer apelo explícito à participação política, sua estratégia se desenvolve passando por uma vivência que, ao desorganizar elementos da experiência sensível, desestrutura certos aspectos da organização social.²⁵ Isso aponta para duas questões: por um lado, à própria ordem da instituição artística, em que autor, público e obra desempenham papéis bem definidos e distintos, mas que aqui estão diluídos: um autor que não realiza a obra; a ausência da obra; um público que constrói sua própria experiência com base nas instruções de um autor ausente; a ausência de um espaço específico para exibir a obra. Por outro lado, a “libertação” refere-se às amarras geradas pela propriedade da obra (“que o homem se desprenda das cargas do conceito possessivo da coisa”, diz o manifesto), propondo uma limitação à ideia de que a obra pode ser

²⁵ Tal como ocorreu com seus outros *señalamientos*, Vigo saltou a barreira dentro-fora da instituição, pelo menos daquelas suficientemente distanciadas do cânone tradicional, e enviou para exposições materiais que faziam parte de suas ações. Assim, por exemplo, apresentou-o, em 1970, na Exposição Internacional de Edições de Vanguarda (Montevideu), junto com outras obras; e fez envios em diversas circunstâncias, principalmente para o exterior, mesmo anos depois de ter sido feito, como é o caso do convite e manifesto de *Manojo...*, em 1971, para a Alemanha, os Estados Unidos e o Peru.

vendida e se tornar mercadoria. Nessa ação, ao contrário, visa-se uma experiência em que a mercantilização não seja possível, expressando não apenas uma crítica ao âmbito específico do comércio de arte, mas também à propriedade privada em geral. Isso também se relaciona ao interesse específico de que a ação ocorra no espaço público, como um espaço compartilhado, aberto a interações e visibilidades, permitindo uma vivência também compartilhada, na qual a construção social desse espaço seja intervencionada – entre outras coisas – pela ação estética.²⁶

3.2. Poema Demagógico

O *Señalamiento IV* foi intitulado *Poema Demagógico* e realizado entre 1969 e 1971. Consistia em uma ação na qual o público emitia um voto em uma urna cuja parte superior podia ser trocada. Antes de votar, o participante fazia um desenho, escrevia ou riscava algo em uma cédula que lhe era entregue. Em todas as vezes em que este *señalamiento* foi realizado, duas questões eram centrais: o público sempre realizava uma ação sobre o papel antes de colocá-lo na urna, e a inserção do voto na urna se dava de maneiras específicas, de acordo com o tipo de abertura.

A urna que Vigo construiu para essas ações era feita de madeira e tinha quatro caixas adicionais com diferentes tipos de ranhuras para inserir o voto, chamadas de “cabeçotes intercambiáveis”. Esses cabeçotes eram posicionados na parte superior da urna e fixados com ganchos que se fechavam com um cadeado. Cada cabeçote dava um nome à urna: “urna eleitoral”, “urna erótica”, “urna místico-religiosa” e “(in) urna”. A primeira tinha a ranhura longitudinal tradicional das urnas eleitorais; a segunda, uma abertura circular que forçava os votantes a enrolar o papel em forma de cilindro – segundo Vigo, com forte conotação fálica-sexual; a terceira, uma abertura em forma de cruz, onde o papel deveria ser dobrado para

²⁶ “Edgardo A. Vigo inaugurará hoy una exposición.” *Jornal El Día*, 14 mar. 1970. No arquivo pessoal de Vigo existe um recorte de jornal, onde da palavra “exposição” surge uma seta manuscrita com a palavra “boludos”, possivelmente feita por Vigo em reprovação ao título dado pelo jornal que se contradizia apenas com o tipo. da ação a ser realizada, mas com o conteúdo do próprio artigo.

caber; e a última, sem ranhura, impossibilitando o voto. Esses cabeçotes podiam ser trocados na mesma urna, e Vigo utilizava um dos quatro em cada ocasião.

A primeira dessas ações ocorreu em setembro de 1969. Vigo deu uma conferência intitulada “*Arte-hoy*” no Salão Dardo Rocha do Colégio Nacional da UNLP, para a qual reuniu cinco ou seis turmas dos últimos anos, que estudavam Estética e outras disciplinas relacionadas, além de outros conhecidos seus e do público em geral. Mas, a palestra começava de um modo peculiar: na recepção do salão, cada pessoa recebia um cartão e a proposta era riscar o “sim” ou “não”, mas sem saber a que aquilo se referia. “Era aleatório”, diz Vigo, razão pela qual ele também chamava de “plebiscito gratuito”, indicando que se realizava sem motivo ou fundamento (Figura 2).

Ao entrar, o salão estava escuro, e para encontrar a urna, havia dois assistentes que guiavam os participantes acendendo fósforos ou lanternas. Mas ao chegar, deparavam-se com a “(in) urna” e não podiam votar. Para continuar com a “conferência”, uma fita com poesia fônica de diversos autores internacionais foi reproduzida, além da primeira apresentação de sua composição fônica “*Homenaje a una pensión de estudiantes*” (1969).²⁷ Brincando com a surpresa e o lúdico, Vigo dava à conferência um tom distante das palestras escolares convencionais, usando uma ação artística que trazia uma crítica política ao governo de Onganía. O título da conferência, “*Arte-hoy*”, indicava que, para falar sobre a arte daquele momento, não bastava explicá-la; parecia necessário desconcertar o público, primeiro com um voto sem fundamento, depois com a escuridão do salão, o uso de iluminação especial e, finalmente, uma urna onde não se podia votar. Mais tarde, em vez de iniciar o discurso do orador, passou a reproduzir poesia fônica.

²⁷ *Ritmo*, 1970, s/p.

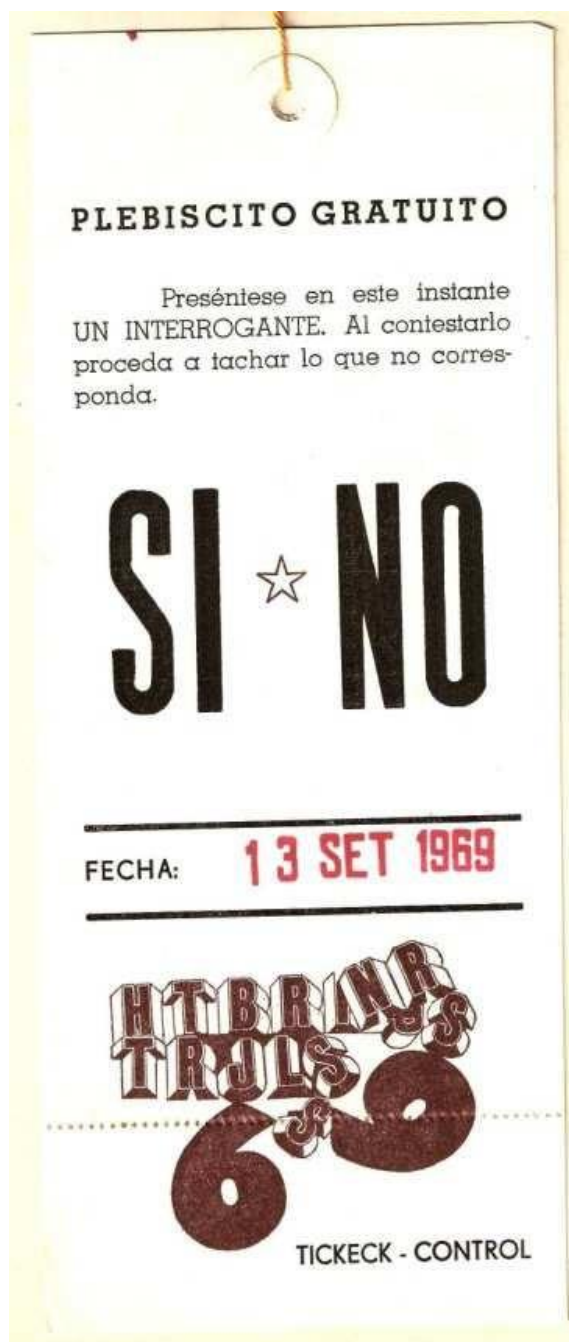


Figura 2. Cartão com as indicações: Plebiscito gratuito. Preséntese en este instante un interrogante. Al contestarlo proceda a tachar lo que no corresponda. Si. No. Fecha 13 set. 1969. Segue-se um logo e a indicação Tickeck-Control.

Dentro da mesma série do *Señalamiento IV*, ocorreu no ano seguinte aquele que interessa particularmente a esta investigação, uma vez que decorreu em espaço público. Foi uma ação em princípio lúdica, mas que também implicava um manifesto carácter político. A ação aconteceu na

calçada de uma boutique chamada Tomatti, localizada na esquina da 9 com a 51.²⁸ Apesar de também caracterizar o negócio como “elitista”, Vigo viu ali uma possibilidade, já que as peças de vestuário poderiam coexistir na vitrine, com seus próprios objetos. A boutique tinha outra virtude para Vigo, a proximidade com o Teatro Argentino, que atraiu o público, especialmente para o balé, bem como com a Legislatura provincial e o Automóvel Clube, o que gerou uma ampla circulação de pessoas. Resolveu aproveitar estas circunstâncias e planejar o desenvolvimento de uma ação que envolvesse o voto com a “urna erótica”, mas, desta vez, localizada na rua. Os transeuntes passaram pela calçada da boutique e foram convidados a participar da ação cuja votação consistiu na criação de um poema (Figura 3). Apresentou, também, outras obras suas no interior do recinto, como o “*Palanganómetro mecedor para críticos (que no se mece)*”, a “*Bi-tricicleta ingenua*”, as “*Obras (in)completas, Basura aséptica*” (colocada primeiro na calçada e depois dentro do encaixe quarto), *Cuna de Ringo Bonavena* (igual à anterior), alguns deles intercalados com meias, cuecas ou calças que ficavam penduradas em algumas de suas partes. Utilizando novamente um meio de comunicação, o artista divulgou a ação através do jornal local. Aí foi anunciada a apresentação em Tomatti, e referia-se à decisão de Vigo de deixar de expor da forma tradicional e de “abrir a obra a referências de um público não habitual ou despreparado, utilizando como meio um 'habitat' não tradicional”.²⁹ Assim, ao abrigo de uma empresa amiga, mas no espaço público, em 1970, sob a ditadura de Onganía, Vigo propôs a paródia de um ato eleitoral.

²⁸ Entrevistado por M. Curell, 1995.

²⁹ Entrevistado por M. Curell, 1995.



Figura 3. Fotografia em preto e branco de pessoas preenchendo cartões e inserindo em uma urna.

Placas convidando as pessoas a votar foram afixadas em frente à boutique. O eleitor, fosse transeunte ou participante que assistiu ao anúncio no jornal local, deveria ler as instruções sobre o que poderia fazer para fazer “poesia armada”, como desenhar ou escrever elementos que servissem “à montagem de uma poesia”. Depois, colocava o voto na “urna erótica” e por fim, aconselhava “Não assine. Manter o anonimato” (Figura 4).



Figura 4. Impresso com ilustração de uma urna à esquerda, com a indicação à direita: “urna (1970 con cabezales intercambiables, hoy, cabezal erótico. Programa. Poesia armada.” Na parte inferior do impresso, lê-se: instrucciones: as reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. 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.

O público, além de votar, poderia entrar no recinto, ver os objetos ali expostos, comprar roupas e levar as etiquetas das “*Obras (in)completas*” para colar onde quisesse. Segundo matéria publicada na revista Ritmo, a votação durou quinze dias, o que reforça a ideia de apresentação, aberta a mudanças ao longo do tempo, a modificações no espaço e localização dos objetos (como aconteceu com as obras “*Basura aséptica*” e “*Cuna de Ringo Bonavena*”, dando origem à “alterabilidade” devido ao caráter “heterogêneo” da “obra aberta”; tudo isso, contra o “conceito extinto de obra e artista”. Essas alterações do espaço, segundo Vigo, tornam cada visita do “observador-participante” diferente da anterior. Em relação a

essa participação, D'Elia escreve, no mesmo artigo, que as pessoas votaram, entraram nas instalações, viram o que ali foi apresentado e ficaram maravilhadas com “uma espécie de caos geral que os moveu nervosamente para a ávida procura de uma explicação, ou mãos estendidas para receber alguns presentes que foram feitos, na crença de que continham a solução.” Conforme conta a história, sem encontrar explicações, o povo, sem amarras, libertou-se, divertindo-se. Diz D'Elia, “percebia-se no ar um certo aprisionamento do desconhecido, dado por uma dimensão inusitada.”³⁰

Voltando à análise das instruções para o exercício do voto, o título “*Poesía Armada*”, antes de mais, faz uma clara referência à atividade e participação do público, que poderia compor a poesia ao seu gosto, recorrendo tanto à escrita e a linguagem, o desenho ou a cor, questão que rompe com a ideia de poesia escrita e aponta para a produção de poesia visual. Da mesma forma, pode ser pensada em ligação com uma das intenções de Vigo relativamente à “apresentação” de objetos ou ações, em substituição da “exposição”, considerada impossível de ser penetrada pelo ambiente, pelo público e pela passagem do tempo.

Segundo Vigo, o que procurou com este tipo de ação – a do Colégio Nacional e o *señalamiento* – é um tipo de comunicação que se gera a partir do trabalho com o espanto, a nova circunstância que relaxa e prepara para ter uma experiência diferente, um “clima incomum”.

Ao mesmo tempo, o significante “exército” tinha outro significado para a época, ligado à ideia da organização disposta a lutar violentamente contra o governo ou, de forma mais geral, contra o sistema. Assim, brincando com a polissemia, a poesia é “armada” tanto pelo público que a cria como porque ele próprio está armado para tal. Isso também aponta para o espanto, pois, como descreve o dono do estabelecimento, embora houvesse um clima divertido e caótico, o uso daquele significante de alto peso político, também desorienta o participante desavisado. O ato eleitoral foi o centro dessa afirmação e, sem dúvida, para além do caráter lúdico da

³⁰ Edgardo Vigo. “*Plebiscito gratuito Señalamiento IV*”, 1969. *Carpeta Señalamiento IV*, CAEV.

ação, teve em si um caráter político. Diante da suspensão das eleições pelo governo ditatorial, a participação política foi proibida. Portanto, a localização no espaço público implicava a possibilidade de qualquer transeunte participar de uma votação, quando essa era proibida a nível político, e representava uma intervenção democrática, ainda que lúdica, em um espaço público que era limitado como espaço de debate e consenso. Anos mais tarde, Vigo descreve essa experiência como a que mais se destaca, das realizadas na rua, “porque estávamos a esquecer-nos da votação, numa altura em que havia um tipo que falava de um reinado, Oganía”, então ele decidiu “chamar o povo muito modestamente” através do convite ao voto.³¹

Vigo elaborou um “relatório” com os resultados das “eleições”, que consiste em uma pasta composta por duas capas com folhas no seu interior, unidas por ganchos que impedem a sua abertura e que são amarradas com um fio, com uma perfuração no formato de círculo (Figura 5).

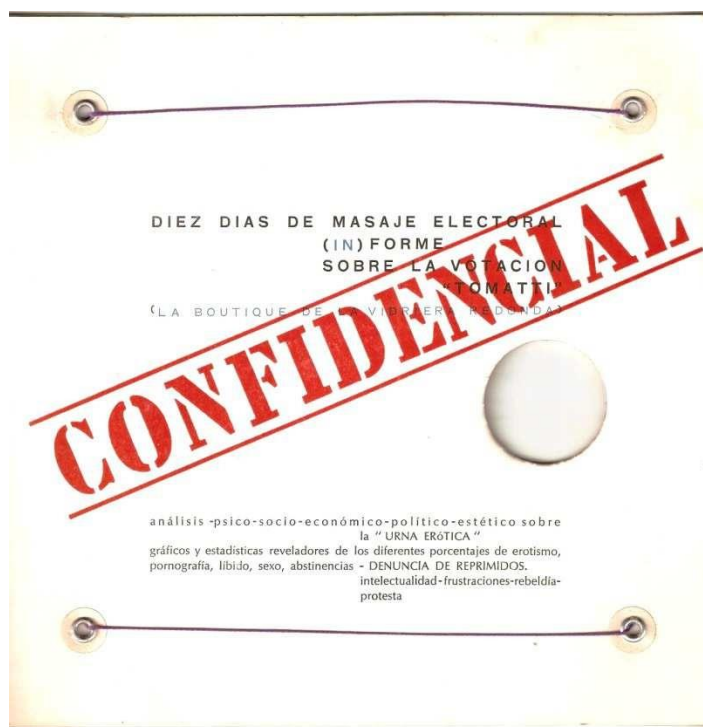


Figura 5. Impresso quadrado, com um círculo vazado no meio, sob a palavra “Confidencial” e atado em cima e embaixo por dois lares de arame.

³¹ Entrevista por M. Curell, 1985.

O texto diz “análise – psico – sócio – econômica – política – estética na ‘urna erótica’”, atravessada pela palavra “confidencial”, em vermelho, com tipografia de selo oficial. Na parte inferior da capa, onde descreve as características da reportagem, como “libido”, “pornografia” ou “sexo”, acrescenta “denúncia aos reprimidos” – que pode ser lida tanto no sentido sexual quanto no sentido político – seguido de “frustrações, rebelião, protesto”. Este último pode ser identificado mais com o momento social e político do que com a natureza erótica da urna, dando conta das duas dimensões da ação: uma estética, que está ligada à experiência de participação e à diferente caracterização que tem no que diz respeito à obra de arte tradicional em termos de imutabilidade, autor e espaço expositivo; a outra, política, como “protesto” ou “rebelião” contra a ditadura e “frustração” pela falta de voto popular; além da sutil referência à violência política por meio da palavra “armado”, conforme mencionado acima.

As perfurações que apresentam as páginas da reportagem, além de ser uma constante na produção material de Vigo naquele período, também podem ser interpretadas como o vazio do conteúdo, devido ao carácter fictício da ação, enquanto ficção artística, mas também devido à implausibilidade política do voto. Na contracapa, está escrito “Confidencial: Não abra”. O relatório, que não pode ser aberto, relata a mesma impossibilidade de votação, bem como faz referência à proibição de acesso a informações secretas em tempos de ditadura.

Quando, nessa ação, o eleitor teve que responder sim ou não, em resposta a uma questão que teve que pensar e manter em segredo, as instruções oferecidas por Vigo faziam referência à prática do voto e ao sistema ditatorial:

[...] Pratiquem tal sistema democrático, não pensem na sua gratuidade e na sua falta de resultados positivos para alcançar os seus desejos, pensem que um ato eleitoral também em si tem muito dessa gratuidade [...] Defendemos para que futuros atos eleitorais têm, como sempre, a característica de (in)comunicação e reduzem a possibilidade de que a

vontade popular nunca se cristalize. Você é eleito, você sabe votar. Não estamos interessados nos problemas que você levanta, apenas responda sim ou não. São as opções. A que isso leva, você pode perguntar? Para nada. No “nada”, talvez estejam todas as nossas soluções. (Vigo, 1969)

Aqui apresenta as principais coordenadas para situar essa ação artística no quadro da política autoritária de Onganía. Sem mencioná-lo explicitamente, mas com alusões evidentes à perda da possibilidade de votar em eleições efetivas, esse texto fala da gratuidade e da falta de resultados positivos do voto “para concretizar os seus desejos”. Assume que a vontade popular não tem lugar e propõe, como um dos objetivos, “amenizar” essa situação. Para reforçar a ideia de que é impossível votar, ele identifica o participante da ação como um “eleito”. Por fim, em uma interrogação sobre a eficácia da ação, em termos políticos, resume que os resultados não levarão a nada.

Em 1970, durante a Exposición de Ediciones de Vanguarda, realizada no salão da Universidade de Montevideu, foram apresentados o “*Poema demagógico*”, de Vigo, e “*La poesia deve ser hecha por todos*”, de Padín. Nessa ocasião, foi publicado no jornal El Popular um artigo não assinado – mas pertencente a Rúben Kanalestein, colaborador da *Página de los Viernes* e dos *Huevos del Plata*.³² Lá foi dito em relação a essas obras, que

Essas experiências surgem como resultado de uma procura que visa substituir os habituais mecanismos de processamento e consumo da obra de arte, na convicção de que estes se tornaram mais uma arma de opressão e apoio do sistema e que a melhor forma de retroverter bens culturais, agora no poder e benefício de poucos, é induzir e direcionar as pessoas para a criação.³³

Assim, – de acordo com este artigo – as obras de Vigo e de outros, como Blaine, Gerz, o grupo Poesia Processo, do Brasil, tendem a escapar à marca da arte burguesa que se impõe através dos seus vícios de classe.

³² Entrevista a Clemente Padín, 2012.

³³ *La nueva poesía*. El Popular; 9 out. 1970.

Embora ainda não se possa afirmar que essas correntes representam e são fruto de uma cultura proletária indeterminada e que no futuro se estabelecerão como meio definitivo de criação artística, a verdade é que provêm, em quase todos os casos, de sectores pequeno-burgueses que souberam dar à sua condição de explorador uma condição revolucionária: não “tentaram chegar às massas”, como é habitual, de forma demagógica e populista, desvirtuando a sua arte de colocá-la ao serviço de uma sociedade. compreensão escravizada e idiotizada pela “cultura de massa”, mas integrando-se com seu próprio povo para atuar como catalisadores da imaginação e criatividade das pessoas (...) para que [os indivíduos] tomem consciência de suas personalidades como são e possibilitem as mudanças essenciais que os integram, como grupo, na luta das organizações sociais.

Esse interessante texto, baseado nas ações de Vigo e Padín, problematiza a relação entre arte e política sob um ângulo consistente com o pensamento comum dos ativistas políticos, mas viável no campo dos artistas de vanguarda. De acordo com o que diz Vigo em relação ao abandono da ideia de revolução e da pedagogia da arte, o colunista sustenta que ações como as de Vigo podem ser “catalisadores” da criatividade do seu povo, o que o ajudará a tornar-se consciente de si mesmo. Segundo o texto, isso favorecerá a luta organizada com os demais. Porém, o esclarecimento no início da citação, que se refere à qualidade burguesa dos artistas e a dúvida se esse tipo de arte será a arte proletária definitiva, permite-nos pensar que ela é sugerida como uma etapa intermediária entre a arte totalmente burguesa e o futuro proletário. Apesar disso, resgata a atitude desses artistas que conseguiram passar de burgueses a revolucionários.

Ao final, reproduz uma citação de Maiakowski que diz: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”, revelando que não é necessariamente o tema da arte que a torna revolucionária, mas sim as formas – como o voto de um poema demagógico, que se abre à intervenção do público e em que o autor, em maior ou menor medida, se

afasta para que a construção poética fique nas mãos de cada participante – funciona como uma experiência de onde pode emergir a imaginação e a vivência das pessoas comuns, em função da libertação.³⁴

3.3. *Un paseo visual por la Plaza Rubén Darío*

Em novembro de 1970, o Centro de Arte e Comunicação (CAYC) organizou a exposição “*Escultura, folhaje e ruidos*”, na Plaza Rubén Darío de Buenos Aires. O anúncio da convocatória dizia que “esta exposição terá acesso às ruas para dialogar com o público, numa troca que significará uma aproximação mútua. As obras sairão do âmbito dos museus e galerias para interagir com o transeunte, para conviver com as crianças que brincam nas praças.” Os participantes passaram primeiro por uma ação sonora, utilizando apitos que sopraram junto com outros instrumentos ao ritmo do Movimento Música Más³⁵ e depois terminaram tocando em uma grande gaiola.

Vigo, junto com outros artistas, apresentou-se com uma ação que chamou de “*Un paseo visual por la Plaza Rubén Darío*”, e que constituiu o seu quinto *señalamiento*. Vigo entregou às pessoas que se aproximaram um folheto com orientações, um pedaço de giz e a *Marca de Vigo*, juntamente com uma declaração. As instruções pediam que você marcasse uma

³⁴ Como já foi referido, no quadro da sua intervenção mista entre o exterior e o interior da instituição, esta afirmação foi repetida em dezembro de 1970, no Museu Genaro Pérez (Córdoba). Lá, a revista uruguaia Ovum/10 organizou a exposição *Audición Internacional de poesía fónica. Exposición internacional de la nueva poesía. Exposición de ediciones de vanguardia*. Vigo participou com obras e exibiu números de sua publicação *Diagonal Cero*, mas no segundo dia da exposição criou *Poema demagógico*. Posteriormente, em julho de 1971, junto com Elena Pelli e Padín, organizou a Expo/Internacional de propostas a serem apresentadas no CAYC. Vigo apresentou a sua obra “*Contempla y vota*”, o “*Suero (in) estético para contemplar*” e a urna com cabeça eleitoral “*en la cual debe ubicarse la votación de un gesto poético*” (Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1971, CAEV.). Repetiu esta ação em outubro, no Museu Provincial de Belas Artes, na exposição *Investigaciones poéticas*. Em março de 1971, num artigo escrito por Hugh Fox (*The Pan American Review*, No. 1), surgiram reproduções de alguns objetos de Vigo, incluindo a urna com cabeças intercambiáveis. Poucos meses depois, na exposição organizada pelo CAYC “*Investigaciones poéticas*” no Museu Provincial de Belas Artes (La Plata), Vigo enviou objetos e a urna, mas a votação não ocorreu “*por no tener boletas*” (Edgardo Vigo. Caja de Biopsia 1971, CAEV). No mesmo ano, enviou aos Estados Unidos o resultado desta declaração, o “*Informe sobre la votación en Tomatti*”.

³⁵ Este grupo era formado por Adrián Barcesat, Norberto Chavarri, Roque De Pedro, Guillermo Gregorio e Margarita San Martín. (*Triste fin tuvo una experiencia. La Razón*, 9 nov. 1970).

superfície com giz, fizesse um giro de 360° e registrasse o que viu, compondo assim sua própria poesia visual (Figura 6).



Figura 6. Fotografia em preto e branco de quatro homens conversando em círculo em espaço público. Um dos homens entrega folhetos e bastões de giz aos demais.

A experiência proposta por Vigo recorreu, mais uma vez, à ação do transeunte, que mais tarde se tornou poeta. Em uma progressão que vai do simples transeunte ao participante, em uma ação artística e daí à autoria, parecia deixar de lado os aspectos mais relevantes da separação entre autor, obra e público. A busca de que o público pudesse viver a própria experiência das sensações, “gravando” o que via e depois compondo um poema, insistia no caráter essencial de que a passagem do antigo para o novo, da obra auratizada e distante para a outra, em que a experiência visual e sensorial ocupava um lugar determinante. Implicou também a utilização do espaço público como local privilegiado para a incorporação do homem comum nessas ações, afastando-se de espaços privilegiados para a circulação da arte. Essa intenção, manifestada no convite à exposição, oferecido pelo CAYC, mostrou que a posição de Vigo nesse sentido não era solitária, mas sim no quadro de

uma ideia geral que se estabilizava nas esferas vanguardistas, na medida em que o tempo passava.

Nesse caso, a ocupação do espaço público foi também apoiada por uma exposição organizada institucionalmente, ao contrário dos outros casos, em que Vigo se propôs sozinho a conquistá-lo. No entanto, enquanto alguns apresentavam obras que envolviam um público que podia ver, escalar ou tocar, a de Vigo foi mais longe: o participante teve que montar a sua poesia, pelo que a obra ainda não existia, mas apenas os elementos que a tornavam possível.

O caráter inusitado da exposição também se expressou na sua finalização. Terminou com a destruição das obras “por causa da multidão”, afirma o jornal *La Razón*.³⁶ Segundo o cronista, após o espetáculo musical, “os ânimos esquentaram” e começou a destruição de obras.

3.4. *Tres atos interconctados*

Outro *señalamiento* em que aparece a ironia, mas com teor diferente, é o número IX, denominado “*Tres atos interconectados*”, de 1971. Foi um convite, através de três cartões, para que o público realizasse três passos: o primeiro, urinar na esquina da 7 com a 50, depois defecar no mesmo local e, por último, fazer um “chamado à purificação”, caminhando pela Rua 7 até entrar em “transe poético” (Figuras 8 e 9).

Essas ações eram quase impossíveis de serem realizadas. A transferência das ações de urinar e defecar da esfera mais privada e íntima para o espaço público, mais do que um convite à sua realização, interrompe, pela materialidade do trabalho nas fichas indicadoras dos três atos – ou seja: mais pelo discurso do que pela concretude das ações – as regras do que pode ser imaginado como possível no espaço público, à vista de qualquer transeunte. Soma-se a isso que a proposta vem da arte e visa gerar um “transe poético” em quem viveu a experiência.

³⁶ *Triste fin tuvo una experiencia. La Razón*, 9 nov. 1970.



Figura 8. Impresso com detalhe de retângulo laranja com decoração de moldura de flores. Dentro do retângulo, lê-se: "espacio reservado para el muestreo". Na parte inferior, lê-se: "acto b: defecá em 7 esq. 50 el lugar señalado "b".

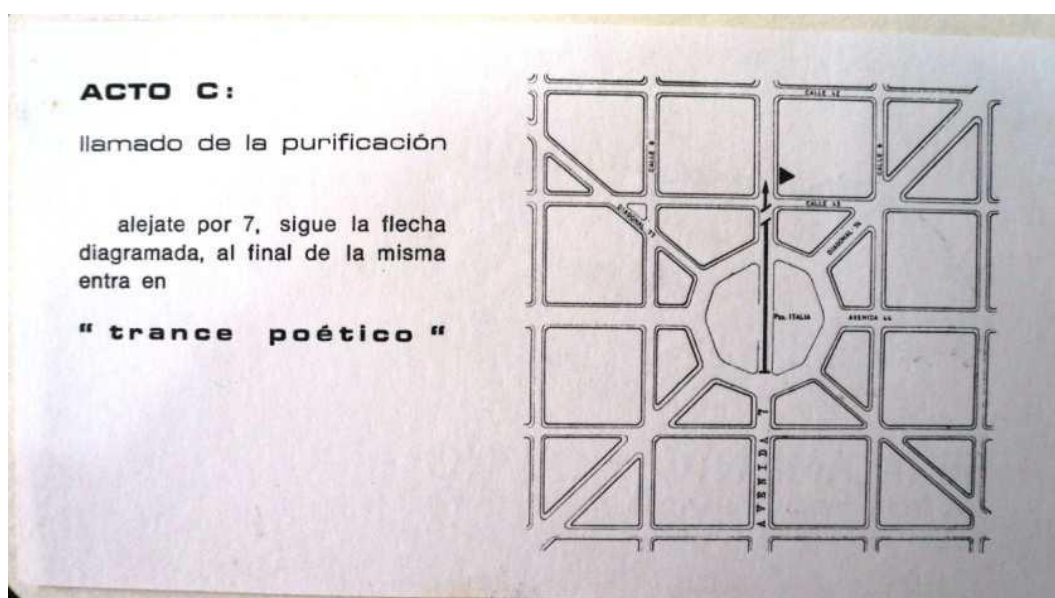


Figura 9. Impresso com esquema de ruas à direita. À esquerda, lê-se: "acto c: llamado de la purificación. Aléjate por 7 sigue la flecha diagramada al final de la misma entra en 'trance poético'".

Joga-se aí a ideia de que o espaço público é onde as visibilidades se cruzam – onde só é viável o que pode ser observado pelos outros – mas, isso é feito subvertendo essa característica essencial do público, ao propor atos eminentemente privados. Dessa forma, intervém-se no espaço, na própria

condição que determina o que é um espaço público, e o que nele se pode fazer. Assim, a proposta tinha um significado altamente político para a época, porque aludia, escatologicamente, ao desprezo pelas normas de comportamento social no espaço público e, ao mesmo tempo, representava um – implausível – desafio à ordem política prevalecente, que tentava reprimir comportamentos que se desviassem da moralidade, do respeito às autoridades e dos “bons costumes”.³⁷

3.5. *Souvenir del dolor*

A Diretoria do Jardim Zoológico de La Plata organizou a exposição *Arte Integración*, que aconteceria entre os meses de setembro e outubro daquele ano. Essa exposição foi proposta por Roberto Crowder, com o objetivo de “ter um diálogo direto com um público de massa. Todos têm direito à cultura e isso nada mais é do que um ponto de partida”.³⁸ Com uma política de abertura à apresentação de artistas sem seleção prévia ou outras exigências (ou seja, ao contrário do que ocorre regularmente nas exposições institucionalizadas), os artistas estiveram presentes não só para mostrar os seus trabalhos, mas para conversar com o público. Foram expostas pinturas, esculturas, gravuras e arte conceitual.

Nesse clima coincidente com suas posições, Vigo decidiu começar pelo *Señalamiento XI*, que chamou de “*Souvenir del dolor*”. Esse *señalamiento* foi desenvolvido em diferentes ocasiões a partir de setembro daquele ano, razão pela qual o artista a chamou de “progressivo”.³⁹

No zoológico local, Vigo colocou seu estandarte com a seta apontando, uma estaca de madeira com seu nome e o nome da obra, e ao lado (para onde a seta está direcionada) um papelão branco com um recorte do jornal La

³⁷ Esta experiência não terminou com as três cartas para a ação de rua, mas também as apresentou em espaços institucionalizados. Assim, em 1972 enviou esta obra para Madrid para a “Experimenta/2” e para Nottingham (Inglaterra) para a “Midland Group Postal Exhibition”. Dois anos depois, decidiu enviar os três envelopes contendo estes cartões para a exposição “*Signals – messages – missions*”, organizada na Alemanha.

³⁸ ¡La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones. *Diario El Día*, 8 out. 1972.

³⁹ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia*, 1972, CAEV. Analisaremos aqui todas as fases deste *señalamiento*, mesmo quando parte delas tenha sido desenvolvida no espaço fechado, dado que consideramos que não se trata – como no caso do *Poema Demagógico* – de uma repetição do mesmo ato, mas sim os diferentes momentos que o compõem formam um todo que não pode ser estudado isoladamente.

Razón, cuja manchete diz “13 guerrilheiros mortos e 6 feridos enquanto tentavam escapar”, e o cartão chamava “*Souvenir del dolor*”. Nesse caso, tratou-se de *señalar* não um artefacto ou um espaço, mas um fato – o massacre de Trelew – e a sua materialização na imprensa escrita (Figura 10).



Figura 10. Fotografia em preto e branco de homem de óculos escuros sentado na grama diante de uma seta no chão e uma placa fincada com seu nome.

O “*Souvenir del dolor*” era um cartão retangular feito de papelão branco com um pequeno furo no qual era amarrado um fio vermelho e que dizia “*Souvenir del dolor*”, abaixo, havia uma xilogravura em forma de X em vermelho e a frase “Lembre-se! Em 22 de agosto de 1972, mais treze se juntaram à lista.” Sobreposto a esse texto, Vigo colocou o número onze, que indica o número do sinal, em vermelho (Imagem11).



Figura 11. Cartão impresso com os dizeres “Souvenir del dolor” e “Lembre-se! Em 22 de agosto de 1972, mais treze se juntaram à lista.” Ao centro um X vermelho e sobre a segunda frase, também em vermelho, o número 11.

A ideia de “souvenir” como memória de um acontecimento tem antecedentes na poética de Vigo. Já no primeiro número do Hexágono 71, com o nome “*Souvenir de Viet-Nam*”, havia um envelope em papel transparente, em que constava a seguinte indicação: “Viaja – procure uma trincheira de cada lado – Colete uma vida e guarde-a neste envelope”. Aqui a relação do souvenir reaparece como resquício de uma ação ligada a um acontecimento de relevância política, a guerra do Vietnã. Em “*Souvenir del dolor*”, a ação foi realizada pelo artista e, na revista, foi uma proposta para

o destinatário. A indicação de “recolher uma vida” em qualquer trincheira, somada à impossibilidade de realização da busca de um corpo e do seu armazenamento em um pequeno envelope de papel, funcionam como gatilho para questionar o fato da guerra, ao mesmo tempo em que apela à confusão relativa à forma como essa crítica é realizada no arte. No *Señalamiento XI*, embora o souvenir já seja confeccionado pelo artista, ou seja, já esteja finalizado em seu processo de produção, opera-se a entrega de um cartão contendo cópia da manchete de um jornal em que está o assassinato de pessoas – como no Vietnã – como denúncia do fato e como perturbador da relação entre massacre – souvenir, ou melhor, política – arte.

Ele também criou souvenirs em diversas ocasiões, sempre ligados ao fato de o público poder trazer um elemento que fizesse parte da obra, como uma das modalidades de participação que Vigo se interessou em explorar. Em 1971, ele havia pensado em apresentar um “souvenir” no CAYC, com um envelope idêntico ao que posteriormente utilizou para o do Vietnã, e um texto que propunha acender um fósforo e guardá-lo no envelope. O texto do cartão termina “você colocou em prática o salvamento de uma *memória*”. Outro exemplo são “*Souvenirs de mi sangre extraída em 26 de junio de '72*”, que distribuiu no Centro Cultural Platense.⁴⁰

Vigo já tinha utilizado a imprensa noutras ocasiões como parte do processo de construção da obra, como é o caso da chamada para os *sñalamientos* “*Manejo de semáforos*” e “*Poema demagógico*”. Em “*Souvenir del dolor*”, utilizou diretamente um recorte de jornal como parte fundamental da obra, o que o colocou em sintonia com outros artistas que também decidiram incorporar a mídia, como é o caso de “*Tucumán Arde*”, o chamado “*Happening de la participación total*”, “*Happening para un javali defunto*” ou “*antihappening*” (inexistente de fato, criado apenas para a imprensa) e as teorizações sobre a relação entre arte e mídia realizadas por Oscar Masotta (Longoni, 2005). Em relação ao uso dos meios de

⁴⁰ Em outros casos, fez convites com formato semelhante ao “*Souvenir del dolor*”, mas sem usar a palavra “*souvenir*”.

comunicação, Vigo também refletiu criticamente através de um texto que acompanha a banda desenhada “A (in)comunicação dos meios de comunicação de massa (por exemplo a TV)” de 1972, onde analisa a solidão em que o homem se encontra diante da falta de comunicação produzida pela mídia.⁴¹

Em “*Souvenir del dolor*”, o uso da imprensa centra-se em evidenciar a forma como um meio escrito comunica o massacre, acontecimento já ocorrido na vida política, mas também serve como enunciação do *señalamiento*, através de um texto produzido por terceiros. Aí, não há instruções ao público, mas aproveitando a abertura para participar da exposição, aponta, mostra, o acontecimento político e repressivo do massacre e sua posterior apropriação pela imprensa. No entanto, a sua localização em espaço público, acessível às interações e visibilidades que o compõem, e a sua introdução em uma exposição artística, conferem-lhe um caráter específico, muito diferente do de simples oferta de informação. O banner com a seta faz parte da série de signos que, desde o início, se apresentou como a busca por uma experiência estética.

No decorrer da exposição, Vigo apareceu, em vários domingos, cada um com uma intervenção sobre o espaço: “*Área de libertad*” (01/10/72), “*Análisis poético-matemático de 10 m. de surga*” (15/10/72), “*Objetivación de la contemplación*” (29/10/72) e “*Aquí yace*” (72/11).⁴² De particular interesse é aquele que apresentou imediatamente após o referente ao massacre de Trelew, “*Área de libertad*”. Envolvia a delimitação de uma área de terreno por quatro postes pregados, entre os quais passava uma corrente. Dentro do retângulo formado pela corrente havia uma placa com o texto “*Área de libertad. Prohibido pasar*” (Figura 12). Nessa obra,

⁴¹ Nesse texto ele diz que embora a solidão seja uma reação à falta de comunicação gerada pela mídia, o “systema” utilizará outros meios de persuasão e atacará a resistência que se oferece em busca de libertação. Propõe, então, a comunicação boca a boca como meio alternativo, focado na comunicação do amor. (Edgardo Vigo. *Caja Biópsia*, 1972, CAEV).

⁴² “*Análisis poético-matemático de 10 m. de surga*” consistia em uma corda daquele comprimento disposta no chão amarrada a algumas estacas que a sustentavam; “*Objetivación de la contemplación*” é a terceira obra apresentada e consistia na legenda também localizada no chão “*hoy 29.10.72 estuve mirando esta cruz*”; O próximo é “*Aquí yace*”, em que apontou um dos montes de terra do zoológico, colocando um pano preto sobre o qual foi colocado um pedaço de mármore branco com o texto que dá nome à obra, no qual, segundo Vigo, a participação do público deve determinar quem está mentindo. (Edgardo Vigo. *Caja Biópsia*, 1972, CAEV).

Vigo, primeiramente, apresenta uma contradição entre a primeira frase e a segunda, um oxímoro, que, como um jogo de palavras, refere-se ao uso do espaço, tentando enganar o público, confundindo-o com um erro, desviando na sua própria relação com o espaço e com a forma narrativa com que uma obra de arte comunica. Em segundo lugar, contém um elemento político ligado à liberdade e à proibição: a obra mostra que o que é proibido é o acesso ao espaço de liberdade. Não pode ser alcançado – espacial ou humanamente – porque está limitado por correntes. Para completar o sentido da obra, Vigo criou um cartão com o texto “*Área de libertad*” no qual imprimiu com carimbo a palavra “*Perimido*”: ou seja, o espaço de liberdade acabou.



Figura 12. Fotografia em preto e branco de uma área descampada com uma faixa no chão que diz “Área de libertad. Prohibido pasar”.

Em novembro do mesmo ano, continuou com o *Señalamiento XI*. Em La Cueva del 11, foi organizada a Exposição de Arte Platense Panorama 72, da qual participaram dezoito artistas.⁴³

Em uma das salas, toda branca, Vigo montou um cenário no qual colocou na parede dos fundos uma xilogravura com o rosto de Che que tinha na parte inferior a palavra “Trelew” e, pendurada nela, um retângulo branco com a manchete de o jornal La Razón sobre o massacre. No centro da sala, colocou a faixa preta com a flecha apontada para a imagem do Che e, acima dela, um tripé com uma metralhadora de brinquedo. Nas laterais, colocou no chão divisórias com os nomes dos mortos no massacre, para o que tomou como base a planta de localização das celas (Figura 13).



Figura 13. Fotografia em preto e branco de sala de paredes brancas e chão de madeira com metralhadora de brinquedo e tripé apontando para xilografia do rosto de Che Guevara afixada na parede de fundo.

⁴³ M. Alzugaray, R. Arcuri, M. Casas, H. De Marziani, E. Gans, C. Ginzburg, G. Gutiérrez, L. Icopetti, H. Khourian, E. Kortsarz, C. López Osornio, C. Pacheco, L. Pazos, H. Redoano, H. Soubielle, B. Uribe, Vigo e E. Zabalet. A exposição foi organizada pela construtora Giusti.

O *señalamiento*, então, referia-se ao rosto de Guevara e às notícias dos assassinatos, identificando assim os militantes com o líder de duas maneiras: relacionou o ataque que acabou com a vida dos guerrilheiros com aquele que Che sofreu cinco anos antes (a metralhadora aponta para os dois); Em segundo lugar, isso implica relacionar a figura do líder com os militantes da esquerda revolucionária, uma vez que a referência a Trelew não se encontra apenas no recorte do jornal, mas também na própria xilogravura. A localização espacial dos nomes dos militantes, no terreno e sem volume, refere-se ao plano que foi tomado como modelo, que o liga a dados reais, a verdadeira localização das celas de cada um. Assim, encontramos, tanto nessa fase do *señalamiento* como na do zoológico, um vínculo com a realidade como fato do mundo, visível tanto pelo uso de uma manchete de jornal – que relata o ocorrido – quanto pelo uso do mapa com a localização espacial das celas. Além disso, há um apelo à realidade em um outro sentido: como horror (Badiou, 2009): as mortes injustas dos militantes, os enganos do governo repressivo, o desamparo dos sobreviventes. Uma obra feita de analogias: Che e os militantes; a arma e a morte; as celas e espaços no chão, deixa, no entanto, um elemento estranho que remete à presença do artista, a algo de vida que ainda existe apesar do real, a bandeira com sua flecha que não é apenas o *señalamiento* de uma direção e um indicador de pertencimento a uma série, mas uma evidência de que por trás de tudo isso está o artista, pensando no horror, refletindo sobre sua existência. A política dessa obra, evidente por se referir claramente a acontecimentos políticos, representa uma das relações estabelecidas entre arte e política na poética de Vigo.

O crítico da revista 7 y 50 disse que as obras expostas em La Cueva del 11

sem questionar o fato de que podem constituir validamente um autêntico “Panorama da Arte Platense 72”, são verdadeiramente um amplo espectro que reflete as tendências sociais e intelectuais que agitam a Argentina hoje. Todos os aspectos da violência nas suas diversas formas: guerrilha, repressão, guerra internacional, etc., estiveram presentes num extenso desfile diante dos olhos do público.

A seguir, qualifica a obra do nosso artista: “O ‘*señalamiento*’ de Edgardo Antonio Vigo, [é] a obra – em nossa opinião – mais clara e racional de todas as apresentações dessa vertente”.⁴⁴ Outras obras expostas na exposição mostram um clima de conjunção artístico-política, em que ficou evidente a utilização de uma temática política como forma de protesto. Na entrada, havia um grande lençol manchado com o sangue, de Luis Pazos, que no topo trazia a frase “Não negociaremos com sangue derramado”. Ginzburg apresentou um colchão com coroas de flores e palmeiras fúnebres, com livros sobre elas: “A morte tem permissão”, “Fui assassinado”, “Tortura”. O trabalho de Iacopetti utilizou fotos de nazistas; Alzugaray apresentou duas pinturas, em uma das quais havia uma foto de Irigoyen com sua comitiva; Gutiérrez Marx trabalhou sobre a guerra e a pátria destruída, com imagens de granadeiros e soldados de infantaria, e deu aos visitantes um cartão com a frase “*Pacem pueblo*” e uma pomba. Também havia bandeirinhas da Argentina e dos Estados Unidos.

Vale a pena mencionar as circunstâncias que envolveram essa exposição. O caráter político das obras foi determinado pelo proprietário do local, Giusti, na época da inauguração, ao solicitar aos expositores – através de sua secretária – que em uma hora retirassem as obras com “tom político”, mas sem indicar quais eram, de modo que seriam os próprios artistas que teriam que resolver. Eles interpretaram a indicação não apenas como censura, mas também como um convite à “autocensura”, ao ter que determinar quais obras deveriam permanecer e quais não deveriam. Assim, decidiram encerrar toda a exposição apenas duas horas após a sua inauguração. O impacto na imprensa escrita foi notável. Um artigo do jornal *El Argentino* intitulado “A exposição mais curta do mundo?”,⁴⁵ com uma foto da instalação de Vigo, informa sobre o encerramento da exposição e menciona o ponto de vista dos expositores que decidiram retirar todas as obras, esclarecendo também que muitos deles possuíam

⁴⁴ *Panorama 72 (clausurado) de arte platense*. Revista 7 y 50, N° 4, 1 dez 1972, La Plata.

⁴⁵ ¿*La muestra más corta del mundo?*. Diario El Argentino, 21 nov. 1972, La Plata.

ampla experiência nacional e internacional. A nota do jornal El Día⁴⁶ tem conteúdo semelhante. Dentre a imprensa escrita, destaca-se o artigo publicado nas revistas 7 e 50.⁴⁷ Após fazer uma descrição das características da mostra – citada acima –, destacando o conteúdo referente à violência e à política, também menciona as opiniões dos artistas: “o pior é que querem que censuremos as nossas obras apontando quais têm ou não significado político”; “Essa é a gota d’água. Eles acreditaram que íamos fazer uma exposição como *Peña de las Bellas Artes*?”; “Por que se informaram primeiro sobre a situação da arte atual?”, foram algumas das frases coletadas pelo jornal.



Figura 14. Xilogravura de metade do rosto de Che Guevara com um furo em seu olho esquerdo e um barbante laranja afixado na parte superior do cartão.

⁴⁶ *Fue clausurada una muestra de arte platense*. Diario El Día, 22 nov. 1972, La Plata.

⁴⁷ *Panorama 72 (clausurado) de arte platense*, op. cit.

O terceiro momento desse *señalamiento* ocorreu na edição *ce* da revista Hexágono 71. Ele incorporou ali uma folha dobrada ao meio com quatro pequenas perfurações circulares. Dentro está escrito “O 'systema' coagula rapidamente o sangue das pessoas. Este não” e contém três elementos dentro dele. O primeiro é um pequeno papel datilografado que diz “Junte tudo!” e repetido em inglês e francês. A segunda é a carta “*Souvenir del Dolor*”. O terceiro elemento é o “*El ojo del Che*”: um cartão de papel branco com um fio laranja no topo com uma xilogravura de metade do rosto de Che Guevara, que no centro do olho apresenta um círculo vazado (Figuras 11 e 14).

Vemos que aqui Vigo utiliza um tema de relevância política para focar o objetivo da sua obra, o significado simbólico desse massacre de guerrilheiros não pode, para esse artista, ser deixado de lado. Há, assim, uma incorporação desse tema para que a sua obra se torne expressamente política, e cujo objetivo de comunicar uma ideia – tanto a presença como a memória do massacre – seja claro. Contudo, essa associação direta torna-se mais complexa se forem levadas em conta dimensões da materialidade das obras. Tanto na instalação como na “*Souvenir del Dolor*” há um aspecto que Vigo não relega: o seu carácter de artista que idealiza e produz obras ou ações que permanecem artísticas e perturbam o bom senso político. Não se trata simplesmente de panfletos ou de transposição de ideias políticas, ou seja, apenas da mobilização de um lugar discursivo ideológico para um artístico, mas à literalidade das ideias, ele acrescenta elementos de continuidade com sua poética: a seta que aponta, utilizada em todos os *señalamientos*, lembra que se trata de um ato artístico imerso em uma cadeia de ações que tende a desnaturalizar diferentes aspectos ou fatos da ordem social; Além disso, no caso da “*Souvenir del Dolor*”, a “memória” – noutros casos será uma “prova” – que Vigo dá ao público foi produzida noutros dos seus *señalamientos* e ações como indicador de uma parte da ação artística realizada.

Dois anos depois, em agosto de 1974, Vigo proferiu uma palestra na Faculdade de Belas Artes da UNLP, trazendo – como fazia frequentemente – materiais da sua produção, entre os quais mostrou as fichas do

Señalamiento XI. Dois anos depois do massacre, Vigo fez questão de apontar a questão, e o facto de transferir para o ambiente universitário os resultados de uma ação realizada primeiro no jardim zoológico e continuada na Cueva del 11, implicou ultrapassar as limitações entre o interior e o exterior da instituição: do espaço público à galeria, daí à universidade. Um itinerário que teve em conta os diversos interesses da intervenção crítica, que também não foram excludentes. Ou seja, se a ocupação do espaço público era uma prioridade, o interior das instituições também o era. Quando se trata de um espaço educativo, Vigo parecia aproveitar a sua condição de professor para ali introduzir – tanto na faculdade como na sua posição de professor da Escola Nacional – elementos discursivos e criativos que dariam conta de que havia uma realidade múltipla, isto é, diferenciada da ordem dominante de percepção e leitura do mundo.

4. Séries e ritualização

Uma vez analisado o *señalamiento* realizado no espaço público, é necessário proceder a uma caracterização mais geral deles, tendo em conta tanto o que foi expresso pelo próprio Vigo como outras qualidades relevantes que emergiram desta investigação.

Vigo escreveu um texto no qual desenvolve uma explicação sobre os *señalamientos*.

Comecei a aproveitar criações não artísticas, onde prevalece fundamentalmente o caráter “funcional”, negando os elementos que apontava do ponto de vista estético – via contemplação – em busca de uma nova abertura na arte.

Dei prioridade aos elementos que denunciavam o “anonimato” do seu criador-designer (...). As suas características têm variado desde o público (...) ao íntimo (...); de natureza gráfica (...) e aquelas que poderiam ser classificadas na teoria da “Arte por correspondência” (...).

Percebe-se pela leitura anterior que a base primitiva de concretização dos “señalamientos”

vem sofrendo uma metamorfose de concepção e de elementos utilizados.⁴⁸

Ele também postou: “Por um lado, queria que o criador voltasse ao anonimato e, por outro, não queria que a obra fosse considerada um produto de consumo em si. Tentei variar os signos nas suas características e infundir-lhes um certo sabor poético.” (Vigo, 1972).

As intenções de Vigo na realização dessas ações estão condensadas nesses parágrafos. Em primeiro lugar, diz que aproveitou as “criações não artísticas” para se destacar, diferenciando-se assim da ideia geral de obra de arte em termos clássicos. O que indicam são lugares ou elementos naturais ou artificiais,⁴⁹ aos quais podemos agregar eventos e ações.

Vigo já havia expressado, no manifesto do *Señalamiento I*, e repete aí, que separa a funcionalidade dos elementos que o compõem para dar-lhes um lugar na experiência estética. Quanto à ideia de anonimato do autor, ela pode estar relacionada à premissa de participação. Assim, um autor não identificado poderia criar as condições necessárias para que o público participasse da obra. Contudo, cabe perguntar se essa autodefinição não nos impede de refletir mais profundamente sobre a sua própria posição como autor, que parece ser mais complexa. Essa ideia – do autor anônimo – também faz parte de outro pressuposto, que é o da recusa em mercantilizar a obra de arte. Para isso, reúnem-se vários elementos, por um lado, a ideia do autor anônimo, que deve ser diferenciada do ato de negar a categoria de autor, já que no primeiro caso, não se trata do autor inexistente, mas sim aquele que está ausente, que não sabe quem é.

Outra característica que se apresenta é que o trabalho de cada *señalamiento* não pode ser materializado em um objeto que possa ser vendido ou comprado – embora possa ser apresentado em uma exposição, como se viu nos casos analisados anteriormente.

Esse último refere-se a uma qualidade dos *señalamientos* que é o seu caráter efêmero, visto que se trata de uma ação. Porém, os objetos

⁴⁸ Edgardo Vigo. *Señalamiento*, [ca] 1974. *Carpeta Señalamientos*, CAEV.

⁴⁹ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia*, 1973, CAEV.

materiais utilizados em cada um deles – cartões com instruções, souvenirs, votos, urnas, banners – permanecem. Não é que os materiais sejam efêmeros em todos os casos, mas sim que a ação é finita. Isso daria uma particularidade à ação de Vigo, dado que se compararmos, por exemplo, com um dos seus antecedentes mais importantes, os *vivo dito* de Greco praticamente carecia de existência material fora do momento da sua ação. A possibilidade de preservar os elementos utilizados em cada ação permitiu a Vigo dar-lhes uma existência mais ou menos separada, uma vez que os apresentou em exposições posteriores como prova do *señalamiento* que tinha feito, ou os reutilizou, como no caso do banner. Nesse sentido, a efemeridade dos *señalamientos* é relativa, embora sustente a ideia de não comercialização da sua produção criativa e, em termos mais gerais, da experimentação com objetos, atos e espaços, fora de qualquer ordem canônica da arte em relação ao conceito de “obra”. Em novembro de 1973, Vigo participou na exposição de bandeiras “*Festival of Flags*” organizada pela Midland Group Gallery, em Nottingham, Inglaterra, para onde enviou a flâmula que utilizou para fazer os *señalamientos*. Acrescentou ao envio uma explicação sobre sua origem e utilização, da qual surge uma das chaves para pensar os *señalamientos* como ritualização da prática artística:

Desde 1968 venho fazendo “*señalamientos*” de diferentes lugares e elementos naturais ou modificadores da natureza. A ação assume a forma de um ritual e uma série de elementos pertencem a esse ritual. Uma das principais é a bandeira de *señalamiento* que tem como função “marcar” o local que se determina como campo de ação para o futuro desenvolvimento da “*señalamiento*”. (...) [O] uso da bandeira [funciona] como uma determinação do lugar geográfico onde a ação ocorre.⁵⁰

Da mesma forma, na descrição que faz do *Señalamientos XIII*, no mesmo ano, Vigo refere-se à colocação da bandeira como um “ritual”.

⁵⁰ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia*, 1973, CAEV.

A questão das constantes em sua obra parece clara desde o início de sua carreira como artista. Ele já havia dito, alguns anos antes, que se interessava por séries ou pela repetição de elementos: o uso da madeira é o caso mais geral, mas também menciona o uso de elementos como furos, números, geometria, além de um “sistematização temática”, dando como exemplos o trabalho que realizou na televisão.⁵¹ Ou seja, ele assume a reiteração de elementos como uma característica particular de sua poética. Depois, em mais de uma ocasião, ele menciona os *señalamientos* em série.⁵²

O que torna os *señalamientos* uma série e qual a sua particularidade? Nas séries deve haver um elemento ou tema que se sustente. Nesse caso, diz: “Utilizamos vários elementos que são ‘constantes’ nessas ações, como o banner com a placa que aparece desde o sétimo *señalamiento* – um ‘passeio’ visual pela Plaza Rubén Darío⁵³ (...) – e constitui uma espécie de ‘código elementar’ que indica um determinado local onde a ação ocorrerá.” (Vigo, 1972). Temos aqui uma das características diferenciadoras dos *señalamientos*: trata-se de uma série cujo elemento constante é a utilização de um estandarte, que constitui um “ritual” ou “código elementar” repetitivo, e esse estandarte possui uma seta cuja função é indicar o local onde você vai realizar a ação, “fixá-lo”, diz Vigo.⁵⁴

O uso de setas não é novidade para Vigo: já em 1966, em uma das suas gravuras, “*Cafishio*”, aparecem setas. Da mesma forma, o uso de signos em sua poesia visual pode ser visto como parte de uma mesma gama de elementos a serem utilizados em diferentes obras, com formatos e suportes variados. Nesse sentido, parte da elaboração material de sua poética – mesmo quando se trata de poesia visual – é a busca por elementos estranhos às artes plásticas puras – cor, forma, etc. – como indicadores do transbordamento daquela.

⁵¹ Edgardo Antonio Vigo habla de su arte. *Diario La Tribuna*, Asunción, 25 jun. 1968.

⁵² Por exemplo, se refere aos *señalamientos* como una serie, em uma nota publicada no *Diario El Día*, “*¡La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones*”, em 8 out. 1972.

⁵³ Aquí Vigo menciona “*Un paseo visual...*” como o *señalamiento VII*, quando se trata do número V.

⁵⁴ Edgardo Vigo. *Señalamiento*, 1974. *Carpeta Señalamientos*, CAEV.

Por outro lado, é interessante pensar até que ponto aquilo que Vigo tenta retirar à obra de arte – o seu carácter “religioso, intocável e único” (Vigo, 1969) ou, nos termos de Benjamin, a aura – é devolvido através do ritual. Como se fosse necessário manter algum aspecto da obra de arte que permita classificá-la como tal, perde peso a negação – no discurso – das categorias de autor, público passivo, obra intocável – pelo menos em sua forma totalizante e forma fortemente idealizada – se é dada importância à repetição do ritual como medida purificadora que funciona como remédio contra a nudez do fato artístico desaturado. A isso acrescenta-se que quem detém o banner, o manipula e decide a sua localização, é Vigo, o que constitui uma característica que fortalece a presença do artista como autor e, este último, garante o seu estatuto de obra de arte. No entanto, essa relativização da negação da ideia geral de obra de arte não implica ignorar os esforços feitos por Vigo para dismantlar os seus elementos, mas, antes, pensar no complexo de relações estabelecidas entre eles, que tendem a problematizar a relação entre arte e sociedade ou, na fórmula da vanguarda, “arte e vida”.

5. “O ‘señalar’ desencadeia, não limita”

A título de conclusão, apresentarei algumas reflexões que ligam os casos analisados ao contexto artístico e sociopolítico mais geral, o que nos permitirá chegar a uma interpretação deles como um todo. No final da década de 1960, essas ações em espaços públicos passaram a fazer parte da construção de um espaço que estava ligado ao protesto social, à contestação ao poder, tanto do Estado como das instituições, e à ideia de autoridade em geral. Elementos que estavam presentes no discurso disruptivo da década. A intervenção de artistas no espaço público através de ações de vanguarda implica uma forma de apropriação e contra-significação dele. Esse espaço torna-se um território de ligação entre a arte e a rua, relação implícita em um dos slogans vigentes na época, e retomado pela vanguarda histórica, que sustentava que era necessária uma aproximação entre arte e vida através de uma derrubada de barreiras que

separavam ambos. Dessa forma, as ações artísticas nesse espaço permitem ultrapassar os limites que separam os espaços de criação e os do cotidiano. A relação entre criação, participação e espaço público torna-se complexa se forem tidas em conta algumas questões: por um lado, nessa mesma década, os museus e galerias foram ampliando o leque de obras aceitas e promovendo artistas com novos estilos,⁵⁵ gerando, dentro dessas instituições, tensões e disputas entre o discurso dominante que definia o autor, a obra e o público, e outro que buscava envolver-se nos processos de mudança que estavam sendo vividos no campo artístico. A segunda questão é que as ações no espaço público permitem que o transeunte comum participe, ou pelo menos se torne uma testemunha imprevista de um ato criativo; situação impossível no museu que divide os dois espaços (dentro e fora da instituição) como correlato da divisão de esferas na sociedade, típica da modernidade. Nesse sentido, o museu, mesmo tendo ampliado a aceitação de estilos, pela sua própria qualidade institucional, está separado do espaço de circulação diária, que é o do público. Um terceiro aspecto é que as ações artísticas nas instituições e nos espaços públicos devem ser distinguidas de acordo com uma qualidade desses últimos: existe uma diferença material e simbólica entre a participação do público em uma ação artística dentro do museu ou teatro e a que ocorre em um espaço não destinado à ação artística, mas à circulação e à comunicação pública.

As produções artísticas em espaços públicos participam na construção desse espaço como lugar onde convergem arte e vida, mais ou menos deslocadas, mas também, de acordo com o processo de politização progressiva de amplos setores sociais, converge com esses últimos ao estabelecer, em espaço público, um lugar de expressão de contestação política e social. As ações não ocorreram ali, então, por pura oposição instituição/espaço público, mas também se representou naquele ato uma representação do público tão próximo do “povo”. Assim como, desde o

⁵⁵ No caso de La Plata, ao mesmo tempo em que começaram as ações no espaço público, o Museu Provincial de Belas Artes havia apoiado exposições de artistas de vanguarda locais e membros do Instituto Torcuato Di Tella. Cf. Guerrini, 2010.

peronismo, a ideia de povo ganhou um novo significado, associada à classe trabalhadora, com o passar dos anos 1960, tornou-se um significante que adquiriu um significado mais amplo e complexo: ao mesmo tempo que englobava o “povo peronista” que sofreu o banimento do partido, estava ligado de forma mais ampla a todos aqueles afetados negativamente pelo “sistema” capitalista.

O conjunto de ações artísticas analisadas contém implicações que surgem da forma particular, como o espaço público e a sua política se articulam e que atuam em dois níveis. Em primeiro lugar, para a produção dessas ações, Vigo projetou a sua localização no espaço público, pelo que os seus resultados deveriam estar alinhados com esse planejamento. A utilização de elementos como o semáforo, o monumento, a calçada, carregam diversos significados. Por um lado, de acordo com o tom da época, a produção de obras com objetos previamente existentes, ou seja, não criados materialmente pelo artista e que tem origem nos *ready mades* de Duchamp, põe em causa o gênero do obras, a ideia da peça artística e o papel do autor. Por outro lado, a utilização de elementos urbanos continha a intenção manifestada pelo mesmo autor de os desligar da ordem quotidiana, partilhada anonimamente e coletivamente, para produzir um estranhamento. Mas, envolveu também a conversão desses objetos em outra coisa, cuja mensagem, além de artística, torna-se política, mesmo fora do tema discutido nas ações. Isso porque a apropriação do espaço público e dos seus elementos componentes torna visível a possibilidade de ação em um espaço geralmente proibido de expressão, o que põe em causa essa mesma impossibilidade.

O que Vigo expressa é que não só se livra dos cânones artísticos, de acordo com a sua posição vanguardista, mas também que a escolha deliberada e a localização das suas ações contradizem uma ordem política dominante que impõe e mantém uma ordem social e utiliza espaço público através de uma espacialização repressiva. Quando ocupa espaços e age sobre eles, está desafiando as regras da instituição artística que regulam os modos de produção, os materiais habilitados, os meios acessíveis e os espaços de

consagração. Mas, além disso, propõe uma forma de agir sobre um processo que, historicamente situado, embora contivesse características de renovação social e cultural, foi especialmente repressivo.

Em segundo lugar, as ações analisadas implicam uma contraconstrução do espaço, ao distorcer o seu uso comum e quotidiano, contrapondo a lógica que determina os seus usos e funções e as regras que condicionam a produção artística com uma expansão das margens de ação e representação possíveis. Tudo isso ocorre por meio de ações que, mais do que situarem-se no espaço, intervêm simbólica e materialmente.

Essa intervenção, longe de ser concebida como uma modificação direta da vida das pessoas ou do próprio espaço, propõe-se, para Vigo, como a possibilidade de “desencadear” algo novo, em linha com o que foi analisado acima sobre a sua ideia de *revulsión*, oposta ao da *revolución*. Vigo diz: “A inexistência do trabalho, a não necessidade de estar presente, a efemeridade do ser, a possibilidade 'aberta' de realizar 'atos' diferentes dos propostos transforma-nos a todos em 'fazedores' (tradicionalmente lido 'criadores') de situações e não consumidores digitados a priori. O ‘*señalar*’ desencadeia, não limita.” (Vigo, 1972b). Nesse fragmento, ele também oferece uma caracterização dos *señalamientos*, principalmente no que se refere à negação da obra de arte em sua concepção clássica: diz que não há obra, não há necessidade da presença do autor, não há permanência, bem como a ideia de que o trabalho não está fechado, o que dá origem à participação criativa.

O que a *señalamiento* pode desencadear, como elemento libertador, não só do público, mas também do espaço, também está ligado ao que Lefebvre chamou de “espaço de representação” (Lefebvre, 1991). Segundo esse autor, as resistências que se localizam nos espaços de representação são constituídas por elementos imaginários e simbólicos. Opõem-se, portanto, à homogeneização e à racionalização, aos contra-espaços. Pode-se pensar que a arte ocupa aqui um lugar particular, pois é uma das linguagens que possibilita a operação simbólica da resistência e que passa

a fazer parte da complexa relação entre a hegemonia e a emergência de novas representações.

Nas práticas aqui analisadas, a ocupação do espaço público envolve, por um lado, a procura do contacto com o espaço público-popular, uma aproximação ao “povo” que sucessivos governos, desde 1955, foram fechando; mas, também, uma ligação com a ideia mais geral de “o povo”, que historicamente esteve distante da “alta cultura” elitista das instituições artísticas. Sim, “o espaço é a síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social” (Santos 2000: 90), a contradição ditadura/povo torna-se evidente no espaço público. A negação do povo pelo governo ditatorial é questionada através das ações que tornam visível essa negação. Quando a participação na esfera pública foi proibida de múltiplas formas, desde a proibição de reuniões de pessoas para qualquer fim, até a manifestação de ideias políticas, o debate sobre o público não pode ocorrer nas formas habituais de um sistema democrático. As práticas artísticas, quando colocadas no espaço público, perturbam a ordem que proíbe a sua utilização para a liberdade de expressão e, ao mesmo tempo, colocam uma arte que contacta com as rotinas quotidianas noutro espaço, fora das galerias e museus. Esse processo de dupla ruptura deve ser lido especialmente no contexto histórico, tanto do campo artístico quanto do campo sociopolítico em geral. Em relação ao primeiro, os *señalamientos* distinguem-se da “arte pública” cujo objeto são os monumentos localizados no espaço público e que, diferentemente das ações analisadas, fazem parte da “representação do espaço” dominante e racionalizada. Além disso, as ações de Vigo são pensadas e projetadas para serem realizadas no espaço público, o que as distingue de outras que aí possam ter ocorrido, mas apenas como uma transferência do que foi produzido para o museu ou para a galeria. Embora as primeiras ações artísticas tenham ocorrido em espaços públicos em sinal de protesto contra o regime canônico de consagração de artistas e circulação de obras, localizado na cidade de La Plata, as ações analisadas aparecem entre as primeiras a cruzar essa fronteira que separa o que era permitido e o que

não era permitido pela instituição artística naquela década. É, então, o planejamento deliberado da sua ocorrência no espaço público outro aspecto que nos permite pensar no seu potencial político de contraconstrução desse espaço.

Referências

BADIOU, Alain. **El siglo**. Buenos Aires, Manantial, 2009.

BUGNONE, Ana. Poesía descentrada en los '60: el Grupo de los Elefantes. **Boletín de arte**; n° 13, 2012. La Plata, 2012.

CENTRO de Arte Experimental Vigo. "Un tal Vigo". **Revista ramona**, 2007.

CLAY, Jean. La peinture est finie. **Robho**, n. 1, París, jun. 1967.

DAVIS, Fernando. Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo. **Revista ramona**, 2007.

DAVIS, Fernando. Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Longoni (org.). **Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur**. São Paulo: Annablume, 2009.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GUERRINI, Florencia Suárez. A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones. **Boletín de arte**. La Plata, 2010.

GUILLAMÓN, Isaac Marrero. La producción del espacio público. **(con)textos**, Revista D'Antropologia i Investigació social. N. 1, Barcelona, mai. 2008.

GRADOWCZYK, Mario. Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953 - 1962). Maquinaciones. **Edgardo Antonio Vigo**: trabajos 1953 - 1962, cat. exp., Centro Cultural de España en Buenos Aires, Museo Prov. de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Prov. de Bellas Artes, La Plata, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford, Blackwell, 1991.

LONGONI, Ana. Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. **Séptimas jornadas de artes y medios digitales**. Centro Cultural, España, Córdoba, 2005.

O'DONNELL, Guillermo. **El Estado Burocrático Autoritario**. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

OSLENDER, Ulrich. Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una "espacialidad de resistencia". **Scripta Nova**. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, v. VI, n. 115, Barcelona, jun. 2002.

SANTOS, Milton. **La naturaleza del espacio**. Barcelona, Ariel Geografía, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. Estética y política: las paradojas del arte político. In: ALTUNA, José Larrañaga; POLANCO, Aurora Fernández. **Las imágenes del arte, todavía**. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires, Manantial, 2010.

ROMERO, Antonio Vázquez. Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades. **12º Encuentro de Geógrafos de América Latina**. Montevideo, 2009.

VIGO, Edgardo. La revolución en el arte. **Diario El Día**, 15 dez. 1968.

VIGO, Edgardo. No-arte-Si. **Revista Ritmo**. N. 5, 25 ago. 1969.

VIGO, Edgardo. Tenth happening also called From the lemon tree. **Ghost Dance**, n. 18, Michigan, jul. 1972., pp. 2-3.

VIGO, Edgardo. La calle: escenario del arte actual. **Hexágono '71**, be., La Plata, 1972.

Recebido em: 22 de outubro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.