

PROYECTOS A REALIZAR

PROJECTS TO BE REALIZED

VANESSA K. DAVIDSON / vanessa.davidson@phxart.org

Curadora de arte latinoamericano Shawn and Joe Lampe
Phoenix Art Museum. Estados Unidos

RESUMEN

Este texto explora *Proyectos a realizar*, de Edgardo Antonio Vigo, como paradigmas de un arte conceptual participativo con raíces en la poesía y en el juego, y sus teorías como eslabones perdidos en la comprensión actual del conceptualismo en América del Sur y su conexión con la experimentación poética. Se considera estas obras tanto dentro del marco de la experimentación conceptual en la Argentina como en relación con las obras del artista George Brecht, miembro del grupo internacional Fluxus.

PALABRAS CLAVE

Edgardo Antonio Vigo; arte correo;
arte conceptual; George Brecht

ABSTRACT

This text explores *Projects to Be Realized* as paradigms of a participatory conceptual art with roots in poetry and game, and his theories as missing links in current understandings of conceptualism in South America and its connection to poetic experimentation. It considers these works both within the framework of conceptual art experimentation in Argentina and in relation to the works of artist George Brecht, member of the international Fluxus group.

KEYWORDS

Edgardo Antonio Vigo; mail art;
conceptual art; George Brecht

En el catálogo que acompañaba una exposición de 1970 titulada *De la figuración al arte de sistemas*, el crítico y curador argentino Jorge Glusberg relató las curiosas circunstancias de su relación con un artista poco conocido de La Plata, cuyos proyectos estaban en exhibición:

Mi relación personal con Edgardo [Antonio] Vigo es emblemática, porque comenzó no por el contacto directo entre un hombre de Buenos Aires y otro que vivía en La Plata, a unos 60 kilómetros de distancia, sino por medio de los comentarios que me fueron hechos en una pequeña ciudad en Checoslovaquia –Trebic– por el pintor Ladislav Novak. Fue él quien me habló por primera vez de este artista, que descubrí hace tan solo dos años, al regresar a Buenos Aires (p. 10).

Como director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), el punto focal de la experimentación estética en la Argentina durante la década de 1970, Glusberg cultivó contactos con artistas y con curadores de vanguardia en el extranjero y se desempeñó como líder local y buscador de talentos. Por lo tanto, puede parecer sorprendente que no estuviera familiarizado con el trabajo de Vigo que, como afirma en el mismo texto, encarna perfectamente el arte de sistemas que define como «un lenguaje con un doble interés en investigación y comunicación, y que al mismo tiempo ordena la participación activa del espectador» (Glusberg, 1970, p. 10). Las *Obras (in)completas* de Vigo de 1969, incluidas en la exposición de Glusberg, son ejemplos clave del arte de participación basado en textos que desarrolló para desafiar las definiciones tradicionales del arte y cuestionar la naturaleza del proceso creativo. Enviado a través del correo a artistas y a amigos cercanos y lejanos, este trabajo consiste en cuatro etiquetas impresas destinadas a ser adheridas a cualquier objeto que se considere merecedor del *status* de arte. Las instrucciones adjuntas especifican que «respetando la teoría de un Arte de participación y una traslación de algunos porcentajes de la creación ubique donde Ud. desee los mismos» (Vigo, 1969e): una especie de *kit do-it-yourself* para crear *ready-mades*, el trabajo transforma a los espectadores en colaboradores en procesos de designación duchampiana. Usando botellas de barro de Ginebra Bols, comercializada como «la bebida tradicional de los gauchos argentinos», en su propia versión, Vigo evoca el icónico portabotellas de Duchamp al tiempo que inscribe el proyecto dentro de la cultura popular argentina. Las referencias a los paquetes literarios (como «Volúmenes 1 a 4») completan la alusión a los destinatarios como *coautores* y, de esta manera, exponen el arte como una ficción en la que se invita a los espectadores a desempeñar papeles activos. Las operaciones textuales están en el corazón de la práctica de Vigo. Reconocido como el fundador del arte correo en la Argentina, es mejor conocido por sus vívidos trabajos gráficos sobre papel. Sin embargo, sus diversas actividades conceptuales a menudo son pasadas por alto. Este texto explora los proyectos a realizar de Vigo como paradigmas de un arte conceptual participativo con raíces en la poesía y en el juego, y sus teorías como eslabones perdidos en la comprensión actual del conceptualismo en América del Sur y su conexión con la experimentación poética.

El descubrimiento de Glusberg del trabajo de Vigo a través de un pintor de Europa del Este en 1968 atestigua el estatus paradójico del artista como una figura marginal en su tierra natal y como miembro prominente de la comunidad internacional de arte correo que comenzó a florecer a mediados de la década de 1960. Aunque tales prácticas lo hicieron prácticamente invisible para los comentaristas locales, también le permitieron eludir los mecanismos institucionales de promoción y difusión para participar directamente en las redes internacionales de colaboración e intercambio. Frustrado porque pocos artistas en la Argentina compartieron su entusiasmo por «un arte de expansión, de atrape por vía lúdica, que facilite

la participación —activa— del espectador vía absurdo [...]. No más contemplación sino actividad» (Vigo, 1968a), Vigo buscó inspiración y aliento en otra parte. A partir de 1966 y a lo largo de su carrera, intercambió ideas, obras de arte y poemas con otros artistas vía postal, colaborando en exposiciones textuales y proyectos de arte conceptual a larga distancia con colegas que nunca conoció de Brasil a Nueva York, de Alemania a Japón, e incluso, como hemos visto, del bloque del Este. Para difundir sus obras y las de sus colaboradores, durante las décadas de 1960 y 1970, fundó una serie de revistas imbuidas de una irreverencia que caracteriza a su corpus de trabajo más amplio y organizó exposiciones pioneras en Buenos Aires y en La Plata.¹

Una de esas revistas, *Diagonal Cero* (Vigo, 1962-1968), fue especialmente importante en la difusión de la experimentación poética de Vigo y le sirvió para establecer conexiones con poetas de ideas afines en el país y en el extranjero. Los artistas y poetas de La Plata que se congregaron alrededor de la revista se hicieron conocidos como el *Movimiento Diagonal Cero*, cuyos miembros incluían a Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo; este último luego fue reemplazado por Carlos Ginzburg. Siguiendo las pautas de los poetas concretos brasileños del grupo Noigandres, estos jóvenes poetas intentaron modificar viejos tropos poéticos experimentando con la tipografía y la colocación de palabras, y publicaron artículos sobre el arte y la poesía más avanzados del momento. Incluso el formato de su revista fue revolucionario: las hojas sueltas contenidas en folios permitían a los lectores leer detenidamente las páginas en el orden que desearan. Las secciones especiales incluyeron poesía y xilografías de otros artistas latinoamericanos y, así, consolidaron la reputación de la revista como de alcance internacional y ampliaron la lista de contactos de correo postal de Vigo.

Vigo tampoco estuvo solo en la experimentación con el arte conceptual en la Argentina a fines de la década de 1960, aunque sí fue el único artista en llegar al conceptualismo a través de la poesía. Los artistas agrupados en torno al Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, dirigido por Jorge Romero Brest, comenzaron dicha experimentación ya en 1966. Podría pensarse, por ejemplo, en las obras de *arte de los medios*, de Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa. Asimismo, otras incursiones argentinas tempranas en el arte conceptual abordaron más los problemas sociales y políticos, y borraron las fronteras entre el arte, la vida y la política, como por ejemplo *La familia obrera*, de Oscar Bony, de 1968, o el fenómeno de *Tucumán Arde*, también de 1968. Ambos experimentos fueron radicales. Después de un viaje de 1968, la crítica neoyorquina Lucy Lippard (1973) regresó de Argentina «tardíamente radicalizada», ya que la «mezcla de ideas conceptuales y políticas» de todos estos artistas «fue una revelación» (p. ix).

Vigo no participó en las *Experiencias* del Di Tella, ni su arte fue políticamente radical durante la década de 1960. Sin embargo, participó esporádicamente en las exhibiciones del CAYC en la década de 1970, siempre por invitación de Glusberg. Como hemos visto, contribuyó con obras a la exposición *De la figuración al arte de sistemas*, que viajó extensamente en varias versiones por toda Argentina y por Europa entre 1970 y 1974, así como con *Escultura, ruido y follaje* en 1970, y con *Arte en cambio* y *Arte en cambio II* en 1973. Las piezas aportadas por Vigo a estas exposiciones no están bien documentadas, pero las reseñas de la exposición *De la figuración al arte de sistemas* sugieren que incluyeron obras conceptuales, objetos y grabados en madera de Vigo; los últimos se remontan a sus primeras incursiones en el arte en la década de 1950.

1 Por ejemplo, *Expo/Internacional de la Novísima Poesía*, exhibida en el Instituto Torcuato Di Tella entre marzo y abril de 1969, y más tarde en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, de abril a mayo del mismo año, contando con más de 150 trabajos innovadores de poetas de 15 países, incluyendo Europa, Estados Unidos y Sudamérica.

Durante los años 1950, Vigo empezó a considerar las cuestiones fundamentales de la comunicación artística y la participación del público, explotando tácticas dadaístas para romper el «carácter solemne-religioso de la "obra de arte"» para abrazar «lo lúdico como un dispositivo estético». En opinión de Vigo, lo lúdico actúa como «puente de contacto en diferentes formas de encarar el arte, porque está comprobado que esa es la única vía posible para que la sociedad retome su interés y participación en el fenómeno del arte» (Vigo, 1969a, p. 9), teorías que fue refinando a lo largo de su vida. Proyectos como su *Revista irritante*, de 1958, frustran las expectativas de utilidad práctica. Vigo imaginó que el destinatario encontraría un gran sobre manila en su buzón de correo y seguiría una flecha crudamente dibujada a un sobre más pequeño en la parte superior para desplegar una nota que le aconsejaba «no buscar una solución, ni en su interior: todo es relativo». Picada la curiosidad, giraría el sobre y echaría un vistazo adentro, solo para encontrar su contenido pegado con cera de sellado, lo que hacía imposible extraer el trabajo sin destruirlo simultáneamente. Tal vez concebido como una parodia del *objeto de arte* inaccesible e incomprensible, este trabajo —enfáticamente hecho a mano con materiales banales y técnicas no artísticas— atrapa a participantes desprevenidos en un juego de descubrimiento artístico que es a la vez intelectual y manual y privilegia el proceso sobre el producto.

A principios de la década de 1960, Vigo dirigió su atención a las florecientes amistades epistolares con artistas y con poetas en el extranjero. Involucrados en experimentos comparables en contextos más propicios para su desarrollo, estos colegas compartieron sus interés en la reformulación de los lenguajes poéticos y plásticos en nuevas formas inter-media. Junto con cartas personales con noticias de la vida en La Plata, en estos primeros correos envió poemas, revistas y construcciones que llamó *relativuzgirs*.

Vigo pone este énfasis en el papel activo de los espectadores en el desarrollo literal y metafórico de la obra de arte en estos *relativuzgirs*, creados en 1957-58. Identificados como «revistas visuales clandestinas» y producidos en colaboración con dos artistas inventados por Vigo, Otto Von Mascht e Igor Orit,² el título críptico de las obras codifica el interés de Vigo en el arte como experiencia que tiene lugar en el espacio y tiempo real. Según el artista, *relativuzgir* es «un matrimonio entre lo relativo, base filosófico-matemática de Einstein, la electricidad como elemento actuante y la propiedad de girar, es decir, escaparse de la REPRESENTACIÓN del movimiento por el movimiento en sí» (Vigo en Herrera, 2004, p. 14).³ Hechas de papel grueso con perforaciones realizadas a mano, estas obras sin pretensiones traducen el vocabulario del arte concreto de planos de colores de dos dimensiones al espacio real, lo que permite a quienes los manipulan simular la construcción de pinturas y esculturas abstractas. Examinada por sí misma, cada hoja es un monocromo a través del cual se vislumbran fragmentos del mundo; la superposición engendra patrones variables de color y forma, a medida que los planos estratificados se barajan y la composición se reconfigura. Al igual que las pinturas de marcos irregulares deconstruidas en muchas piezas multicolores del artista argentino Madí Juan Melé, o los planos semitransparentes de Soto desprendidos de sus soportes para que los espectadores los reordenen a voluntad, estos trabajos rompen la abstracción geométrica en sus partes constituyentes e invitan al público a usurpar el papel del artista para recomponerlas. Aunque Vigo no se refirió a ellos como tal, estos también son *proyectos a realizar*, manuales *clandestinos* para crear el arte más progresivo del momento en la propia sala de estar.

2 En una carta a Julien Blaine del 22 de julio de 1992, Vigo explicó que un proyecto de envío de 25 cartas a direcciones falsas era una simple jugada con el servicio postal. «Tanto el personaje como las direcciones eran creaciones puras». Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo.

3 Vigo también usó el término para designar dibujos y collages producidos en la década de 1950.

Vigo indudablemente se nutrió de las manifestaciones internacionales del arte geométrico al crear estas obras, pero las conexiones formales e ideológicas más convincentes de sus *relativuzgirs* son con el arte y la poesía neoconcretos brasileños, específicamente, con el *Livro da Criação* (*Libro de creación*), de Lygia Pape de 1959, y los poemas proceso de mediados de los años sesenta de Wladimir Dias-Pino. Como afirmaba el poeta y teórico brasileño Ferreira Gullar en su «Teoría del No Objeto» de 1959, los neoconcretistas buscaban «sintetizar las experiencias sensoriales y mentales» en creaciones que servían como «vehículos para la imaginación». A los participantes se les «pidió usar», en lugar de contemplar, tales obras, que «existían [solo] como potenciales, esperando un gesto humano para realizarlas» (Ferreira Gullar, 1960, p. 94). Esta es una descripción adecuada de las obras interactivas de Vigo, comenzadas unos años antes; el *Libro* de Pape también es paradigmático en este sentido. Acompañado de títulos que cuentan la historia de la creación del mundo —pistas verbales que se negó a documentar por escrito para que cada interpretación difiera necesariamente de la anterior— plantea la poesía y la forma abstracta como puntos de partida para las construcciones personales de una narrativa universal por parte de los espectadores. Los *relativuzgirs* de Vigo carecen de esta dimensión lírica, como lo hacen los *poemas* visuales de Dias-Pino, pero sus congruencias formales son notables. Dependiendo de la participación del espectador para transformar la bidimensionalidad de hojas de papel en obras de arte tridimensionales, los múltiples hechos a mano de estos artistas transforman las geometrías rígidas en sistemas flexibles que existen en un estado latente de devenir. Sus estructuras abiertas permiten innumerables variaciones, mientras que sus formatos plegables permiten a los participantes interactuar con ellos lejos de los confines del museo. Así como el trabajo de Vigo gana dimensiones adicionales de tiempo y espacio mientras viaja por correo, las fotografías del *Libro* de Pape en entornos cotidianos de Río de Janeiro subrayan la integración del arte en el ámbito de la vida, y viceversa, como un aspecto crucial de su proyecto.

Los tres trabajos hacen que las operaciones intelectuales sean físicas, ya que se invita a los participantes a meditar sobre las obras tanto en sus manos como en sus mentes. Sin embargo, las construcciones de Dias-Pino ofrecen una dimensión adicional: ¿deben considerarse poemas sin palabras o arte interactivo? Aunque Dias-Pino [1971] (1980) los caracterizó como «poemas proceso», en los que «lo importante es el proyecto y su visualización: [y] la palabra es prescindible» (p. 154),⁴ para Vigo, ambos fueron importantes. Estas obras híbridas también representan un punto de partida teórico para un nuevo paradigma de actividad que Vigo elaboró en un tratado de 1969 titulado «De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar».⁵

Escrito con motivo de una exposición pionera que Vigo organizó en el Instituto Di Tella en 1969, la *Expo/Internacional de la Novísima Poesía*,⁶ este documento sienta las bases de una teoría del arte conceptual basada en operaciones inauguradas en poesía más que en arte, una conexión hasta ahora inexplorada en el contexto argentino. Un texto didáctico, toma la forma de una *historia enciclopédica* que marca el creciente énfasis en la participación

4 Dias-Pino [1971] (1980) continúa: «Proceso es lo que, en cada nueva experiencia, introduce procesos informativos. Esta información puede ser estética o no: lo importante es que sea funcional y, de este modo, consumida» (p. 154).

5 Una versión anterior de este texto, «Un arte a realizar», apareció en la revista *Ritmo*, (3), La Plata, 1969.

6 Vigo organizó una exposición titulada *Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia* en mayo de 1968 en Buenos Aires, Galería Scheinson, con obras de los poetas de La Plata Carlos Raúl Ginzburg, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y el propio Vigo, presentado con un texto del poeta francés Julien Blaine. De un manuscrito inédito encontrado en el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, «Panorama sintético de la poesía visual en Argentina».

del lector en la praxis poética a lo largo de la década de 1960 a escala internacional. Esta evolución se define en términos de una progresión desde el concretismo, de los poemas proceso (también llamados «poemas para ser construidos») a una categoría que Vigo denomina «poemas para y/o a realizar». Usando obras específicas incluidas en la exposición *Novísima Poesía* como ejemplos, Vigo rastrea la transformación de la poesía de un ejercicio mental, tipificado por la gimnasia intelectual requerida por el juego *verbivocovisual* de los poetas concretos, a una actividad física, ejemplificada por los poemas procesuales, tridimensionales y transformables creados por Dias-Pino, entre otros, a obras que consisten solo en *pistas* o sugerencias mínimas para la acción creativa que pueden tener lugar completamente fuera del ámbito de la poesía.

Esta última categoría de «poesía para y/o a realizar» abre el camino a una práctica sintética que constituye la base del conceptualismo de Vigo: «La posibilidad del arte no está ya solo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva, un ARTE A REALIZAR que quemó las divisiones de los géneros heredados y va a la meta de la integración total» (1969a, p. 10). En este nuevo paradigma, los artistas y poetas ya no solo presentan audiencias con obras interactivas. Se convierten en «programadores de proyectos» que estimulan a los participantes a «pasar de la categoría de consumidor a la de creador». Los proyectos mismos pueden tomar muchas formas, siempre que sean «modificable en grado sumo [...] permiten cambios suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico», y engendren «la participación realmente activa (y no condicionada) del “constructor”» (Vigo, 1969a, p. 27).

Aunque todos los proyectos a realizar de Vigo están diseñados como catalizadores para la acción, varios son propuestas para crear objetos de arte, mientras que la mayoría están destinados a generar experiencias. En muchos casos, el uso de materiales simples y técnicas básicas oculta complejas corrientes subterráneas de significado. Por ejemplo, su *Manual e instrucciones para la construcción de una «obra de arte» (occidental y cristiana)* de 1969 tiene un anclaje político pronunciado. Aquí, Vigo se burla de los ideales conservadores del arte elevado: como en el proyecto *Revista Irritante*, los destinatarios pueden mirar a través del orificio provisto en el sobre, pero los secretos para crear una elevada *Obra de arte* están encerrados dentro de forma segura. El título de la obra, una referencia familiar a la justificación del general Juan Carlos Onganía del golpe militar de 1966 (y la posterior dictadura) como moralmente justo, hace que el mensaje contenido en la burbuja de dibujos animados cerca de la parte superior sea aún más siniestro: «Nunca temas, el castigo será para el que obstaculiza el imperio subyugador de los actos estéticos».⁷

El trabajo de Vigo se tornaría más abiertamente político cuando el gobierno militar tomó medidas enérgicas contra los militantes en los años anteriores al golpe militar de 1976. Aunque su ideal de provocar la participación es muy adecuado para el activismo, la mayoría de sus proyectos a realizar carecían de esta carga política antes de esa fecha. En cambio, la serie *Señalamientos*, iniciada en 1968, tiene como objetivo despertar la apreciación del público de los objetos y las actividades cotidianas. Enviadas a los participantes por correo o entregadas al azar en la calle, estas obras funcionan como tarjetas de instrucciones para ver la vida como arte y el arte como vida. Algunos proponen acciones sin sentido en lugares determinados, como el *Manojo de semáforos*, que consistía en «un análisis estético y creativo del semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 en La Plata» el 25 de octubre de 1968, a las 20hs (Vigo, 1968b). Los espectadores estaban destinados simplemente a contemplar este elemento modesto de la arquitectura urbana, uno de los muchos

7 El subrayado está en la cita original (N. de la E.).

que cruzarían en sus paseos diarios por la ciudad, y así despertar a la belleza estructural de los objetos mundanos. Para no interferir con la realización de este «acto gratuito de investigación estética» (Vigo, 1968b), el propio Vigo no asistió, aunque conservó una fotografía del objeto en cuestión en sus archivos.

Sin embargo, Vigo estuvo presente para la realización del *Paseo visual por la Plaza Rubén Darío*, en 1970, su quinto *Señalamiento*, organizado como parte de la exhibición *Escultura, ruido, y follaje* del CAYC. Esta pieza simplemente propuso a los participantes seleccionar y marcar con tiza una pequeña área en un parque público y hacer un giro de 360 grados dentro de ella: «grabe en Ud. lo visto, saque sus conclusiones, en definitiva Ud. ha realizado "UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBÉN DARÍO"» (Vigo, 1970). Todos los participantes tienen derecho a una insignia con una «V» roja, el signo o marca de Vigo, una certificación de legitimidad artística que encuentra paralelismos en las *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial*, de Yves Klein, los *certificados de arte*, de Piero Manzoni, y el *arte vivo dito* de su compatriota Alberto Greco, comenzado unos pocos años antes. Por otro lado, en su celebración de la vida cotidiana como materia prima para la experiencia estética, así como su cultivo del azar y la indeterminación como componentes cruciales, tales Señalamientos son similares a la obra revolucionaria de John Cage de 1952, *4'33"* o *la pieza silenciosa*, y a los *event scores* (partituras de eventos) de Fluxus nacidos de la influencia de Cage durante la década de 1960, como se explica a continuación.

Los *Señalamientos* de Vigo reflejan un énfasis en lo que él llama «presentación en lugar de representación», procesos de toma de conciencia en lugar de volver a hacer. Una ecuación cuasi matemática incluida en el anuncio del evento *Manejo de semáforos* encapsula este cambio hacia la desmaterialización: «No imagen poética más no imagen plástica» equivale a «sí imagen real». Sin embargo, incluso cuando los proyectos a realizar privilegian cada vez más la acción sobre los objetos, Vigo sigue confiando en el texto como portador de significado y punto de contacto tangible con los participantes.

Por ejemplo, en su *(In) conferencia (de la serie Actos a realizar n. 0001/69)* (1969c) Vigo invita a los participantes a no dar discursos espontáneos. La invitación dice: «La calle lo invita a su propia (in) conferencia que se dará en lugar, fecha y hora a designar». Las instrucciones se explican claramente:

Decida un día alejarse o acercarse a un lugar portando la presente invitación y proceda a mas-
cullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. No decir su propia conferencia. Por
razones solidarias se ruega asistir a las demás (in)conferencias (Vigo, 1969a).

Esta pieza, enviada completa con un *Invitación-Ticket* para dárselo a otros, resalta el énfasis de Vigo en el absurdo como una estrategia conceptual válida.

Aunque existen muchos paralelismos, especialmente con el arte del *dedo vivo* del argentino Alberto Greco de la década de 1960, el conceptualismo de Vigo era bastante diferente a las obras contemporáneas de artistas de Europa y de Estados Unidos. En las obras de Greco, realizadas en ciudades de toda Europa y en Buenos Aires, el artista firmaba espontáneamente personas y objetos o los rodeaba con tiza, convirtiéndolos así en *obras de arte vivientes*. En efecto, en sus notas para un proyecto que llamó «PROSPECTIVA DEL PASADO», Vigo escribe: «MARCEL DUCHAMP, KURT SCHWITTERS, MACEDONIO FERNANDEZ, XUL SOLAR, ALBERTO GRECO, JOSEPH BEUYS serían mis 6 nombres. No son exclusivos ni únicos, son simplemente míos» (s. p.). Macedonio Fernández fue un escritor y poeta modernista (y mentor de Jorge Luis Borges) que favoreció los juegos de palabras y tenía una inclinación por lo absurdo. Xul Solar fue un artista modernista y autodenominado místico celebrado a principios de los años veinte por la vanguardia de *Martín Fierro* por sus brillantes acuarelas,

fuertemente influenciado por Paul Klee, quien también propuso desarrollar un lenguaje universal que llamó *panlengua*. La influencia de Duchamp es vista claramente en las variadas obras de Vigo, y la noción beuysiana de «escultura social», en la que «todos son artistas», resuena a lo largo de todos sus proyectos para ser realizados.

Vigo recolectó una importante biblioteca personal, que incluía monografías sobre Beuys y Duchamp, así como sobre el seminal *New Art: A Critical Anthology* de 1966 de Gregory Battcock, por lo que ciertamente sabía algo de las manifestaciones internacionales del arte conceptual. Además, entre sus papeles hay una transcripción en español del precursor ensayo de 1963 de Henry Flynt «Concept Art», en *An Anthology* de Jackson Mac Low y George Maciunas, que le habría proporcionado una ventana a las actividades de Fluxus. Y seguramente no se habría perdido exposiciones de arte conceptual celebradas en el CAYC, como 2.972.453 de Lucy Lippard y Jorge Glusberg en 1970, *Art as Idea in England*, organizada por Charles Harrison de Art & Language en 1971, *Art as Idea (USA)*, organizada por Joseph Kosuth también en 1971, y *Body Works*, presentada por Dennis Oppenheim el mismo año. Aunque Vigo comenzó sus propias actividades conceptuales en 1968, estas exposiciones deben haberle dado mucho que pensar.

Sin embargo, el conceptualismo de Vigo estaba lejos tanto de la práctica tautológica conceptualista de Joseph Kosuth como de las obras políticas de Hans Haacke o del enfoque ontológico de Art & Language del Reino Unido. El paralelismo más convincente entre los proyectos a realizar de Vigo y las apariciones artísticas internacionales se da con los protoconceptuales *event scores* creados por George Brecht y otros futuros artistas de Fluxus que se reunieron en la clase de Música Experimental de John Cage en la New School for Social Research en Nueva York en 1958-59. Los eventos de Fluxus actúan como marcos que resaltan los fenómenos extrartísticos, por lo que se postulan acciones y sonidos característicamente no artísticos o cotidianos como material artístico válido, como lo hace Vigo. Como reflejo de las nociones de Cage de indeterminación y de «propósitos sin propósito o juego sin sentido» (Cage, 1961, p. 12), así como por el contexto en el que fueron creados, la mayoría de los eventos de Fluxus se presentan como piezas musicales, aunque la mayoría se centran tanto en el aspecto encontrado de las acciones realizadas como en los sonidos incidentales producidos como consecuencia. Como observó el líder de Fluxus, George Maciunas, en referencia a la *Light Piece (Obra de luz)* de Brecht de 1962, las representaciones de los eventos a menudo constituyen «acciones ready-made» porque «enciendes la luz y luego la apagas todos los días... sin siquiera saber que interpretas a George Brecht» (Maciunas & Hendricks, 1983, p. 21).

«Traté de desarrollar las ideas que había tenido durante el curso de Cage y de ahí provienen mis eventos», explicó Brecht (1978) en una entrevista. «Quería hacer música que no fuera para los oídos. La música no es sólo lo que oyes o escuchas, sino todo lo que sucede» (p. 84). La mayoría de los eventos de Fluxus encajan dentro de dos categorías generales. Una variedad de eventos propone los instrumentos musicales y las tradiciones de la interpretación musical como materiales adecuados para la parodia y el juego; el otro consiste en descomponer ese *todo lo que sucede* en unidades discretas que celebran las actividades mundanas y las ocurrencias como arte, como Vigo se esfuerza por hacer. Todos se presentan como declaraciones concisas en tarjetas pequeñas y pueden ser realizados por cualquier persona, independientemente de la autoría; Fluxartists y miembros de la audiencia por igual. La afirmación de Brecht de que «en principio, todos podían usar las puntuaciones de los eventos como paradigmas e inventar los suyos cuando quisieran» (Brecht y otros, 1978, p. 119) erradica las distinciones entre el artista y el público y deja ilimitada la creatividad de los receptores, aspiraciones en el corazón de los proyectos a realizar de Vigo.

Brecht, como Cage, caracterizó su trabajo como «una implicación con los procesos», (Brecht y otros, 1978, p. 80) pero procesos que, en lugar de «crear algo nuevo», simplemente «pone en evidencia las cosas» que «ya están allí» (Brecht y otros, 1978, p. 68), como Vigo intentó hacer, por ejemplo, con su evento *Manejo de Semáforos*. Sin embargo, aunque Brecht reconoció la ambigüedad inherente del lenguaje como una fuente intrínseca de indeterminación, que permitía muchas representaciones posibles de sus puntuaciones de eventos, los proyectos de Vigo se definieron más conscientemente. Los eventos más conocidos de Brecht, como *Violin Solo (Polish)*, *Flute Solo (Disassembling; Assembling)*, *String Quartet (Shaking Hands)*, *Concert for Orchestra (Exchanging)*, y *Piano Piece (Center)*, todos de 1962, ilustran su propensión a *pequeñas bromas performativas* que parodian el comportamiento convencional de los conciertos, confundiendo las expectativas de la audiencia al presentar acciones *no musicales* o las de detrás de la escena como la principal atracción. Por ejemplo, dado que los verbos destinados a provocar la acción están aislados entre paréntesis sin temas u objetos, para los intérpretes de *Concert for Orchestra (Exchanging)* o *Concierto para Orquesta (Intercambiando)* se podría intercambiar cualquier cosa que tuvieran a mano (instrumentos, notas, partituras, sillas, zapatos, sombreros). Como declaró Brecht explícitamente, «está implícito en las puntuaciones que cualquier realización es factible» (Brecht y otros, 1978, p. 119).

Esto es lo que Vigo pretendió que se materializara en sus proyectos a realizar, que se manifiesta con mayor claridad en la última página del último número de *Diagonal Cero* en 1968. Esta hoja simple con un agujero redondo perforado en su esquina superior invita a los destinatarios a «hacer su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza muerta / desnudo / (auto)retrato / interior y cualquier otro tipo y género de arte». Su «modo de uso» es «colocar a una distancia prudencial delante del ojo y enmarcar libremente el género que desee». Tanto para Vigo como para los Fluxartists que representaron los eventos de Brecht en los Festivales Fluxus de todo el mundo desde principios hasta mediados de los sesenta, el conceptualismo fue una oportunidad para estimular a otros a la acción creativa y al juego. Este énfasis en la participación y el juego, y su inclinación por lo absurdo, diferencian las obras de Vigo de las de otros artistas conceptuales en la Argentina y en otros lugares. Fue el único artista latinoamericano en llegar al arte conceptual a través de la poesía, también fue el único artista sudamericano en enviar obras de arte conceptuales por correo durante los años 1960. Así como sus *relativuzgirs* constituyen pasos intermedios entre el arte, la poesía y la acción participativa, en el viaje de Vigo del arte concreto al conceptualismo a través de Dada y la poesía proceso, los proyectos a realizar servirán en última instancia como marcos para la acción y la experiencia, y sus soportes de papel, como lentes a través del cual la vida y el arte parecen indistinguibles.

REFERENCIAS

- Bony, O. (1968). *La familia obrera* [Performance]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Torcuato Di Tella.
- Brecht, G., Martin, H., Vautier, B., Alocco, M. y Di Maggio, D. (1978). *An introduction to George Brecht's Book of the tumbler on fire*. Milan, Italia: Multhipla.
- Cage, J. (1952). 4' 33" [Pieza musical]. Nueva York, Estados Unidos: Woodstock.
- Cage, J. (1961). Experimental Music. En *Silence* (pp. 7-12). Middletown, Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.

Centro de Arte y Comunicación. (1970). *Escultura, ruido y follaje* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Plaza Rubén Darío.

Dias-Pino, W. [1971](1980). *Processo, Linguagem e Comunicação. Vozes*, (74).

Ferreira Gullar. (21 de noviembre de 1960). Teoría do não-objeto. En *Jornal do Brasil* [suplemento dominical]. Reproducido en A. A. Aracy (Ed.). (1977), *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-62* (pp. 90-94). Río de Janeiro y São Paulo, Brasil: MEC-FUNARTE.

Glusberg, J. (1970). *De la figuración al arte de sistemas: Luis Fernando Benedit, Nicolás García Urriburu, Edgardo Antonio Vigo*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Glusberg, J.; Lippard, L. (1970). 2.972.453 [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación.

Herrera, M. J. (2004). Vigo en (con)texto. En *Edgardo-Antonio Vigo* (pp. 13-24). Buenos Aires, Argentina: Espacio Fundación Telefónica.

Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkley y Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.

Maciunas, G.; Hendricks, J. (1983). *Fluxus etc./Addenda 1, The Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York, Argentina: Ink &.

Pape, L. (1959). *Livro da Criação (Libro de creación)* [Libro desplegable formado por dieciséis páginas]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/livro-da-criacao-libro-creacion>

Vigo, E. A. (1958). *Revista irritante*.

Vigo, E. A. (1962-1968). *Diagonal Cero*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>

Vigo, E. A. (1968a). Declaraciones fundamentales. Reproducido en el folleto de la exhibición *Edgardo Antonio Vigo: Poeta a la distancia*. Buenos Aires, Argentina: Galería I.C.I. 1997.

Vigo, E. A. (1968b). *Manojo de semáforos* [Fotografía de un señalamiento]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (1969a). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Argentina: Editorial Diagonal Cero.

Vigo, E. A. (1969b). *Expo/Internacional de la Novísima Poesía*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

Vigo, E. A. (1969c). *(In) conferencia* (de la serie *Actos a Realizar n. 0001/69*). Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (1969d). *Obras (in)completas*. Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (1970). *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*. Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).