



Arte, Individuo y Sociedad

ISSN: 1131-5598

ais@art.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid
España

Bugnone, Ana; Capasso, Verónica

El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles

Arte, Individuo y Sociedad, vol. 29, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 537-553

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513557288007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles¹

Ana Bugnone²; Verónica Capasso³

Recibido: 18 de abril de 2017 / Aceptado: 7 de septiembre de 2017

Resumen. En este artículo se analizan algunas obras del artista argentino Edgardo A. Vigo (1928-1997) y del brasileño Cildo Meireles (1948-), poniéndolos en diálogo como participantes en el giro crítico en el arte de los años sesenta y setenta, en el contexto de las vanguardias artísticas latinoamericanas. Ambos artistas amplían la base de sus cuestionamientos a la cultura, la sociedad y la política –en momentos en que Brasil y Argentina atravesaban dictaduras y sus consecuentes regímenes represivos– a través de formas que apelaban a imaginar, experimentar y significar objetos, acciones y hechos. Para ello, nos centraremos en las *Obras (in)completas*, *(in) conferencia* y *Señalamiento XI Souvenir del dolor* de Vigo y *Desvio para o Vermelho: I. Impregnação, Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* y *Projeto Cédula y Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político* de Meireles. Metodológicamente se utiliza la perspectiva cualitativa transdisciplinaria, que articula distintas áreas del conocimiento para reflexionar sobre el arte.

Palabras clave: Edgardo A. Vigo; Cildo Meireles; vanguardias latinoamericanas; arte; giro crítico.

[en] The critical turn around the subjects and objects of art: Edgardo A. Vigo and Cildo Meireles

Abstract. In this paper we will analyse some artistic expressions by Argentinian artist Edgardo A. Vigo (1928-1997) and Brazilian artist Cildo Meireles (1948-), putting them into dialogue as participants of the critical turn in the art between the sixties and the seventies, in the context of the Latin American artistic avant-garde. Both artists widen the scope of their questionings towards the culture, society and politics –when Brazil and Argentina were living under dictatorships and their consequential repressive regimes– through forms that appeal to imagining, experiencing and signifying objects, actions and facts. For this purpose, we will focus on *Obras (in)completas*, *(in) conferencia* y *Señalamiento XI Souvenir del dolor* by Vigo and *Desvio para o Vermelho: I. Impregnação, Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* and *Projeto Cédula* and *Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político* by Meireles. We use the qualitative methodology approach with a transdisciplinary perspective, which articulates different fields of knowledge to reflect on art.

Keywords: Edgardo A. Vigo; Cildo Meireles; latin american avant-garde; art; critical turn.

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Asimismo, se enmarca dentro de la labor realizada en la línea de investigación Arte, estética y política, del Área de Estudios Políticos Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata - CONICET.

² Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
E-mail: anabugnone@gmail.com

³ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
E-mail: capasso.veronica@gmail.com

Sumario: 1. Puntos de partida y definiciones teóricas. 2. Edgardo A. Vigo: “hacia un arte tocable”. 3. Cildo Meireles: “hacia una práctica experimental de la libertad”. 4. Reflexiones finales. Referencias.

Cómo citar: Bugnone, A.; Capasso, V. (2017) El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 537-553.

1. Puntos de partida y definiciones teóricas

El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte que analizaremos en este artículo se vincula con las posiciones asumidas por las vanguardias artísticas latinoamericanas a fines de los años sesenta. Para el caso latinoamericano, veremos que algunos de los aspectos más sobresalientes de estas vanguardias de posguerra son la crítica al estatuto de la obra de arte, de las instituciones artísticas y del artista aunque de un modo específico, diferente del que se desarrolló en otras latitudes del mundo. En este marco, analizaremos algunas obras de fines de los años sesenta y principios de los setenta del artista argentino Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) y del brasileño Cildo Meireles (1948-), poniéndolos en diálogo a partir de ciertos puntos en común. Para ello, nos centraremos en las *Obras (in)completas* (1969), *(in) conferencia* (1969) y *Señalamiento XI Souvenir del dolor* (1972) de Vigo y *Desvio para o Vermelho: I. Impregnação* (1967-1968), *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola y Projeto Cédula* (1970) y *Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político* (1970) de Meireles. El objetivo de este trabajo es establecer una nueva mirada sobre estas obras y anclarlas en un análisis comparativo, abordando no sólo la propuesta artística sino también la concepción sobre el artista, el espectador y el espacio de exhibición.

Las coincidencias que presentan Vigo y Meireles en cuanto a producir concepciones críticas sobre el arte, el artista y el público, así como la intervención política que proponen, serán focos de análisis. Partimos de la hipótesis de que ambos, a pesar de no haber trabajado juntos, compartían un mismo horizonte de ideas que es necesario reponer y precisar: efectúan un giro crítico a los sujetos y objetos del arte, especialmente los que se dan en el marco de la práctica artística tradicional, sin embargo, no se ciñen al campo del arte, sino que amplían la base de sus cuestionamientos a la cultura, la sociedad y la política, más que recurriendo a estrategias didácticas o miméticas, lo hacen a través de formas que apelan a imaginar, experimentar y significar objetos, acciones y hechos. Además, trazan modalidades que intentan lidiar con el problema de la representación del horror –en este caso, a raíz del contexto dictatorial que atravesaba a Brasil y Argentina– en una estrategia que abarca palabras e imágenes como formas de significar ciertos hechos tomados de la realidad y ponerse en el seno del debate sobre la violencia.

Para analizar el *corpus*, partiremos de la transdisciplinariedad, estrategia metodológica que incluye el cruce de diversos campos disciplinares, los cuales forman una zona fronteriza para reflexionar en torno al arte (Richard, 2014).

Las vanguardias de los sesenta en América Latina se caracterizaron por la experimentación continua, la ampliación de los límites del arte, la obra serial, procesual y no artesanal, un nuevo público (participante activo), la búsqueda de conmover la conducta, la conciencia o la sensibilidad del espectador, la creación colectiva –ya sea en grupos o con el espectador– en oposición a la del artista individual,

la actuación por fuera del mercado del arte, museos o galerías y presentaciones en espacios públicos (Longoni y Mestman, 2000). Esta década estuvo marcada por la producción de arte experimental, caracterizado por la innovación en el uso de materiales y procedimientos, por fuera de los empleados tradicionalmente y por “la necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, de fusionar el arte y la política, el antiintelectualismo, el antiinstitucionalismo, el rediseño y la ampliación del concepto tradicional de ‘obra de arte’ (a través de happenings, collages, assemblages), la búsqueda de un nuevo público” (Giunta, 2008, p.18).

Asimismo, es preciso decir que las vanguardias artísticas en América Latina de los sesenta y setenta si bien comparten con las de otros países la apropiación de algunas prácticas de las vanguardias históricas, difiere en varios puntos con los procesos estadounidenses y europeos. Por ello, entendemos que los casos que analizamos, pueden ser entendidos a partir de la idea de “arte crítico-experimental” de Richard (2013). Con este concepto, la autora refiere a las operaciones de resignificación y disrupción que las obras artísticas construyen respecto del modo de producción de la obra y de la recepción. En este sentido, es interesante hacer extensiva la caracterización que realiza Richard (1990) de la “avanzada chilena” a los casos de estudio. Los rasgos distintivos son: el desmontaje del sistema de representación pictórica y el cuestionamiento a su unidad—cuadro, el enjuiciamiento al sistema institucional de validación y consagración artísticas y la transgresión de las fronteras entre géneros artísticos. La idea de que el público no fuese un simple observador pasivo, como solía serlo de un cuadro colgado en una pared, tuvo su origen en las vanguardias de principios del siglo XX. El dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, reclamaron una participación más activa por parte del espectador (Cervantes, 2000). Esta búsqueda modificó la relación entre arte y público y generó distintos grados de involucramiento en los procesos de creación, que van desde la participación en la producción de la “obra” hasta su rechazo. De allí en adelante, distintos movimientos han ido interesándose en esta cuestión y, en América Latina, durante los sesenta se destacaron las *performances* y los *happenings* como forma en que el público fuese la “razón de ser” de la obra. Al mismo tiempo, los artistas del período de nuestro estudio cuestionan—en tanto reactivan las críticas realizada por las vanguardias históricas—la identificación del artista con la función de autoridad creativa, individual y burguesa, tal como lo expresó el propio Vigo en diversos textos. Por último, sostuvieron una idea de obra de arte desacralizada, en tanto se liberaba de las ataduras formales de las Bellas Artes y de sus instituciones letigimadoras, permitía la combinación de géneros y una interacción tanto con el público como con el contexto social y político. En este sentido, las dictaduras de ambos países fueron más que el telón de fondo, parte de la constitución de las obras de Vigo y Meireles.

En cuanto a nuestros artistas, no es tanto la originalidad de Vigo lo que puede destacarse, sino el interés que demostró por tomar parte en la discusión crítica acerca del nuevo estatuto del arte a través de sus ensayos, y la forma en que combinó esos textos escritos con sus trabajos artísticos y editoriales, dejando en evidencia vaivenes y transformaciones a través del tiempo y al calor de las circunstancias sociales y políticas. Asimismo, su actitud estudiosa respecto de las últimas novedades sobre estos temas, especialmente por la información que recibía de sus contactos con el extranjero, se demostraba no solo a través de sus clases en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata y de las charlas que brindaba en diferentes instituciones sociales y culturales, sino también en la marcada disposición a mostrar

estas nuevas tendencias en sus propios textos y en la publicación de ensayos de teóricos y artistas, dedicados a las vanguardias europeas y latinoamericanas, y a formas artísticas como la historieta, el arte de sistemas, de acción, con sellos, entre otros (Davis, 2007; Davidson 2011; Bugnone, 2013). Meireles, por su parte, produjo objetos, intervenciones e instalaciones que en algunos casos apuntaban a una crítica al mercado y al consumo y también a problemas generales del arte y del objeto artístico, en relación a la percepción, los problemas de comunicación y la circulación del arte. Por otro lado, y en vinculación con lo anterior, sus instalaciones conducen directamente al espectador a una experiencia sensorial completa. Es decir, creó ambientes, entornos de vivencia estética, emotivas, sensoriales, sensuales e intelectuales. Es catalogado como un artista de transición entre la producción neoconcreta de inicio de los años '60 (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape entre otros) y la de su generación, donde aparecen las propuestas de arte conceptual, instalaciones y *performances*. Según Dazord (2003, p.10), a la objetividad radical de los concretistas, los neoconcretistas oponen un análisis de la percepción llevada a la escala de la experiencia y esto es lo adoptado por Cildo Meireles. Su obra, como la de Vigo, también ha sido abordada en numerosos trabajos e investigaciones (Dazord, 2003; Guash, 2005; Rolnik, 2008; Bret, 2009; Calvo, 2012; Valesini, 2014, entre otros).

2. Edgardo A. Vigo: “hacia un arte tocable”

Vigo fue desarrollando a lo largo de los años una visión que proponía incorporar el arte a la dinámica social y dejar de lado las ideas de estilos, artistas, público y mediadores tal como tradicionalmente habían sido concebidos. Sostenía que el público había sufrido transformaciones, en tanto el arte para las elites de las galerías y los museos había dado paso a otro tipo de arte, destinado a la comunicación. Vigo afirmaba que en la obra de arte se habían producido cambios, especialmente por su integración al espacio y el tiempo. Según el artista, el momento y el ambiente modificaban la propia obra. Asimismo, el observador rompía su posición “antidínámica, lenta y contemplativa”, al que, sin embargo, no debía exigírsele un cambio de conducta para que la relación obra-público sea “más natural y efectiva” (Vigo, 1968, diciembre 15, sin pp.). Vinculado con ello, Vigo bregaba por la “presentación” —idea que él citaba de Alan Kaprow— y reemplazaba la de “exposición”, en tanto en la “presentación” se permiten variaciones, mientras que en la “exposición” todo se mantiene inalterado. Vigo agregó que la presentación se logra, además, por “la irrupción de lo insólito” (Vigo, 1968, diciembre 15, sin pp.).

Un texto crucial para comprender qué relaciones pretendía establecer entre las figuras de artista, obra y público, es el manifiesto que entregó en 1969, donde delinea la idea de ir “hacia un arte ‘tocable’”, es decir, que permita el contacto directo con el espectador (Vigo, 1969a, p. 1). Afirmó allí que esto se logra por el “uso de materiales ‘innobles’ y por un contexto cotidiano delimitador del contenido”, alejándose de la “élite”, museos y galerías de arte. La vía de la expansión, de lo lúdico y del absurdo, según este manifiesto, facilitaría la participación activa del espectador. Asimismo, la obra aparece como proyecto a realizar por el público.

Lo que proponía Vigo implicaba un quiebre con el arte que consideraba tradicional y estático y sostenía “el abandono al concepto de religioso, intocable y único de la

obra de arte al permitir que cada una de las obras asimile lo ‘rodeante’ y este a su vez se introduzca en la imagen de aquella transformándola” (Vigo, 1970, sin pp.). Es llamativa la convergencia conceptual entre esta idea y la noción de “aura” de Benjamin (1973), como “el aquí y ahora” de la obra de arte, lo irrepetible. Lo mismo sucede con la idea de unicidad de Benjamin y la “unidad” e “integración” que ve Vigo en el arte tradicional. Para ambos, además, este cambio permitiría un mayor contacto con el público. En la misma sintonía, el artista Rubén Santantonín había propuesto en 1963 que “el arte-cosa (...) intenta denodadamente que el hombre no contemple más las cosas, que se sienta inmerso en ellas, con su asombro, su inquietud, su dolor, su pasión” (citado en Giunta, 2008, p. 136).

Vigo exaltaba la vinculación entre arte y vida de diversas formas, especialmente, la producción de obras participativas, la utilización de un tipo especial de “presentación” de sus trabajos y acciones artísticos –y que implicó también el uso del espacio público– (Davis, 2007, Davidson, 2011, Bugnone, 2013). Empleó, además, formas discursivas y materiales del mundo judicial y, en algunos casos, la incorporación de aspectos del discurso de la izquierda política en momentos de amplia politización de la sociedad (Bugnone, 2013). De este modo, destrucción del aura, cambio de posición del público y vinculación con la vida, emergen de la propuesta de Vigo, así como de sus trabajos artísticos y editoriales.

Así, diseñó en 1969 una serie de cuatro etiquetas para que el público pudiera pegarlas donde quisiera (Fig. 1)

Las etiquetas que constituyen las *Obras (in)completas*, estaban destinadas a ser utilizadas por el receptor y colocadas donde quisiese. Divididas en “tomos” del I al IV, tienen un aspecto de formalidad: el nombre del “autor”, un marco decorado que rodea la palabra “Tomo”, su número correspondiente en romano y el año. Este trabajo fue presentado en *De la figuración al arte de sistemas*, exposición coorganizada entre Jorge Glusberg –gestor cultural, crítico y curador– y el Museo Emilio Caraffa de Córdoba. Esta exposición luego fue ampliada y enviada al año siguiente al Camden Arts Center de Londres. Según Glusberg, fue la primera gran muestra del CAYC en el exterior. En uno de los ejemplos que realizó y fotografió, Vigo adhirió las etiquetas a cuatro botellas (que pasaron a ser las “obras”), las puso en los compartimentos de un cajón de madera, y pegó sobre él un papel con la siguiente leyenda: “Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores” y un escudo.

Las *Obras (in)completas* dan cuenta de que además de poner el foco en la participación del público, se trató de un juego con la frase referida a compilaciones de textos de un autor, utilizada en este caso como ironía, ya que no se trata de “obras completas” en el sentido literario, sino de etiquetas que pueden colocarse en cualquier objeto. La presencia de la firma de Vigo haría que al ser ubicadas en diferentes lugares, él se convirtiese, en virtud de una decisión del público, en autor de los objetos más inverosímiles.

Acompañó la entrega de las etiqueta con una tarjeta de “Instrucciones”:

Ud. recibe estos cuatro membretes de las ‘*Obras (in)completas*’ respetando la de un *Arte de participación* y una traslación de algunos porcentajes de la creación [,] ubique donde Ud. desee los mismos. Como ejemplo el grabado de arriba lo ilustra (Vigo, *Obras (in)completas*. Tarjeta, 1969b, s/p).

A pesar del espíritu participativo, a partir de las “Instrucciones”, Vigo da a conocer al destinatario qué es lo que se espera de él, y aún más, se le informa sobre la teoría a la que adhiere el artista. El ofrecimiento de un ejemplo con imagen incluida restringe las libertades interpretativas de quien recibe las etiquetas.

Sin embargo, la radicalidad en la propuesta de una obra sin terminar, sumado al componente de burla irónica sobre la literatura y la figura del artista, generó críticas favorables en el diario uruguayo *El Popular*, que lo calificó como “revolucionario” (Las ‘*Obras (in) completas*’ de Edgardo Antonio Vigo, 1969)

Entendemos que, sin asumirlo expresamente, Vigo ironiza sobre el mundo literario y del arte en general, y con ello, sobre un aspecto de la cultura que venía criticando desde hacía tiempo, como es la relación entre artista y espectador, y la propia entidad de la obra de arte, desvinculada de los cánones que la ubicaban en relación con las elites y alejada de la gente común.



Figura 1. Edgardo A. Vigo, *Obras (in) completas*, 1969. Centro de Arte Experimental Vigo.

En *(in) conferencia*, del mismo año, Vigo realizó una invitación particular, donde artista, espectador y espacio artístico aparecen desvirtuados en su función tradicional (Fig. 2).

El artista realizó ciento cincuenta sobres que contenían una invitación y un “ticket”, y los envió por correo postal a diferentes personas, algunas de ellas escogidas al azar a través de la guía telefónica. Una tarjeta blanca, realizada en imprenta y con aspecto de invitación formal en cuanto a la tipografía, ubicación del texto, tamaño y papel, contiene la invitación cuyo autor es “la calle”, en concordancia con la declaración que realizó Vigo ese año sobre la realización de trabajos en el espacio público, ya no en museos o galerías, por ser instituciones cerradas y apartadas de los lugares de contacto con la gente (Vigo, 1968, octubre 6). Se le ofrece al destinatario que pronuncie su propia “(in) conferencia” y que se acerque o aleje de “un lugar” con la invitación y “proceda dictar, mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. no decir su propia conferencia”.

Vigo calificó este trabajo como “de revulsión convulsiva y colectiva, a nivel de correspondencia (...) basado en la teoría de *Un arte a realizar*” (Vigo, 1969a). La idea de “revulsión convulsiva y colectiva” puede interpretarse en el marco del

juego de palabras, la parodia de invitación y la ironía sobre la existencia de una conferencia imposible o no dicha, que apuntan a la sorpresa del público, tanto como insinúan un modo de anulación de la palabra o del discurso como modo formal de presentación de una idea o proyecto. La apelación a la “solidaridad” con los otros (in) conferencistas, al tiempo que contribuye a la construcción imaginaria de un público activo y solidario, coadyuva a la generación de desconcierto en los receptores de la obra, entre quienes se encontraban personas que no conocían al artista ni el tipo de prácticas que él implementaba, dado que habían recibido por correo postal esta invitación, como dijimos, elegidos al azar.

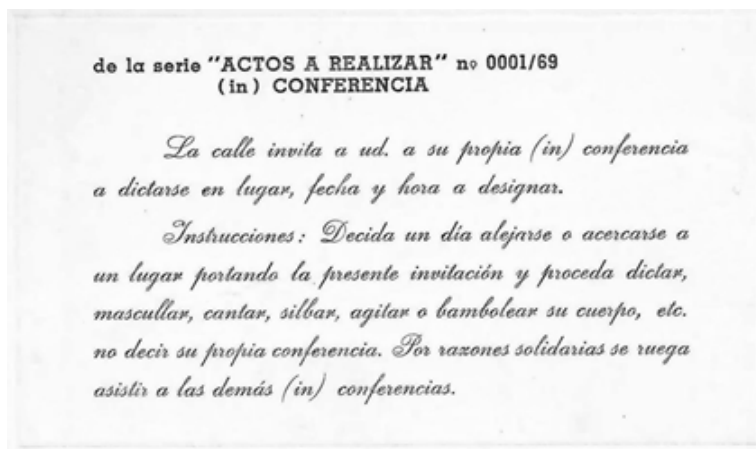


Figura 2. Edgardo A. Vigo, (in)conferencia, 1969. Centro de Arte Experimental Vigo.

Entre septiembre y octubre de 1972, la Dirección del Jardín Zoológico de La Plata organizó la muestra *Arte Integración*. Esta asumía como objetivo “tener un diálogo directo con un público masivo. Todo el mundo tiene derecho a la cultura y éste no es más que un punto de partida” (¡La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones, 1972, octubre 8, sin pp.). Sin selección previa de obras ni de artistas, en esos meses se expusieron pinturas, esculturas, grabados y arte conceptual en los jardines del zoológico.

Dos meses antes de la inauguración de esta muestra, había ocurrido un hecho político que había marcado el tono de la represión del Estado: la Masacre de Trelew. El 22 de agosto de 1972, dieciséis guerrilleros que se habían fugado de la cárcel de Rawson fueron asesinados en la Base Almirante Zar de la Armada Argentina, lugar donde estaban detenidos luego de ser recapturados. La Masacre, no solo se convirtió en un símbolo para la militancia radicalizada, sino que también Vigo se ocupó de mantener la memoria del hecho en diversas intervenciones artísticas y editoriales. Así, para la convocatoria del zoológico, Vigo presentó la primera fase del *Señalamiento XI*⁴, titulado *Souvenir del dolor*.

⁴ Este señalamiento se desarrolló en distintas oportunidades a partir de septiembre de 1972, por lo que Vigo lo llamó “progresivo”. El que analizamos en este artículo continuó con la ambientación que presentó el artista en noviembre del mismo año en la Exposición de arte platense Panorama 72, clausurada por el tono político de las obras a poco tiempo de ser inaugurada. Cf. Autor1, 2013.

Aprovechando el espacio público, Vigo colocó diversos elementos en el suelo: una banderola que utilizaba frecuentemente en los *señalamientos*, un cartel con el nombre de la obra y el suyo, sostenidos por una estaca y un cartón blanco que contenía un recorte del diario *La Razón* cuyo titular dice “13 guerrilleros muertos y 6 heridos al intentar fugarse”. A esto se sumó una tarjeta destinada a ser entregada al público y denominada “souvenir del dolor” (Fig. 3).

Esta tarjeta, además del título, tenía impresa una cruz en color rojo y la frase “Recuerda!. El 22 de agosto del '72 trece más engrosan la lista”, en alusión a los muertos que se sumaban a otros asesinatos de la dictadura. Este “recuerdo” de la Masacre, es también un “recuerdo” de la obra, cuyo carácter efímero y circunstancial, se difuminaría una vez terminada la muestra. El juego conceptual que implementó Vigo, le permitió pasar desapercibido para la censura estatal –aunque no así en la siguiente fase del *señalamiento*.

En cuanto al titular del diario, el uso que realizó Vigo de la prensa –que ya tenía antecedentes en su propia obra, así como en la de otros artistas– se transforma, en este caso, en un elemento central que funciona como referencia contextual del tema de la obra. Al mismo tiempo, puede proponer una reflexión sobre el modo en que un medio de comunicación de masas informa la masacre de los guerrilleros.



Figura 3. Edgardo A. Vigo, Señalamiento XI Souvenir del dolor, 1972. Centro de Arte Experimental Vigo.

La flecha “señala” el titular del diario y con él, el hecho político y represivo. El trabajo sobre una masacre presenta la dificultad –tal como veremos en el caso de Meireles, con la obra *Tiradentes - Totem Monumento ao Preso Político*– de presentar una realidad violenta. Vigo lo hizo a través de ciertos elementos -la flecha, el diario, las estacas, el espacio–, empleados para referirla sin mostrar imágenes de producción propia sobre lo ocurrido. El problema de la representación de casos como estos fue una constante en la obra de este artista, primero respecto de esta masacre y luego, sobre la detención y desaparición de su hijo durante la dictadura militar iniciada en 1976 en Argentina.

Vigo decidió realizar la instalación con las referencias a los asesinatos en un espacio ajeno al mundo artístico tradicional y, por el contrario, lo presentó en el cruce de visibilidades y circulación públicas que formaban la conjunción del zoológico con una muestra de arte. Vigo aprovechó la amplitud de la convocatoria, así como las características del zoológico –en tanto espacio público– para poner en cuestión el accionar estatal a través de una obra artística. Así, el *señalamiento* no es un mero ofrecimiento de información sobre lo sucedido, sino que converge con el sentido originalmente otorgado por Vigo a estas acciones: la experiencia estética. La forma en que se combinan esta experiencia con el hecho de la masacre y el Souvenir que recibía el público, potencia el alcance material y simbólico de la obra.

3. Cildo Meireles: “hacia una práctica experimental de la libertad”

Desde Brasil y con una perspectiva afín a la de Vigo, Cildo Meireles pensó el arte como desvío, desde modos experimentales que suponían una ruptura con las formas de expresión canónicas. Para él, fue indispensable dejar de posicionarse desde una lectura del arte que se basara en la mística de la obra -concebida desde una materialidad tradicional, circunscrita a determinadas disciplinas-, en la mística del autor -entendido como artista genio, lo cual suponía una diferenciación entre quienes podían hacer arte y quienes no- y en la mística de los espacios de circulación de obra -lugares consagrados, percibidos casi como sagrados.

Una de sus mayores preocupaciones fue que el arte se relacionara con el espectador, dándole a éste un lugar central en la construcción y complementación de sentido. Es por ello que Meireles retoma y hace suya una frase del crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, que defendía la idea de “la práctica experimental de la libertad”, como experiencia no sólo artística sino vital (Calvo, 2012, sin pp.). El artista empleó materiales precarios y efímeros, elementos de uso cotidiano y popular, siempre en función de una poética de relación e intercambio con el público y de subversión de lo tradicionalmente establecido en el campo del arte. En vinculación con esto, Meireles también propuso nuevos canales de circulación artística y desvíos de discursos. A su vez, al igual que Vigo, sus obras se encuentran marcadas por un fuerte experimentalismo pero también por una estrecha relación con la realidad social, política y cultural de su país.

En cuanto a sus propuestas artísticas, a través de las instalaciones y ambientaciones Meireles generó interrelaciones entre visualidad y otras formas o experiencias sensoriales y vitales. Es el caso de *Desvio para o Vermelho: I. Impregnação*, de gran impacto perceptual, que consistió en la presentación de una habitación que reconstruye un living de clase media urbana brasileña de la década del 60. Esta

propuesta se define como una ambientación artística, lo cual supone la modificación creativa de un espacio, envolviendo al espectador e interviniendo en su percepción, apelando a movilizar los sentidos del sujeto y recurriendo al uso de sinestesias – asociación de sentidos–: lo táctil, lo auditivo, lo olfativo, lo háptico, lo visual, lo gustativo. En el caso de *Desvio para o Vermelho: I. Impregnação* –realizada en 1967-8 y reproducida años después con incorporaciones contemporáneas⁵ –, Meireles concentró en un habitáculo una multiplicidad de objetos, todos de color rojo: muebles, electrodomésticos, cuadros, libros, un televisor que emitía sonido, entre otros. El público tenía una presencia interactiva, podía entrar, circular por el espacio y acercarse a los objetos.

Meireles priorizó en la instalación los componentes físicos y poéticos, donde el color asume un lugar preponderante, en tanto es el que engendra el espacio. Además, el color, el arte en sí, funciona como un desvío, en tanto puede generar movimientos desestabilizadores. Esto se halla en relación con dos cuestiones. Por un lado, la elección del rojo no es casual, color que remite a múltiples asociaciones: el amor, el odio, la violencia, la pasión, la revolución, etc. Aprisionar el sentido de la obra a una de estas metáforas se torna casi imposible por lo que en su interpretación opera una desestabilización de estos sentidos naturalizados. Rolnik (2008) menciona que en este escenario ordinario –un típico living de clase media– el color aparece como un elemento que desentona, invade, *impregna*. A su vez, ensaya una lectura sobre esta instalación respecto a su contexto sociohistórico de producción. Las primeras ideas de Meireles sobre esta obra surgen entorno al año 1967, año previo –dice la autora– al Acto Institucional nº5, momento en que el poder de la dictadura se vuelve absoluto. En este sentido, si bien la obra no tiene que ver directa y explícitamente con la dictadura, sí logra generar “la sensación física de su atmósfera invisible que todo lo *impregna* –es el diagrama intensivo del régimen, más implacable, puesto que es más sutil e inasible” (Rolnik, 2008, p.7).

Así, la idea de que esté todo tomado por el color rojo y que ello invada al espacio y al sujeto que por él transita, actualiza la omnipotencia de la dictadura sobre los cuerpos y las subjetividades.

Por otro lado, es preciso referir al contexto artístico de producción que originaron las primeras ideas de *Desvio para o Vermelho: I. Impregnação*, el cual se sitúa entorno al movimiento de crítica institucional que se desarrolla en el arte entre las décadas de los sesenta y los setenta. Tal como ya se mencionó, dicho cuestionamiento se centra, principalmente, en la crítica a los espacios de exhibición y circulación de las obras de arte consagrados y, en el caso brasileño, en un entorno dictatorial que ejercía un control intelectual de la producción artística.

Tal como Meireles cuenta (Meireles en Manuel, 1981), a principios de los años 70 y en el contexto de un ambiente de censura y miedo generado por el régimen dictatorial, se propuso experimentar en torno a la naturaleza del objeto de arte y el espacio de circulación, expandiendo sus límites. Es así que crea las *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola y Projeto Cédula*, ambas propuestas diseñadas para tener lugar fuera del medio artístico, en el seno de la sociedad en general.

⁵ Esta obra forma parte de la colección del Instituto Inhotim. Ver en: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2>

Para *Projeto Coca-Cola* Meireles imprimió sobre los envases de esa bebida – símbolo del capitalismo y la sociedad de consumo– distintos mensajes, como “Yankees go home” contra el imperialismo de Estados Unidos o instrucciones para hacer bombas Molotov. Vale decir que, con la frase “Yankees go home”, grababa con tinta blanca un mensaje anti-imperialista sobre un producto que representaba uno de los máximos símbolos de la penetración cultural y económica estadounidense. Estos mensajes se camuflaban, siendo prácticamente imperceptible cuando la botella se encontraba vacía pero se tornaba visible cuando se volvía a llenar⁶.

En relación con el uso de la botella de Coca-Cola, es interesante la apreciación de Camnitzer, quien escribe que

El icono del consumo en el contexto de América Latina solamente funcionaría con el reconocimiento de que el consumidor es una víctima del mercado expandiéndose dentro del subdesarrollo económico. A ningún artista latinoamericano se le ocurriría adoptar a la botella de Coca-Cola como un fetiche sobreentendido y amigo (Camnitzer, 2008, p. 128)

Así como en este caso Meireles recurrió al símbolo de la dominación con el objeto de criticarlo, para *Projeto Cédula*, tomó billetes de curso legal para inscribir en ellos “Quem matou Herzog?”. Wladimir Herzog (1937-1975) fue periodista y profesor y trabajó en la televisión educativa brasileña TV Cultura y en la Facultad de Comunicaciones y Arte de la Universidad de São Paulo. Herzog, de orientación comunista, formó parte de la resistencia civil contra la dictadura militar brasileña, siendo asesinado el 25 de octubre de 1975. La versión oficial indicó que se había suicidado, ahorcándose en el Destacamento de Operações Internas – Comando Operacional de Informações do II Exército. Sin embargo, amplios sectores de la sociedad brasileña no aceptaron esa explicación y días después de su asesinato, se congregaron en un acto multitudinario en la Catedral da Sé, en el cual, enfrentando al régimen militar, se juntaron para homenajear al periodista, constituyéndose este un acto de reacción popular contra el régimen. La muerte de Herzog generó una ola de protestas a nivel nacional y mundial y reavivó la oposición al orden represivo que culminó en un proceso de redemocratización y el final del régimen militar en 1979. El procedimiento utilizado por Meireles que implicó marcar un acontecimiento político ligado con la muerte, se asemeja al realizado por Vigo para “señalar” la masacre de Trelew. Los dos artistas prefirieron, en estos casos, emplear estrategias ligadas al conceptualismo para dar cuenta no solo del hecho, sino de que el arte tiene algo para hacer en relación con la violencia del Estado, a través de lenguajes y modos de significar estos hechos diferenciados de los que comúnmente se realizaban en otras esferas de la cultura.

Volviendo a las *Inserções*, luego de intervenir las botellas y los billetes, Meireles los re-lanzaba a sus medios de circulación natural. Así, la propuesta no se centraba en el culto a un objeto artístico, sino que el objeto era la práctica misma, es decir, la generación de una “inserción” en un circuito social ya existente con el objetivo de provocar una disrupción y hacer circular información que no aparecía en otros medios. Como sostienen Grando y Almonfrey (2010), es interesante pensar cómo Meireles invierte la propuesta de Duchamp, cuando, en vez de colocar objetos del

⁶ Esta obra forma parte de la colección del Museo Reina Sofía. Ver en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola-insercoes-circuitos>

cotidiano en el circuito del arte legitimado, mantiene esos objetos en su ambiente de circulación habitual –en este caso, en el circuito de consumo de mercancías–, de manera de propiciar la posibilidad de existencia del arte en un circuito que no sea el de la galería de arte o del museo. Es decir que en convergencia con lo propuesto por Vigo, se cuestiona al objeto de arte, por lo cual ya no importa el objeto físico en tanto obra de arte (las botellas o los billetes) sino la acción y sus intenciones, y opone también a sus espacios de circulación tradicionales y legitimados. Involucra, además, a un tipo de público diferente. En el mismo sentido que Vigo, lejos de producir para un espectador cuya recepción de información se dé de manera pasiva, con las *Inserções* el artista brasileño apuntaba a que el trabajo artístico existía en la medida en que las personas lo practicasen. De este modo, las *Inserções* proponían una “actuación”, un rol activo y no distinguían un tipo de público en particular que podía acceder al arte sino que abarcaban a la sociedad entera. Esto se puede ver, por ejemplo, en las botellas de Coca-Cola, donde la masa consumidora era también el público receptor. Éste era invitado a participar a partir de frases que el artista ponía en algunas de las botellas como fue la consigna “Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação” (*Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, Meireles, 1970). En este sentido, Meireles comparte con otros artistas de la época la idea y el intento de acercarse a un público amplio para hacerlo partícipe de la obra artística, con el objetivo de borrar así las fronteras entre arte y vida aunque, como se analiza en este artículo, de un modo particular. Las *Inserções* entonces fueron pensadas para circular por todo el entramado social y no para exhibirse en un museo.

Sintetizando, la década de los '70 fue una etapa crucial para la poética de Meireles, referenciando en sus propuestas artísticas otros modos de concebir la obra de arte, su circulación y la participación del público, como también fue un momento de experimentación en torno a la materia y el espacio. Pero a su vez, esos años estuvieron atravesados por el régimen dictatorial, lo cual permeó explícita o implícitamente al arte del momento. Así, en abril de 1970 y en el marco de la conmemoración de la Semana de la Inconfidência y la inauguración del Palácio das Artes en Belo Horizonte, Meireles realizó *Tiradentes - Totem Monumento ao Preso Político* en el marco de la exposición “Do Corpo à Terra”⁷. Esta exposición contó con las propuestas de varios artistas –como Artur Barrio, Carlos Vergara, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissman, Hélio Oiticica, Manoel Serpa, Manfredo de Souzanetto, Teresinha Soares, entre otros– quienes, a través de sus obras, no sólo denunciaban la tortura, asesinatos y censura del régimen militar sino también cuestionaban el estatuto del arte y sus instituciones y se negaban a producir objetos coleccionables. Muchas de las manifestaciones artísticas propuestas por los artistas ocurrieron en espacios públicos significativos de la ciudad de Belo Horizonte, diluyendo aquí también las fronteras entre arte y vida.

La *performance Tiradentes – Totem Monumento ao Preso* aludía a Tiradentes, cuyo nombre era Joaquim José da Silva Xavier, considerado héroe nacional en Brasil por haber encabezado el Movimiento Inconfidência Mineira en el siglo XVIII, primer levantamiento contra la corona portuguesa. El hecho, ocurrido en la región de Minas Gerais, fue una conspiración ocurrida en Brasil en 1789, dirigida a establecer

⁷ Esta obra se encuentra disponible en Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Ver en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33692/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>

la independencia de dicha zona en contra del Reino de Portugal, aprovechando una revuelta popular contra los tributos instaurados por las autoridades coloniales. La conspiración fue descubierta y Tiradentes fue ejecutado el 21 de abril de 1792 en Río de Janeiro.

La propuesta de Meireles constó de un poste de 2,5 metros de altura, sobre un cuadrilátero de tela blanca. El artista ató al poste diez gallinas vivas, las roció de gasolina y las prendió fuego.

En cuanto a la lectura del artista respecto de su obra, ésta se aleja de un contenido representacional directo y mimético con la realidad, aunque el sesgo político está presente por medio de la metáfora, como ya vimos también en las obras anteriores. En el caso de *Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político*, su título funciona como anclaje de sentido y, en principio, remite a un acontecimiento histórico pero, al mismo tiempo, permite tejer nexos con el tiempo presente de la obra. En este sentido, la referencia a la dictadura y sus crímenes –secuestros, encarcelaciones arbitrarias, torturas, desapariciones de personas, asesinatos– se muestran en esta escena a partir de la construcción de una imagen de la barbarie, una imagen intolerable para muchos espectadores, un ritual de explícita violencia, de tortura y sufrimiento animal seguido de muerte. En Brasil, en el contexto dictatorial, se producía una fuerte represión política y, tal como se muestra en la cita, a Meireles le interesaba usar el tema de la vida y la muerte como materia prima. Además, un dato sumamente relevante es que la figura de Tiradentes estaba siendo usada como héroe nacional por la dictadura, lo cual era para Meireles un uso cínico e hipócrita del mártir de la *Inconfidência*. Por último, en relación con el sentido de la acción, se refuerza en el título la igualación entre Tiradentes (héroe nacional) y los presos políticos del régimen dictatorial al considerarlos mártires de la nación.

4. Reflexiones finales

El conjunto de las proposiciones renovadoras desarrolladas por Meireles y Vigo, de las que hemos analizado sólo algunas, son susceptibles de ubicarse dentro de las vanguardias latinoamericanas de los sesenta y setenta, específicamente el arte crítico-experimental. En el caso de Vigo y Meireles, ambos artistas se centraban en mayor o menor medida en los mismos puntos cruciales referidos a la distorsión del uso cotidiano del espacio y circuitos de consumo –en relación a sus usos y funciones esperadas–, la desnaturalización de sentidos y el cuestionamiento de los roles tradicionales del artista, del espectador, de la obra de arte y las instituciones. En aquel momento, la transformación en todos los terrenos parecía imprescindible y alterar o desviar el curso de las prácticas artísticas se presentaba como una necesidad que tomaba parte de los cambios sociales y culturales que variaban las condiciones del mundo contemporáneo. No se trataba solo del reemplazo de unas formas por otras, sino de un proceso que pretendía una transformación de la vida social.

El artista, para ambos, más que un genio que posee una cualidad especial y distintiva, es quien propone vivencias, experiencias artísticas, situándose también como sujeto que interviene en la discusión crítica acerca no solo de la escena artística, sino también del orden social y político. Así, Vigo escribió sobre la figura del “proyectista”, más que del artista en sentido clásico y Meireles proponía romper con la idea de que el artista es el único autorizado a hacer arte, posicionándose contra los

cánones del arte burgués de la firma y la propiedad de la obra. Este posicionamiento implica, asimismo, una concepción del público como un conjunto de sujetos capaces de pensar, reflexionar y actuar, sin la necesidad de que el contenido de la obra o su mensaje, sean explícitamente didactistas. Es decir, como sostiene Rancière (2010), que el espectador es un sujeto activo en todo el proceso artístico, que asocia, reflexiona y compone su propia obra a partir de sus experiencias y procesos personales. Esta idea de un público activo, como vimos, está en la base de los trabajos de los dos artistas. De esta forma, las propuestas artísticas de ambos apelaban, en palabras de Richard (2007), a producir una dislocación perceptiva e intelectual, rompiendo la unidireccionalidad de la experiencia entre artista y espectador. Así, la recepción no suponía una relación causa-efecto en una dirección pre-trazada, sino que, según el caso, favorecía múltiples lecturas y recorridos.

En cuanto a la noción de obra de arte, la oposición a concebirla en términos tradicionales es parte del mismo conjunto de ideas que cuestiona el lugar de los sujetos artísticos. Cuando Vigo proponía, como vimos, acciones como las de producir *Obras (in) completas* y una *(in) conferencia*, jugaba no solo con la idea de participación, sino con la de obra de arte desacralizada, cuya eficacia estética no dependía de la factura sino del planteamiento de acciones absurdas o irónicas, que se pretendía que reprobaran algunos aspectos de la cultura dominante. Meireles postulaba que el objeto de arte debía tener una seducción inmediata, también desacralizada y ser comprendido por cualquier persona aunque no dispusiera de información sobre la obra. Ambos apelan a la utilización de espacios de circulación fuera del mundo artístico, en tanto la salida al espacio público en el caso de *Souvenir del dolor* de Vigo y al espacio de consumo en *Inserções em circuitos ideológicos* revelan la necesidad que tuvieron –a tono con otros artistas de la época– de evadir las limitaciones en cuanto a público y exhibición que tradicionalmente funcionaban en forma restrictiva. Estas decisiones, además de mostrar los límites de dichos espacios, implicaban un interés particular en generar reacciones más allá del campo artístico y de involucrar a públicos más amplios que pudiesen pensar y actuar en función de las propuestas artísticas.

Con relación al modo como abordaron dos temas políticos relevantes, la Masacre de Trelew en el caso de Vigo y los presos políticos en el caso de Meireles, ambos trabajaron con la violencia, aunque de distintos modos. Vigo ideó un sistema de elementos que apuntaran a la violencia producida por la masacre, mostrando un titular de diario y entregando un *souvenir*, vinculando palabras y artefactos. Meireles, se ocupó del tema de dos formas diferentes. En primer lugar, con el sello que preguntaba por la muerte de Herzog sobre los billetes –e, implícitamente, poniendo en dudas la versión oficial–, como ya apuntamos, coincide con Vigo en la crítica a la represión del estado sobre los militantes, a partir de una modalidad referencial. En segundo lugar, apeló a la provocación explícita de incendiar gallinas vivas e impedidas de huir, en un doble juego que iba de Tiradentes a los presos políticos de la dictadura, visible a través del título que los reunía. Si bien coinciden en un caso y difieren en el otro, los trabajos que Vigo y Meireles produjeron con la ficción –en términos de creación de nuevos sentidos– podían suscitar nuevas miradas sobre los hechos cotidianos de la violencia estatal, en el mismo sentido en que Rancière se refiere a las imágenes sobre los horrores que afectan la distribución de lo sensible. Así, este filósofo sostiene que el problema no es mostrar lo monstruoso, sino de qué modo “contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo

pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2010, p. 103), pero resistiéndose a anticipar sus efectos, es decir, evitando una definición previa o calculada de los mismos. Así, el *Señalamiento* sobre Trelew, el sello sobre Herzog y la quema de gallinas, actúan sobre los efectos de la violencia y con su representación de formas no convencionales respecto del sentido común de la época, es decir, dispositivos que ponen en discusión lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible.

En suma, tras lo expuesto, podemos decir que el giro crítico que suscitaron ambos artistas respecto de los sujetos y objetos del arte, podría pensarse como una intervención más allá de lo artístico, hacia otros aspectos de la cultura, el consumo, la política, el estado, aunque sin dejar de lado la función de la imaginación y de la ficción en la construcción de espacios, objetos y acciones cuya entidad estética no se pierde. La forma que, coincidentemente, ambos encontraron para hacer emerger lo que se vivía en cada una de las sociedades en que trabajaban, provocó además de una recepción local de las nociones y teorías que circulaban en la época, ligadas a las neovanguardias y al conceptualismo, una producción específica de trabajos que intentaban presionar sobre los límites de lo social. Es decir, ambos artistas trabajaron con las ideas del momento y utilizaron la potencia del arte para objetivar lo que se estaba viviendo y generar experiencias estéticas que podían decir en formas específicamente artísticas y provocar en los receptores la necesidad del cambio, el rechazo a la represión y la importancia de construir mundos mejores.

Referencias

- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Buenos Aires: Taurus.
- Brett, G. (2009). *Cildo Meireles*. Catálogo de exposición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Buchloh, B. (1990). Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 55, pp. 105-143.
- Bugnone, A. (2013) *Una articulación de arte y política. Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. (Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Calvo, E. (2012). Cildo Meireles: hacia una práctica experimental de la libertad. *Imagentexto*, s/p. Recuperado de <http://imagen-texto.blogspot.com.ar/2012/01/cildo-meireles-hacia-una-practica.html>
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Colección Ad Hoc.
- Cervantes, B. (2000). Happening: La acción efímera como actividad artística. *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 4, pp. 104-113.
- Davidson, V. (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)*. (Tesis de Doctorado, New York University). Recuperado de http://media.proquest.com/media/pq/classic/doc/2585705791/fmt/ai/rep/NPDF?_s=Gu4LqWI9MYjPrmBCASvMARRmIhE%3D

- Davis, F. (2007). *Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo*. Ponencia presentada ante Workshop Vivid [Radical] Memory. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South. Stuttgart. Recuperado de http://www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/davis_es.pdf
- Dazord, C. (2003). Génération Tranca-Ruas. En Dazord, C., Brett, G., Jaukkuri, M. (Eds.), *Cildo Meireles* (pp. 137-144). Strasbourg, France: Musées de Strasbourg.
- Del Río, V. (2006). El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno. En Hernández Sánchez, D., Notario Ruiz, A., Pinto, J. M., Piñero Moral, R. y Del Río, V. *Octavas falsas. Materiales de arte y estética*, 2 (pp. 111-142). Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grando, A. & Almonfrey, J. (2010). Cildo Meireles: trabalhar na fronteira das coisas. En 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Entre Territórios – 20 a 25/09/2010. Cachoeira. Recuperado de http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/angela_maria_grando_bezerra_2.pdf
- Guasch, A. M. (2005). Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local. *Artes*, 9, pp. 3-14. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/23263/19087>
- ¡La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones. (1972, octubre 8). *El Día*, sin pp.
- Las 'Obras (in) completas' de Edgardo Antonio Vigo. (1969, sin datos). *El popular. Sección La nueva poesía*, sin pp.
- Longoni A. & Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Manuel, A. (1981). "Ondas do corpo". En: Macieira, E. A. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (1990). Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la Sospecha. En De Morales Belluzzo, A. M. (ed.) *Modemidade: Vanguardias Artísticas na America Latina* (pp. 195-199). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rolnik, S. (2008). "Desvío hacia lo innombrable". En Brett, G. (Ed.). *Cildo Meireles* (1-16). Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Valesini, M. S. (2014). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44601>
- Vigo, E. A. (1968, octubre 6). Manojó de semáforos. *Gaceta de la Tarde*, sin pp.
- Vigo, E. A. (1968, diciembre 15). La revolución en el arte. *El Día*, sin pp.

- Vigo, E. A. (1969a). Documento de archivo sin título. Caja Biopsia 1969, Serie Documentos Personales de E. A. Vigo, Archivo E. A. Vigo. La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo- Fundación Centro de Artes Visuales.
- Vigo, E. A. (1969b) *Obras (in)completas*. Archivo de E. A. Vigo, La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo- Fundación Centro de Artes Visuales.
- Vigo, E. A. (1970). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.