



Título de la tesis

## **El discurso de la representación del desaparecido. El montaje en el Arte Correo, período 1977 a 1983; obras de firma conjunta GE Marx Vigo**

**Doctoranda:** Alicia Margarita Madoery

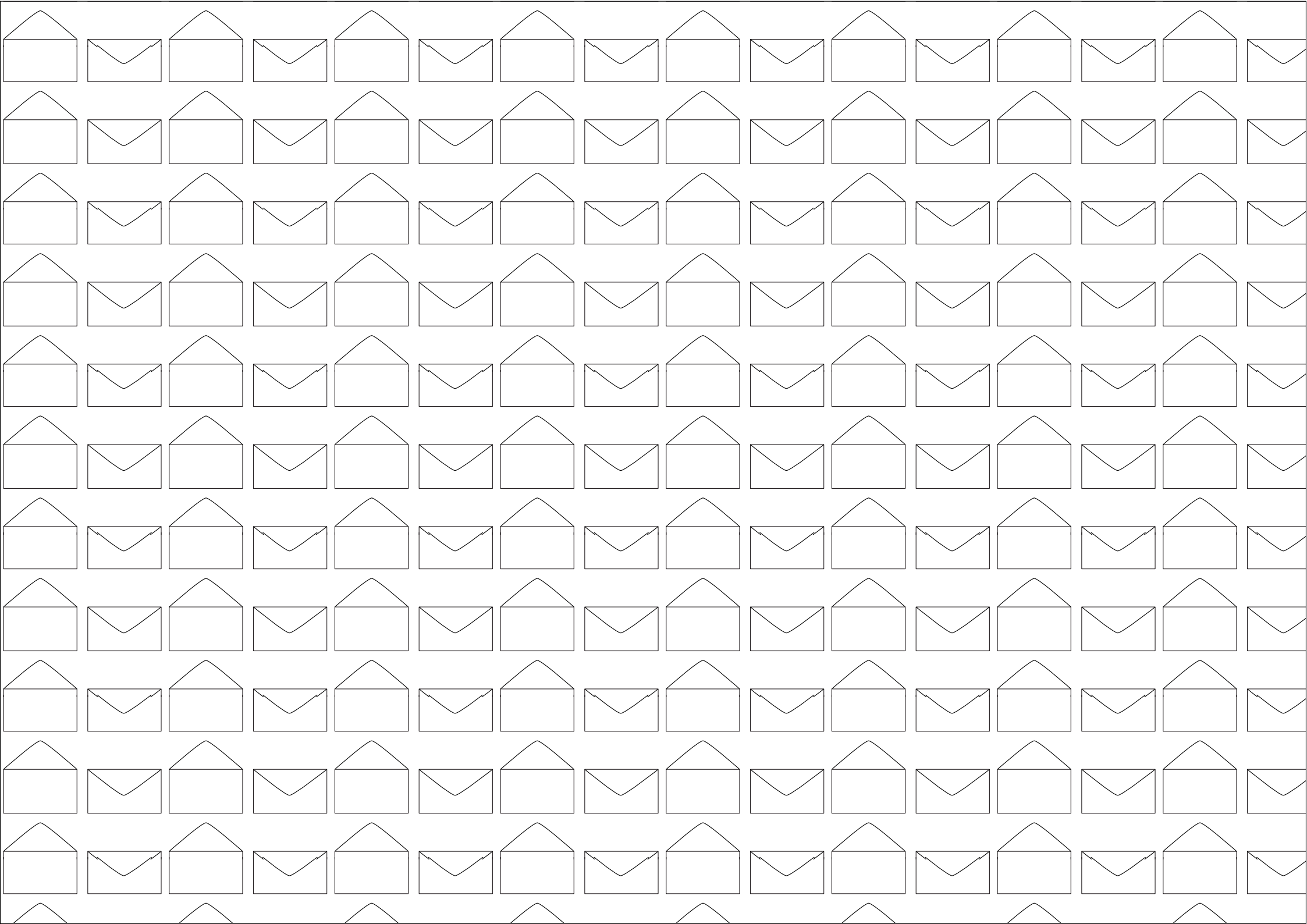
**Directora:** Dra. Susana Gómez

**Codirector:** Mgter. Ítalo García Torres

**Doctorado en Artes  
Facultad de Artes  
Universidad Nacional de Córdoba**

Abril – Año 2022





*A mis padres*

# ÍNDICE

Índice .....	5
Agradecimientos .....	7
Resumen .....	11

## **Contenido**

Imágenes 1-101
Esquemas gráficos compositivos 1-10
Esquemas 1-4
Cuadros 4

## **Capítulo 1.- Introducción .....** | 15

1.1-a.- Análisis bibliográfico
1.1-b.- Perspectiva teórica
1.1-c.- Conceptos orientativos
1.1-d.- Antecedentes del tema y estado de la cuestión
1.1-e.- Ejes centrales y objetivos de esta travesía
1.1-f.- Consideraciones sobre caminos planteados y toma de decisiones
1.1-g.- Modelo ODM
1.1-h.- A modo de hoja de ruta

## **Capítulo 2.- Crítica en acto: Ideología y sociedad. Modelo neoliberal de la dictadura cívico-militar. Representación de la masa en la dictadura argentina. ....** | 41

2.1.- Discursos para la formación de valores a través de la imagen.
2.2.- El medio es el poder.
2.3.- <i>Branding</i> del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Representación de la masa en la dictadura argentina.
2.3.a- Sin soluciones. Conformando la masa.
2.3.b- La imagen formadora de valores. Creando sujetos. Representación de la masa.
2.3.c- Proceso de Reorganización Nacional: marca registrada.
2.3.d- Pañuelos blancos y marcha. La anti-imagen del proceso.

2.3.e- Construcción de hegemonía y consenso.

2.3.f- Fútbol y horror.

2.3.g- Representación de la masa. Mecanismos de conformación.

2.4.- El mundial 78, una cuestión de Estado.

2.4.a. - Teoría acerca de una sociedad.

2.4.b.- Producto Mundial: ¿Un objeto fabricado?

2.4.c.- Dispositivos de dimensión social: aparatos ideológicos.

2.4.d.- El dispositivo: construyendo la historia en directo.

2.4.e.- Políticas de la dictadura: el ceremonial.

2.4.f.- Público manipulado o audiencia cómplice.

2.5.- Arte y política.

### Cap. 3.- La figura del *desaparecido*. El imaginario social. ----- | 83

3.1.- Cuerpos y memoria.

3.1.a- La representación del cuerpo de un *desaparecido*.

3.2.- Discursos de resistencia: Arte Correo.

3.2.a- Discurso.

3.2.b- Resistencia.

3.2.c- Arte Correo.

3.2.d- Set free, Palomo. 30-07-76.

3.3.- Edgardo A. Vigo. Graciela Gutiérrez Marx. Breve reseña biográfica. Conformación de la dupla.

3.4.- GE Marx Vigo, la interpelación liberadora.

### Cap. 4.- La obra inorgánica ----- | 129

4.1.- El archivo en Arte Correo.

4.1.a. - Archivos consultados.

4.2.- Respuestas, propuestas y toma de posición de GE Marx Vigo en América Latina.

4.3.- El montaje y la ruinosidad de la obra.

4.4.- Alegoría.

4.5.- Condiciones de producción y dispositivos de poder.

4.6.- La representación del desaparecido.

4.7.- Los señalamientos.

### Cap. 5.- Daimones intermediarios. ----- | 175

5.1- Commonpress.

5.2- Nuestro Libro Internacional.

5.3- Repeticiones.

5.4- Collage.

5.5- Mariposas.

5.6- Cartas de la memoria.

5.7.- Lo cómico.

5.8.- Caza de brujas.

Conclusiones finales ----- | 221

Anexos ----- | 231

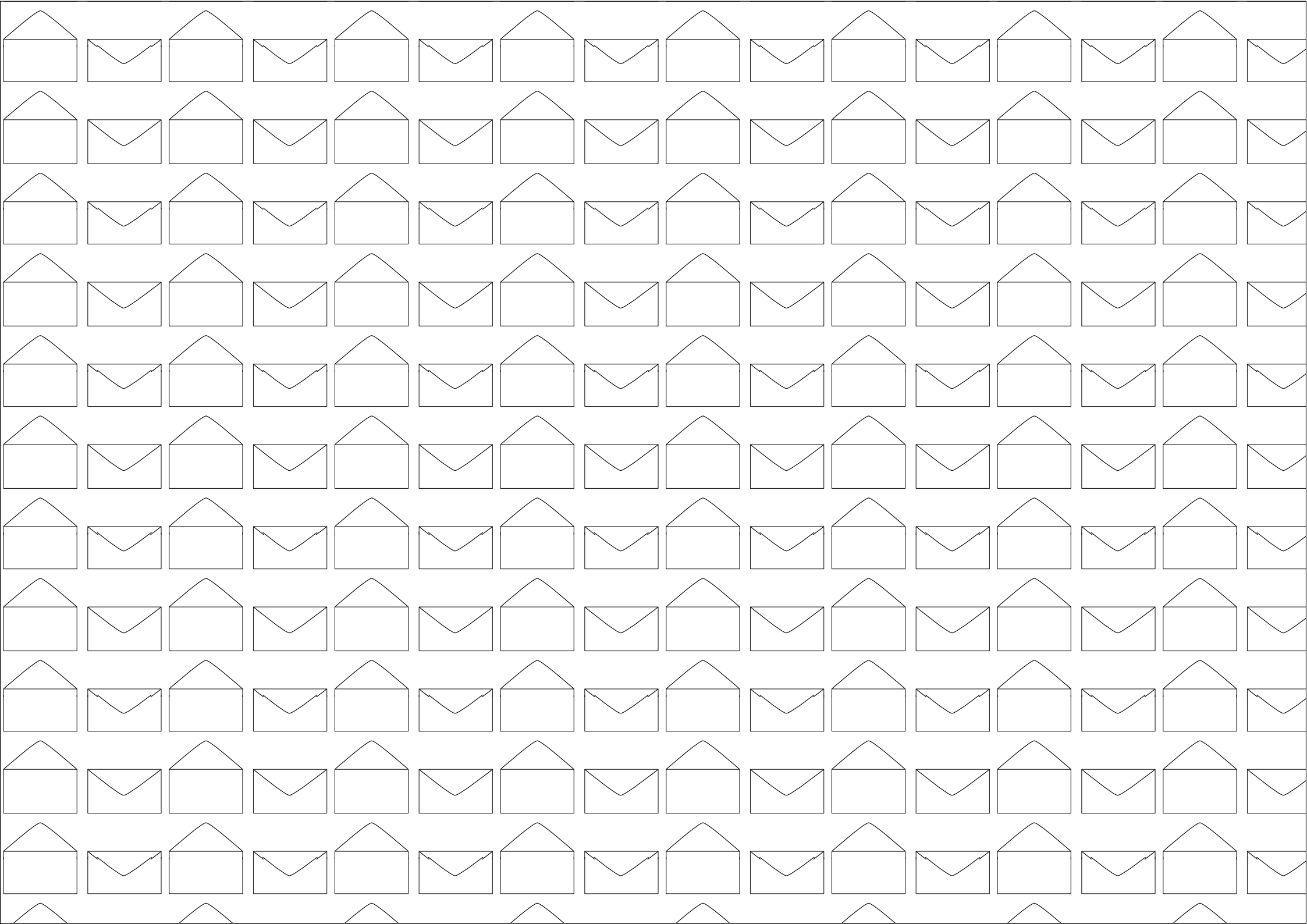
a.- Entrevistas.

a.1.- Entrevista a Graciela Gutiérrez Marx realizada en febrero de 2013.

a.2.- Correo de Vittore Baroni (22 de enero de 2020).

a.3.- Contacto con John Held (red social Facebook. 20 de marzo de 2020)

b.- Sobre las reglas del Arte Correo.

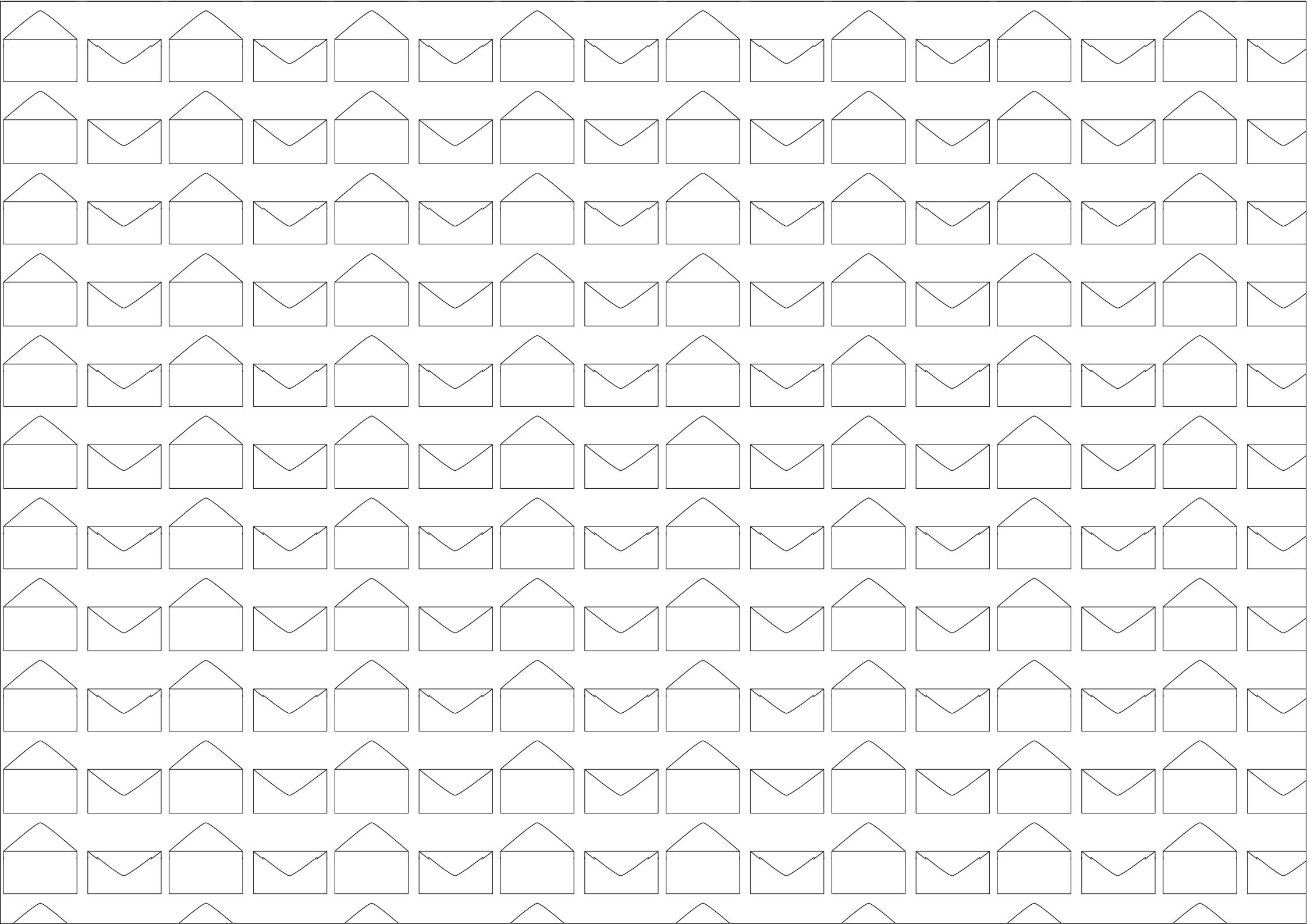


## Agradecimientos

Al momento de terminar esta investigación no sólo quiero realizar agradecimientos concretos, sino también hacer un reconocimiento a quienes han participado de diversas maneras en mi proceso de formación en el campo del arte. Mi familia, amigos, profesores, estudiantes, todos aquellos quienes, de uno u otro modo, me han acompañado de una manera reflexiva, crítica, empática y desinteresada en esta difícil tarea de acercarse a uno de los momentos más sórdidos de la historia del país donde nací y crecí. Específicamente quiero agradecer a mi directora de tesis, Suny Gómez, y a mi codirector, Ítalo García Torres, quienes recibieron y dieron espacio a este proyecto con reflexiones, y mantuvieron un interés constante con su atenta lectura.

A mis amigos y familia, que en algún momento han sido soportes de la tarea y, especialmente, a mis padres: mi madre, maestra normalista que me inculcó con el ejemplo la vocación por la docencia y la pasión por la lectura, y a mi padre, que, con el arduo trabajo cotidiano e incansable, me enseñó a cumplir los sueños con humildad; estoy segura que desde algún lugar estarán observando con satisfacción este logro académico. Una dedicatoria muy especial para Graciela Gutiérrez Marx, quien me recibió amablemente en su estudio y en su casa, para contarme todo sobre esos años con Edgardo Vigo, un caluroso febrero. Con todo mi afecto este trabajo es por y para ella, homenaje a las mujeres del arte de Argentina y el mundo.

A todos quienes hicieron posible la indagación en terreno en la ciudad de La Plata, el Centro de Arte Experimental Vigo y el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA).





Están en algún sitio / concertados  
desconcertados / sordos  
buscándose / buscándonos  
bloqueados por los signos y las dudas  
contemplando las verjas de las plazas  
los timbres de las puertas / las viejas azoteas  
ordenando sus sueños sus olvidos  
quizá convalecientes de su muerte privada

nadie les ha explicado con certeza  
si ya se fueron o si no  
si son pancartas o temblores  
sobrevivientes o responsos

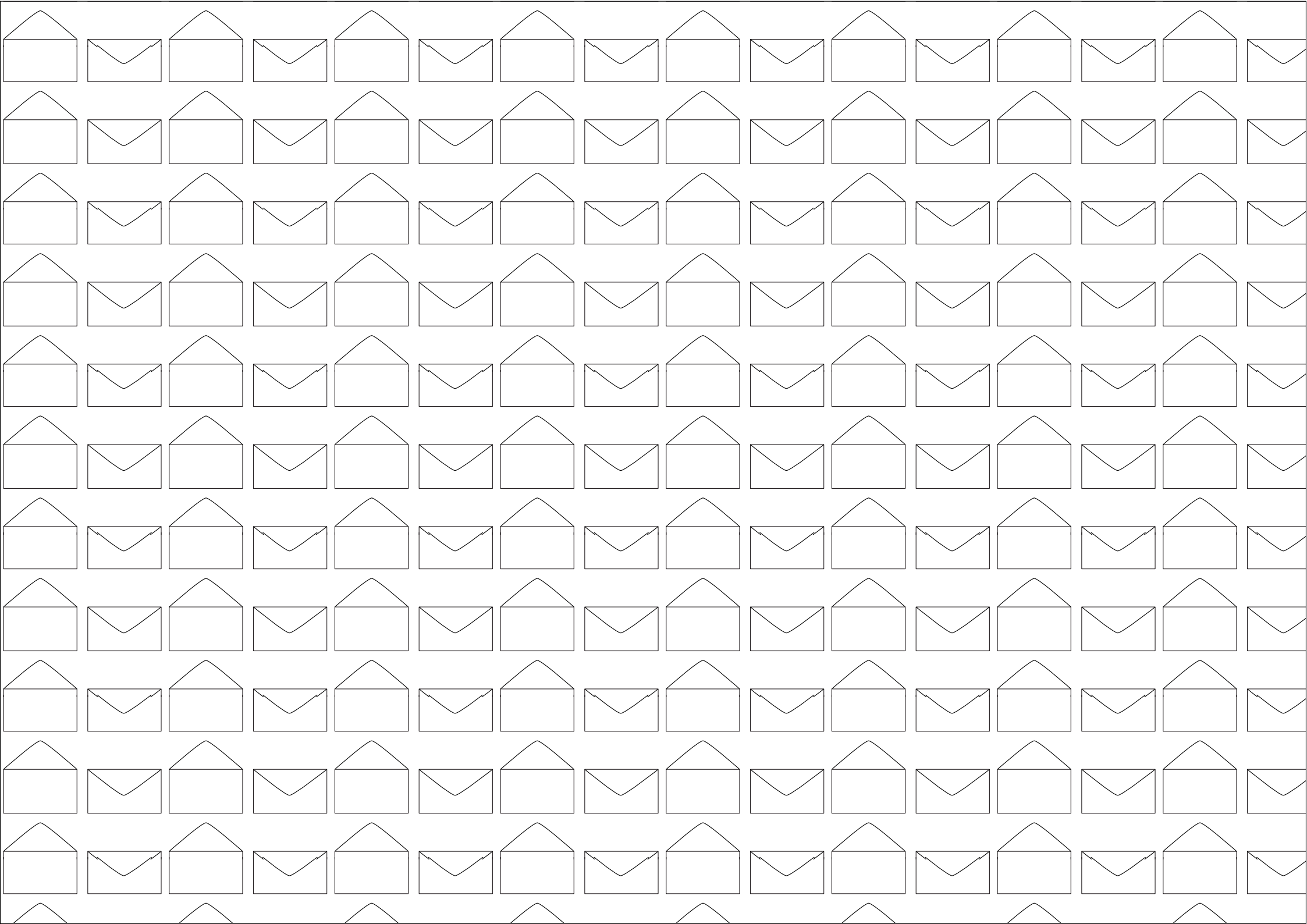
ven pasar árboles y pájaros  
e ignoran a qué sombra pertenecen

cuando empezaron a desaparecer  
hace tres cinco siete ceremonias  
a desaparecer como sin sangre  
como sin rostro y sin motivo  
vieron por la ventana de su ausencia  
lo que quedaba atrás / ese andamiaje  
de abrazos cielo y humo

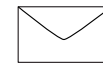
cuando empezaron a desaparecer  
como el oasis en los espejismos  
a desaparecer sin últimas palabras  
tenían en sus manos los trocitos  
de cosas que querían

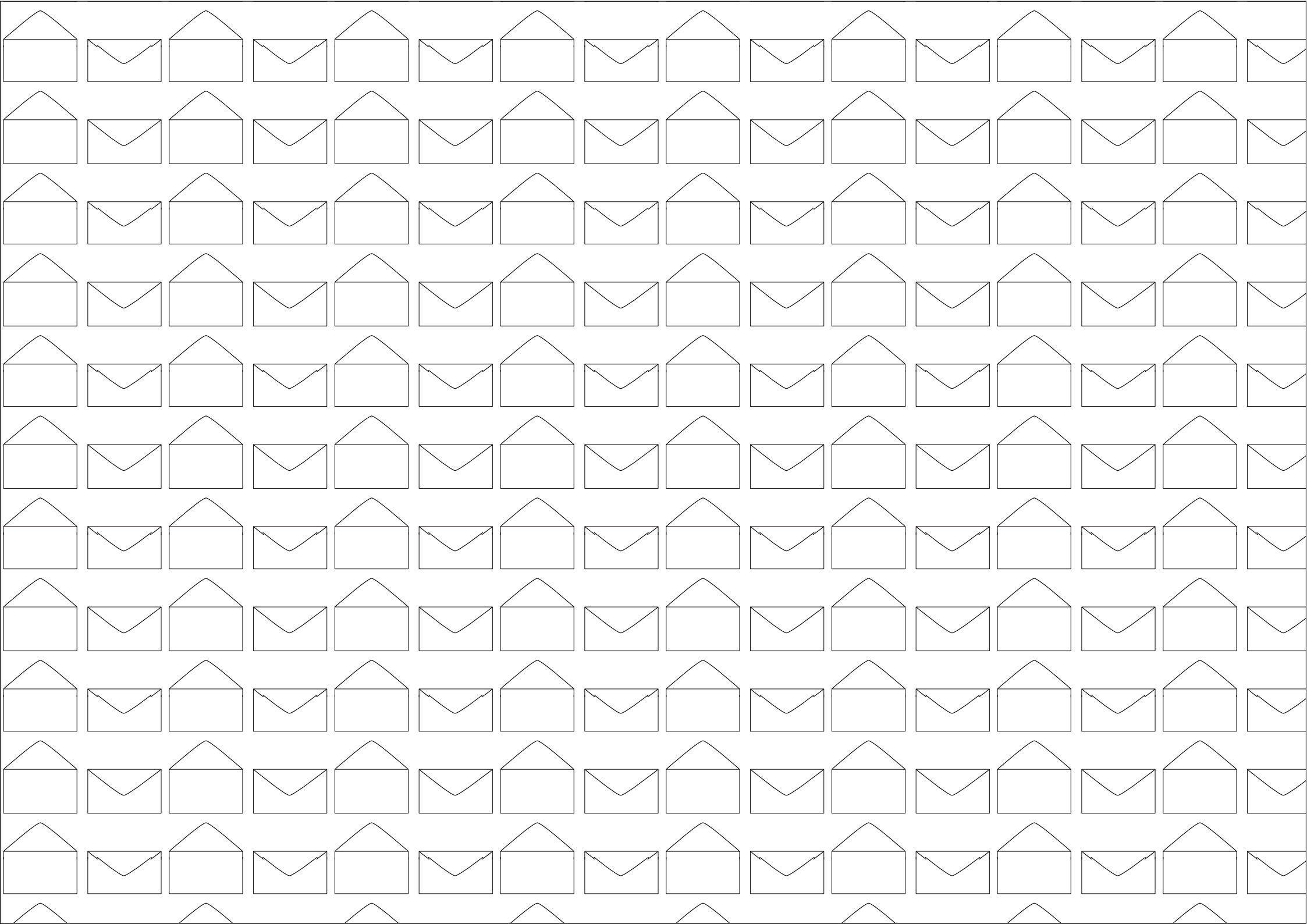
están en algún sitio / nube o tumba  
están en algún sitio / estoy seguro  
allá en el sur del alma  
es posible que hayan extraviado la brújula  
y hoy vaguen preguntando preguntando  
dónde carajo queda el buen amor  
porque vienen del odio.

Mario Benedetti



# Resumen





Durante el Gobierno de la dictadura cívico-militar en la República Argentina (1976-1983) la censura fue uno de los mecanismos gramaticales de acción, eliminando las circulaciones establecidas como inciertas, a favor de una unidad controlada. De esta manera, el adoctrinamiento disciplinar utilizó variados procedimientos para dominar las fuerzas ideológicas constituidas a partir de multiplicidades organizadas, intentando neutralizar los efectos de contrapoder, resistencia e insubordinación.

La desaparición forzada de personas se transformó en la táctica normalizada y orgánica de silenciamiento de manifestaciones, por el contrario, emergieron alocuciones que encarnaron dualmente aquello desconocido y dudoso. El Arte Correo<sup>1</sup> situado en una esfera indiferente al mercado del arte y con la absoluta potencialidad desde lo comunicacional de turbar y agitar las miradas, evolucionó como el medio precioso de expresión y resistencia, logrando así exponer en el mundo el estado en el que se vivía en la República Argentina y en Sudamérica.

El Arte Correo como un movimiento de intercambio y comunicación a través del medio postal a destinatarios conocidos o desconocidos,

se instituyó como un sistema de ideas, signos y procesos, sin venta de obras, sin jurado de admisión, ni rechazo y, a su vez, con un plus: la invisibilidad, característica ésta donde radicó su potencial de comunicación subversiva. Es así que se produjeron artefactos no comercializables que formaron parte de un diálogo de cuestionamiento social, mediante acciones provocativas desde la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea, conformando un sistema relacional y ético.

Los envíos de Arte Correo de GE Marx Vigo (1977-1983, La Plata, República Argentina) constituyen un corpus plástico visual conformado mediante un proceso de duelo de la representación del *desaparecido* transitando el fragmento montajístico y alegórico de la “obra inorgánica” (Bürger. 1974. págs. 112, 130, 141). Esta investigación se centra en la indagación sobre las lógicas de producción de sentido a través del principio de retensión y protensión.<sup>2</sup>

En los años finales del período dictatorial y comienzo de la democracia, las respuestas sociales e institucionales, tanto de aceptación como de rechazo, sobre las desapariciones forzadas de personas, comenzaron a forjar paulatinamente algunas configuraciones de un imago del *desaparecido* en la memoria de los colectivos, funcionando como memoria temporal del trauma y anticipación en el proceso de conformación simbólica de la representación del desaparecido, pudiendo posteriormente reconstruir ese pasado en diversas manifestaciones artísticas post-dictadura.

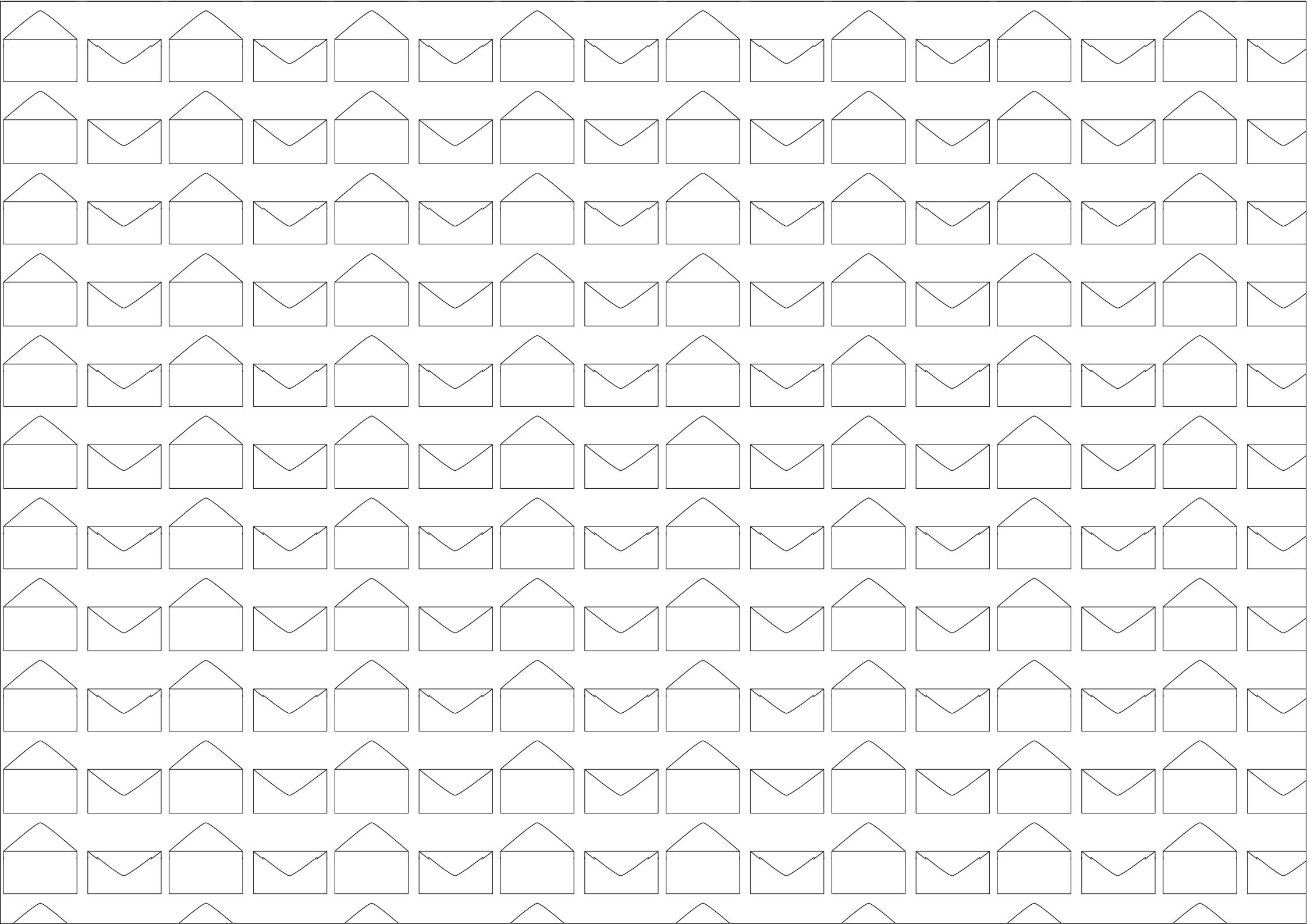
## Notas

1. En adelante se utilizará el nombre Arte Correo. Es decisión ideológica en este trabajo la utilización de las mayúsculas en las dos palabras como modo de posicionar el género por su propio mérito en la historia del arte. Así mismo, tomamos como antecedente lo expresado por la profesora brasilera Fabiane Pianowski (2013) en su tesis doctoral de la Universidad de Barcelona, al cual nos referimos en el apartado de análisis bibliográfico:

Guy Bleus (1984), que suele utilizar Mail-Art en mayúsculas y con guión, apunta varios sinónimos para el término: post art, postal art, art-mail, correspondence art, destacando también los usos regionales como arte postale (Italia), post-kunst (Alemania y Países Bajos), sztuka poczty (Polonia), art postale (Francia), y arte correo o arte postal (España, América del Sur y México). Mientras tanto, en Brasil el término más utilizado es arte postal, pero algunos artistas, como Paulo Bruscky, prefieren el término arte por correspondencia. (p. 126)

2. La figura del desaparecido hace referencia a aquella persona que fue sustraída de la vida social y de cuyo paradero no se tenía conocimiento, por lo que significaba sinónimo de búsqueda. Los familiares reclamaban la “aparición con vida de los desaparecidos y la libertad de los presos políticos”.

# Capítulo 1





## Introducción

El 24 de marzo de 1976, en la República Argentina, la junta de comandantes asumió el poder integrada por el teniente general Jorge R. Videla, el almirante Eduardo E. Massera y el brigadier general. Orlando R. Agosti, designando como presidente de facto a Jorge R. Videla, comenzando así el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.<sup>3</sup>

Con ese clima social y económico caótico, la junta militar impuso el terrorismo de Estado que, fuera de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado dirigido a destruir toda forma de participación comprometida popular, poniendo en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales, con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado y así imponer un orden sin voces disidentes, inaugurando el proceso autoritario más sangriento que registra la historia de la República Argentina: estudiantes, sindicalistas, intelectuales, profesionales, trabajadores y otros, fueron secuestrados, asesinados y *desaparecidos* por lo que mucha gente se exilió en el extranjero.

El golpe de Estado militar<sup>4</sup> instrumentalizado en la junta de gobierno buscaba anular las amenazas a los mercados de capitales. Precisamente, el discurso de la dictadura señalaba como su objetivo: “Restituir los valores esenciales que sirven de fundamento a la conducción integral del Estado” (Acta para el Proceso de Reorganización Nacional, 1976, 24 de marzo), enfatizando los sentidos de moralidad, idoneidad y eficiencia imprescindibles para reconstruir el contenido y la imagen de la nación, erradicar la subversión<sup>5</sup> y promover el desarrollo económico. Se comprometían a garantizar la vigencia de los valores *de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad de ser argentinos* además de erradicar “la subversión y las causas que favorecen su existencia” (Resolución ministerial 538/77, 1977, octubre). [Énfasis agregado]

Como ya antes mencionamos, la censura fue uno de los artilugios gramaticales de operación<sup>6</sup> en el transcurso de la administración de facto de la dictadura cívico-militar en la República Argentina (1976-1983), con el objetivo de suspender o acallar los mensajes decretados como inciertos en apoyo de un acuerdo impuesto y controlado. Es así que, el aleccionamiento disciplinar aplicó variadas metodologías para someter las fuerzas ideológicas construidas a partir de multiplicidades organizadas, intentando contrarrestar los efectos de contrapoder, resistencia e insubordinación. El arte no estuvo exento de esta situación, la represión se expresó en la creación del Ministerio de Cultura y Educación que mediante un organismo de inteligencia encubierto denominado “Recursos Humanos” llevó adelante la “Operación Claridad”, plan a través del cual se pretendía identificar a los opositores al régimen en el ámbito cultural y de esta manera lograr la propugnada articulación entre libertad individual y colectiva a través del mandato impuesto. Los artistas, ante la necesidad misma de los acontecimientos, debieron tomar una posición, algunos decidieron abandonar temporal o definitivamente el arte y otros se exiliaron, como los casos emblemáticos de Carlos Alonso y León Ferrari.

Conforme a la instalación de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica, la actividad de artistas críticos o activistas resultaba comprometida y dificultosa debido a que era considerada una actividad subversiva y, por ello, perseguida. El artista comprometido socialmente fue visto como un agitador a ser silenciado, ya que su obra era una herramienta de liberación. Consecuentemente, las actividades artísticas debían encontrar una manera de realizarse fuera de los márgenes establecidos, es decir, clandestinamente. En este sentido, el artista y teórico Luis Camnitzer (2008) denominó al “arte como instrumento de combate” (p. 33), ya que al subvertir órdenes crea una distancia crítica entre lo establecido, genera voluntad de cambio e introduce justicia ante las situaciones de atontamiento. Camnitzer también califica al Arte Correo como un “conceptualismo politizado” (p. 103), que tuvo como consecuencias directas en los contextos dictatoriales latinoamericanos la cárcel de numerosos exponentes como Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Brasil, Clemente Padín y Jorge Caraballo en Uruguay y en El Salvador, Jesús Romeo Galdamez fue secuestrado por el ejército.

El hecho de trabajar desde el arte en Argentina y Latinoamérica con conceptos o ideas venía siendo desde los años sesenta<sup>7</sup> algo cotidiano para un público que ya se había conformado como comunidad receptiva activa. Según la historiadora del arte española Ana María Guasch (2000. p. 118), los artistas en general comenzaron a inclinarse hacia una mayor politización partiendo de la idea de “intensificar la relación arte/ideología” desde los sucesos políticos de mayo de 1968 en la ciudad de París “en pro de una revolución cultural y moral”:

El arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico, en arma arrojada contra la sociedad, un arma perturbadora, espontánea y para algunos, como Herbert Marcuse, decisiva en la lucha por la libertad. (p. 117)

La conjunción del arte y la política se instaló al tiempo que artistas y estudiantes se identificaron y comprometieron con el horizonte ideológico de una izquierda revolucionaria desde la cual, a su vez, cuestionaban los tradicionales modos de producción, “artistas que antepusieron el proyecto colectivo a la individualidad del artista” (p. 120), la distribución de lo sensible (Rancière. 2014 p. 19, 20), el arte, y las relaciones de éste con la sociedad. De acuerdo a Ana María Guasch (2000), fue Lucy R. Lippard quien hizo una primera distinción entre el artista político, cuyos temas reflejaban, por lo general con alguna crítica irónica, problemas sociales y el artista activista, que se comprometía con un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos del sistema. (p. 473)

En este contexto<sup>8</sup>, la desaparición forzada de personas<sup>9</sup> se convirtió en la metodología institucionalizada y sistemática por excelencia de acallado de voces. En oposición surgieron disímiles discursos para representar aquello que se presentaba con la dualidad de lo incierto y, en este sentido, el Arte Correo reaccionó como un modo locuaz de resistencia y expresión ocupando un espacio ajeno a los mercados del arte pero con un gran potencial de inquietar miradas desde lo comunicacional. De esta manera, un grupo de artistas activistas con escasos recursos económicos lograron manifestarse visibilizando en el mundo la situación que se vivía en la República Argentina y en Sudamérica, a costa del riesgo personal. En relación a ello expresa Clemente Padín (1988):

La novedad reside en el planteo comunicacional, la relación persona-persona a través del correo que se manifiesta como revolucionaria frente a la falsa comunicación o monólogo de los medios de comunicación masivos: la televisión, la radio, el cine, etc. Si a ello sumamos el carácter anticomercial y anticonsumista que tuvo desde sus comienzos, veremos que estamos frente a un fenómeno artístico de disrupción<sup>10</sup>. (párraf. 1)

El Arte Correo puede describirse como una red rizomática de comunicación recíproca que despacha mensajes o producciones diversas, como poemas, dibujos, fotografías, postales o tarjetas diseñadas, objetos, etc. por medio del sistema postal estatal a destinatarios conocidos o desconocidos que conforman la red. Estos envíos se realizan a partir de una convocatoria que realiza alguno de los miembros, en general, postulan una consigna de trabajo. Según el teórico y artista Ítalo García Torres (2017) “El Arte Correo se considera una acción en donde dos artistas intercambian sus propuestas creativas mediante la oficina de correos, las cuales suelen utilizar formatos simples (postal 10 x 15 cm.), pero que también se complejiza, por ejemplo, con el envío de objetos” (p. 3). Las primeras manifestaciones de este tipo las encontramos en el grupo Fluxus<sup>11</sup>, sobre todo por las acciones iniciadas por Ray Johnson en la década del '60, aunque, anteriormente, los futuristas, dadaístas y surrealistas practicaron obras de características similares.

El Arte Correo se instituyó como un sistema donde se conjugaban ideas, signos y procesos proclamando a la vez la “no venta de obras, no jurado de admisión, no rechazo de obras, libertad de medios, formas, corrientes expresivas, géneros, etc.” (p. 13); a su vez se adjudicaba un plus fundamental: la invisibilidad, siendo esta característica donde radicaba su mayor potencialidad comunicadora subversiva.

El Arte Correo se deshace de la concepción artista-autor y obra única, el Arte Correo es el resultado de una obra hecha por muchas manos y mentes, estas acciones bien se pueden considerar como transformaciones (Bürger 1974) y desafían el concepto de “artista solitario y genio singular”. Además, quienes lo practican, discrepan en relación a las producciones sustentadas en la habilidad del artista; pues el Arte Correo se vale de innumerables elementos para su producción y no intenta ser original ni creativo. (García Torres, 2017, p.14)

El Arte Correo produjo objetos no comercializables que formaron parte de un diálogo donde se desarrollaba un cuestionamiento social procesual entre personas, mediante acciones provocativas donde la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea fueron las bases de este paradigma sistémico relacional y ético que “... a diferencia de Dada o Fluxus, no es un movimiento colectivo con un número limitado de miembros sino, en cambio, una *estrategia cultural*, abierto a un número ilimitado de actores”<sup>12</sup> (Baroni, citado en Gutiérrez Marx, 2010, introducción, párraf. X).

Mediante estos diversos envíos postales fueron tensionando, por un lado, los dispositivos<sup>13</sup> (Foucault, 1980, p. 147) de regulación impuestos por la cultura mediática hegemónica y, por otro, las reglas de la Institución Arte (Bürger, 1997, p. 62) disputando no solo capital simbólico sino también posiciones dentro del campo (Bourdieu, 1985, pp 14-24). En concordancia con lo anteriormente dicho es que los envíos de Arte Correo de GE Marx Vigo (1977-1983) desde la ciudad de La Plata, República Argentina, constituyen un corpus plástico visual que se ha ido conformando paulatinamente mediante un proceso de duelo de la representación del *desaparecido*, transitando el fragmento montajístico y alegórico de la *obra inorgánica* (Bürger. 1974. págs. 112, 130, 141), lo que desarrollaremos en profundidad en las páginas siguientes.

En esta investigación se indaga sobre las lógicas y condiciones de producción de sentido de la categoría *desaparecido*, inscribiendo la idea en el imaginario social<sup>14</sup> del momento y en la búsqueda de la representación. Se reconocen formas discursivas de la retórica del montaje y la alegoría en el marco de la obra inorgánica para la visibilización de lo no-dicho, atravesadas por el principio de retención y protensión para más tarde llegar a una representación de características más figurativas, literales y descarnadas ya en tiempos de democracia. El montaje alegórico en las producciones de Arte Correo son una flagrante muestra de la ruptura de la linealidad temporal para mostrar desmembrando, dejando al descubierto intersticios y fragmentos sometidos dialécticamente a la

presencia del conflicto, en un esforzado diálogo con la representación del terror y del dolor. El Arte Correo funcionó como memoria temporal del trauma, una anticipación en el proceso de conformación simbólica de la representación del *desaparecido* durante el periodo dictatorial, pudiendo posteriormente reconstruir ese pasado en diversas manifestaciones artísticas. Así es que, durante los años finales del periodo dictatorial y comienzo de la democracia, las respuestas sociales e institucionales, tanto de aceptación como de rechazo, sobre las desapariciones forzadas de personas, comenzaron a forjar paulatinamente algunas configuraciones de un imago del *desaparecido* en la memoria de los colectivos. Un claro ejemplo de esto es la manifestación plástica denominada *El Siluetazo* (Flores, Kexel y Aguerreberry, 1983. Buenos Aires) que, al conjugar estas tensiones, se estableció espontáneamente en la sociedad por un lado como el mojón vital y urgente de la visibilidad mediante una acción performática política colectiva de carácter indicial y, por otro lado, colaborando con el inagotable debate sobre los límites entre el arte y política, caracterizada como práctica artística contra hegemónica. (Ver referencia Esquema N° 1)



Esquema N° 1

El archivo, pieza funcional inherente a la lógica del Arte Correo es también hoy el instrumento que nos permite estudiarlo funcionando como dispositivo de investigación. Metodológicamente permite recolectar información de análisis en la delimitación del tema, por lo que en un nivel primario funciona como fuente de información, nueva y original y en un nivel secundario es información organizada, elaborada y confiable. El archivo de Edgardo Antonio Vigo se encuentra bajo la administración del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), perteneciente a la Fundación de las Artes Visuales de La Plata.

En cada invitación a *envíos* había un compromiso por parte de quien lanzaba el convite de preservar esa memoria efímera del colectivo participante. Esas producciones que se sabían efímeras, en muchos casos también se comprendían resguardadas en la memoria de un peculiar tipo de archivo que cada artista convocante diseñaba. Entonces nos encontramos al día de la fecha con archivos en la web que han sido catalogados y digitalizada la producción en fotografías. En otros casos, como el archivo de Vigo, podemos percibirlo como un objeto de arte per sé que recupera y resguarda la memoria de sus propios envíos y los envíos por él recibidos, por medio de dataciones meticulosas, ordenado por años, denominadas *Cajas Biopsia*, 34 cajas que corresponden a sus primeros trabajos entre 1953 y 1997, y que el mismo ordenó, aunque solo mantiene este criterio allí. Cada caja posee un índice donde identifica trabajos, envíos, fotografías, manuscritos, etc. Lo que podría compararse con un curriculum vitae.

En el caso de Graciela Gutiérrez Marx, su archivo presentaba diversos formatos un tanto caóticos que se respaldaban en su propia memoria. En la mayoría de los casos observados, la conformación del archivo presenta la impronta constructiva de obra subjetiva articulada desde los fragmentos del colectivo, conjunto de documentos de los más diversos formatos reunidos en un soporte material nuevo, en algunos casos sistematizado de manera singular por algún dispositivo en su propia práctica y que conforman un *objeto social* al modo de Philippe Artières

(2015, párraf. 4) y al que le agregamos *objeto artístico social*.

Según Giorgio Agamben (2000): “El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso signifiante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra” (p. 150). Para ello nos remitiremos a los archivos más destacados, como el de Clemente Padín, el del Centro de Arte Experimental Vigo y a lo factible de acceder del archivo de Graciela Gutiérrez Marx.

En torno a todo lo anteriormente dicho esta investigación da lugar a una nueva valoración de lo que los mismos protagonistas denominaron como arte marginal y medio de comunicación alternativo en una época donde los artistas encontraron en la subversión de un sistema estatal censurante el medio para expresar lo que en la sociedad se acallaba con violencia, sospechando de las jerarquías y discursos de poder.

### 1.1-a. Análisis bibliográfico

La existencia de escritos como *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones* (La Rocca et al. 2019) en la Universidad de La Plata, da una clara muestra de la obra de Edgardo Vigo como objeto de estudio, aunque no se observa análisis de la obra conjunta con Graciela Gutiérrez Marx.

El libro *El Arte Correo en Argentina*, publicado en el año 2005 por Vórtice Argentina, recopilado por Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero, describe los antecedentes históricos del Arte Correo, algunas características en Argentina y Latinoamérica, mencionando especialmente a Edgardo Vigo y Liliana Porter y su evolución hacia el mail art o correo electrónico, pero no se observa un pormenorizado estudio de la potencialidad del tema.

La tesis doctoral de Irene Covalada Vicente del año 2005, *Una propuesta artística...En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke en Caché*. Programa de Doctorado en Arte: Produc-

ción e Investigación, Valencia, octubre 2017, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, en cuya primera parte se menciona el Arte Correo en América Latina, artistas invisibles en la red postal (1975/95), se indaga sobre la red, autores sobre la red, el Correspondence Art como antecedente, el Arte Postale, el Mail Art, el Eternal Network y el Mail Art latinoamericano.

En el libro *El Siluetazo* (Longoni & Bruzzone, 2008), se trata específicamente las siluetas dibujadas en las calles y paredes como signo autónomo de representación, elemento este que ha sido resignificado y usado en diversas luchas populares.

La tesis doctoral en filosofía de Vanessa Katherine Davidson, en idioma inglés, del año 2011, denominada *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)* del Institute of Fine Arts New York University, trata sobre las obras particulares de estos dos artistas, mencionando las fusiones de Vigo con Graciela Gutiérrez Marx y de Bruscky con Daniel Santiago. En relación a la dupla GE Marx Vigo, Davidson se aventura a dilucidar los aportes de cada uno en particular, adjudicando a Gutiérrez Marx los insectos, mariposas, abejas, hormigas y a Vigo los estenciles crípticos. Menciona la situación social dominada por el fascismo y la desaparición del hijo de Vigo.

Otra tesis doctoral de la Universidad de Barcelona de la profesora brasilera Fabiane Pianowski, denominada *Análisis Histórico del Arte correo en América Latina*. (Tesis para optar al grado de Doctor en Historia, Teoría y Crítica de las Artes: Arte Catalán y Conexiones Internacionales, Departamento de Historia del Arte Facultad de Geografía e Historia U. de Barcelona, 2013), hace una exhaustiva investigación bibliográfica sobre el tema, analizado en profundidad las publicaciones en Arte Correo y las declaraciones de los artistas, para entender sus conexiones y estrategias de comunicación, especialmente en el ámbito latinoamericano, resultando un material de consulta muy importante. Así también tiene varias publicaciones académicas relacionadas, algunas en

portugués como: *Estudo dos dispositivos que circulam na rede de mail art para auxiliar na sistematização de arquivos de artistas* (2015) o en inglés: *The Net Out of Control: Mail Art in Latin America*. (2014)

En el año 2013, Ana Liza Bugnone, realiza su tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales: *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*, material de consulta necesario para articular el arte y la política, durante la época a tratar en esta investigación.

El profesor e investigador de la Universidad Nacional de La Plata, Fernando Davis, posee textos de análisis como por ejemplo *Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo* (2009 p. 283), artículo publicado en el libro *Conceitualismos do Sul / Sur*, editado por Cristina Freire y Ana Longoni, donde analiza a Edgardo Antonio Vigo desde su faceta conceptual, desde los *Señalamientos* como “shock” o la “revulsión” cotidiana de las normas. (p. 286)

Por otro lado, Graciela Gutiérrez Marx ha escrito un libro sobre el Arte Correo en Argentina, *Arte Correo: artistas invisibles en la red postal. 1975-1995* (2010), en el que señala minuciosamente la conformación de la red en América Latina con sus principales exponentes, por lo que resulta un material primordial para esta investigación. A este texto le anteceden las reseñas a manera introductoria de Vittore Baroni y María de los Ángeles de Rueda, quien coordina el proyecto B/204 de Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Universidad Nacional de La Plata.<sup>15</sup>

La tesis de maestría de Ítalo García Torres en la Universidad de Chile (2017), codirector de esta investigación, pone el foco en el Arte Correo y en casos emblemáticos en América Latina de los años '80, *Arte Correo en Latinoamérica: un circuito al servicio de la denuncia* y '90, *Mediatización social: desafío del Arte Correo en los noventa*, proveyendo a esta investigación importantes referencias.

En el año 2018 encontramos la tesis doctoral de Silvia del Carmen Ramírez Monroy denominada *Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el arte correo (1962-2001)* de la Universidad Complutense de Madrid. Este trabajo se encuadra desde el año 1962, fecha que asume como inicio del Arte Correo definida como una práctica artística diferenciada, hasta el año 2001, donde a partir de las nuevas tecnologías de la comunicación se produce un vuelco hacia una nueva tendencia. Por otro lado, cuestiona la categoría artística *Arte latinoamericano* desde el Arte Correo y sus vinculaciones, poniendo énfasis en el aspecto político, intentando superar el enfoque del activismo artístico.

Por lo antes mencionado, se observa que queda una brecha importante de investigación poco explorada referida a la firma conjunta y a la perspectiva de representación de la figura del desaparecido, mencionada de manera alegórica en las intervenciones de Arte Correo a las cuales hacemos alusión.

### 1.1-b. Perspectiva teórica

Para el teórico Marc Angenot (2012), todo discurso es una acción donde los sujetos interaccionan vincunlando tanto expectativas como necesidades sociales peculiares de una época determinada. Si las mismas se singularizan desde ciertas crisis, permeabilizan la aparición de discursos de emergencia extremos. Angenot, tomando la idea bajtiniana de que todo signo es ideológico, llega a la conclusión de que en los discursos comprendidos como conjuntos sígnicos pueden verse huellas de lo histórico-social. Así es que, mediante la utilización de perspectiva socio crítica, propone estudiar todo el conjunto del *discurso social* en un determinado estadio o fase de la sociedad como construcción interdiscursiva, por lo que no es posible disociar en los enunciados el *contenido* de la *forma* en tanto que los rasgos propios de los mismos son los vestigios

de las condiciones de producción, de los efectos y de las funciones de una ideología. (p. 27) Entonces, si todo discurso es ideológico, el Arte Correo emana como enunciado contra hegemónico para decir "...lo aún no-dicho (para citar aquí a Ernst Bloch)" (p.28)

Tomando como principio la teoría freudiana y pasando por la interpretación lacaniana, podemos entender la representación del desaparecido en términos de una *acción diferida* –Nachträglichkeit<sup>16</sup>– “Invariablemente encontramos que un recuerdo es reprimido solo cuando se ha convertido en un trauma después del evento”<sup>17</sup> (Laplanche, 1976, p. 41). Múltiples y sucesivos procesos se van conformando dentro de un orden simbólico, hechos que al principio parecen no tener sentido van coagulando significativamente a medida que se insertan en una red simbólica. El teórico y crítico de arte Hal Foster (2001) en su texto *El Retorno de lo real. La vanguardia a fin de siglo*, se apoya en la teoría freudiana desde la óptica lacaniana, para explicar cómo las subjetividades no quedan nunca establecidas definitivamente, sino que se construyen y reconstruyen en la alternancia de acontecimientos traumáticos. Conceptos éstos a los que volveremos en el capítulo 3 para comenzar a desarrollar las nociones de la figura del desaparecido dentro del imaginario social. Esta influencia de la teoría freudiana le servirá para desplegar su propio concepto relacionado con la idea de que las neo vanguardias se erigen en la comprensión de las vanguardias mediante un necesario nuevo modelo de temporalidad, una temporalidad diferida antagónica con la idea de causa - efecto y anterior - posterior del historicismo. Para Foster se produce un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, complejizando el vínculo temporal de anticipación y reconstrucción. A partir de allí, se asume la idea de que en la teoría del arte rige otra ley con respecto a la temporalidad, esta es, la temporalidad diferida, que no redundante ni se repite, sino que desencadena variaciones, cambios entre anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos, entonces un hecho es reconocido por otro hecho que lo re-codifica. Hal Foster soslaya aportes estilísticos retóricos singularizados por el duelo y la memoria, que conforman los procesos de retención y

protensión. Al respecto expresa:

Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo re-codifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (Nachträglichkeit). Esta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición.<sup>18</sup>(p. 31)

Por otro lado, es necesario considerar una noción de subjetividad incompleta<sup>19</sup>, donde habitan y coexisten procesos de retención y protensión, donde hay alternancias de futuros anticipados y pasados reconstruidos.<sup>20</sup> De esto se desprende que las obras en general nunca son históricamente eficaces o plenamente significantes en su momento, debido a su característica traumática, sino que se podría aventurar a decir que son estructuras simbólicas que no pueden ser comprendidas en su tiempo o al menos no inmediatamente.

Mencionaremos y desarrollaremos avanzado este trabajo, al filósofo italiano Giorgio Agamben desde su texto, “El uso de los cuerpos”<sup>21</sup> (2017) para referenciarlos teóricamente y pensar la representación de los cuerpos desde el concepto de “uso”, desde fuera de la sustancia o entidad material, propiciando una nueva manera de comprender la corporalidad, desde la afirmación de la característica inapropiable de todo cuerpo en su uso.

Como objeto analítico, nos hemos propuesto trabajar el modo discursivo de construcción de la representación del *desaparecido* en el Arte Correo, en el periodo 1977 a 1983, por lo que se pretende reflexionar a partir de la articulación de diversas líneas teóricas que propician un

abordaje analítico para dar cuenta del problema planteado. Siguiendo esta línea, consideramos fundamental para el análisis la propuesta del filósofo Jacques Rancière (2005) como perspectiva de análisis acerca del vínculo entre el arte y la política, en relación a la “distribución y [esta] redistribución de lugares y de identidades, esta partición, esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” lo que llama “la división de lo sensible” (p. 15) infiriendo que en la política se reconforma la distribución al compartir lo sensible, al introducir sujetos u objetos diversos, visibilizando lo oculto y dando la palabra como seres racionales a aquellos que eran excluidos por ser solo subestimados como productores de fragor sin contenido.

Como metodología de análisis del corpus de obras se utilizarán las nociones de “obra inorgánica” de Peter Bürger, en su ensayo *Teoría de la Vanguardia* (1974. pp 112, 130, 141), articulando el montaje como concepto de sinergia de la construcción, el cual no se manifiesta como un principio de síntesis o unidad y, por otro lado, el concepto de alegoría de Benjamin. Conceptos éstos que se desarrollarán más adelante.

### 1.1-c. Conceptos orientativos

Como anticipáramos antes, las obras de arte como discurso comienzan a conformar en sí mismas universos de signos intencionales habitados y regulados por intereses que funcionan como síntoma de su historicidad, de su transhistoricidad y de su sentido social.

Como es conocido, la *desaparición* fue el más inhumano y atroz procedimiento del terrorismo de Estado que haya empleado en la República Argentina. Este despiadado método no solo arremetía contra la víctima, persona en sí o a su centro vital, sino que también tendía a influir al conjunto de la población. Un *desaparecido* es una persona a la cual el Estado ha privado de su libertad mediante un secuestro, arresto o detención y que luego, ante la demanda por parte de familiares, manifiesta desconocer su paradero y hasta su misma existencia privándole de todo tipo de protección de un juez, se lo considera un crimen de lesa humani-

dad. Como ya hemos indicado en la República Argentina se instituyó un sistema de desapariciones forzadas, organizadas y planificadas: nadie se responsabilizaba de los secuestros pero ellos no estaban. La pretensión de *hacer creer* la hipótesis de la *desaparición* sólo fue posible teniendo instalada y normalizada una representación específica de que el *otro* puede no existir, puede *desaparecer* y por lo tanto se intentará hacer creer a la gente que efectivamente esto era así. Para ello se instaló un estereotipo del *otro* diverso, muy distinto y diferenciado negativamente del resto de los seres, un cuasi monstruo o demonio, la personificación del mal denominado *el subversivo*. El gobernador de Buenos Aires en esos momentos, Ibérico Saint Jean, al parecer lo dijo muy claramente en su discurso del año 1977 y publicado en el International Herald Tribune de Paris: “primero vamos aniquilar a los subversivos, después a los que simpatizan con ellos y finalmente a los tibios.”<sup>22</sup> La propuesta era eliminar a todo aquel *distinto* a un modelo ideológico instaurado, celebrando un narcisismo exacerbado hasta la patología criminal.

Tomando en consideración los antecedentes del activismo<sup>23</sup> artístico, como ya adelantamos en el apartado anterior y como retomaremos para desarrollar más adelante, la historiadora del arte española Ana María Guasch (2001) alude y toma como ejemplo flagrante al Group Material,<sup>24</sup> para desarrollar su noción de artistas desavenidos y contrariados con diversas situaciones adversas de individualismo o vituperios, que aúnan fuerzas para conformar colectivos cuya principal intención era generar cambios radicales en el arte de manera que éste rasgara de manera crítica el tradicionalismo social de un sector de Norteamérica.

En este marco los espacios de resistencia comienzan a manifestarse de maneras muy diversas.

En los capítulos siguientes estudiaremos la *poética* del Arte Co-reo en las producciones de GE Marx Vigo comprendiendo dicho término como el sistema que se separa del régimen ético de las imágenes, que identifica el hecho de las artes como *poiesis/mimesis*, refiriéndose a maneras de hacer, “identifica las artes (...) en el seno de una clasificación de maneras de hacer, y define en consecuencia, las maneras del bien



hacer y de valorar las imitaciones” (Rancière, 2014, p. 34). El mismo autor también lo denomina “representativo, en tanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza esas maneras de hacer, de ver y de juzgar” (Rancière, 2014, p. 34).

Avanzada esta investigación examinaremos mediante los conceptos del filósofo Michel Foucault (1979) los artilugios que derivan en estrategia del poder, sopesando sus lineamientos micro en relación a determinados acontecimientos relacionados con los modos de dominación y represión y de sus operarios utilitarios y funcionales del micro sistema local tratando de develar sus tácticas.

El sistema de correo postal es un sistema de servicio cuya función es el traslado de paquetes, documentos y cartas escritas que como todo sistema, posee reglas para una codificación que deben ser respetadas para una correcta comunicación dentro de lo establecido. Los servicios de correos en todos los países del mundo están protegidos por el secreto de correspondencia, avalado por la Constitución y las leyes de protección de las comunicaciones, esto quiere decir que los envíos solo pueden ser abiertos por el destinatario. El secreto de correspondencia es un principio jurídico que garantiza que el contenido del envío sellado nunca será abierto por funcionarios del gobierno o cualquier otro tercero, mientras se encuentre en tránsito al destinatario final. Las operaciones de control de la correspondencia de los ciudadanos son conocidas con el nombre de censura y concierne a aspectos sociales, políticos y legales del derecho civil, en estados de sitio es rutinaria la censura militar de la correspondencia pero es precisamente allí donde el Arte Correo encontró el intersticio comunicacional disruptivo.

Es así que el Arte Correo adquiere desde este sistema la poética propia donde la idea, el signo y el proceso se articulan expresivamente con un plus de valor: la invisibilidad radicando su potencialidad comunicadora subversiva. El Arte Correo comienza a producir objetos no comercializables que forman parte de un diálogo procesual entre personas, donde la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea in-

tegran este paradigma sistémico relacional y ético.

El Arte Correo mediante la reconfiguración de los lugares simbólicos y materiales compartidos exagera el singular y sensible sentido comunitario marcadamente opuesto a la esfera de la cosificación y el mercado. Al exaltar la función comunitaria edifica y liga el entramado de las vinculaciones individuales, trabando novedosas maneras de interactuar, relacionarse y cooperar. El Arte Correo obra inmerso en un espacio específico y peculiar, reelaborando de una forma inusual la distribución de lo común. (Rancière, 2005. pág. 12)

El concepto sobre comunidad, el “ser-con” del filósofo italiano Roberto Esposito (2003) propone una mirada particular al respecto, que trasciende los lugares comunes, costumbres o hábitos y va más allá de las identificaciones, por lo tanto nos ayudará a comprender una idea de asociación en base a la falta de algo. Para Esposito, la comunidad como un todo completo se compone de sujetos con ciertos déficits o carencias en común. Desde esta óptica, la comunidad no se comprende como pertenencia o propiedad sino como un algo colectivo pendiente a dar, un compromiso u obligación y esto es lo que une a los sujetos, despojando de un atributo original o preliminar que es su propia subjetividad.

Una política del arte interrumpe las coordenadas normales de la experiencia sensorial suspendiendo las conexiones ordinarias, no solo entre apariencia y realidad, también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. El arte se relaciona con la política en cuanto al reparto de lo sensible, por ser una forma de experiencia autónoma, de una experiencia sensible. “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevo” (Rancière, 2005 p. 15) Por lo antes enunciado, viene al caso mencionar la expresión *estrategia cultural*. Esta idea acuñada por el artista mexicano Ulises Carrión para describir como el Arte Correo transforma la óptica del *arte* transformando la concepción en un sentido más amplio, lo que denomina *cultura* otorgándole la esencia de la contemporaneidad, tensionando fronteras entre artista, organización y distribución de la obra. El artista

vincula a la obra en esta evolución procesual y al mismo tiempo crea una *estrategia*, una maniobra diseñada y esgrimida inmersa en diversas actividades que son parte primordial de la obra misma, esto es lo que Carrión define como *estrategia cultural*. (Carrión, 2014 págs. 226, 229)

En el marco de la tesis que desarrolla el sociólogo francés Pierre Bourdieu (2003) nos interesa de manera particular atender las lógicas de determinados agentes en un campo cultural, ya sea poder o autoridad, para hegemonizar un capital específico. Es así que agentes que disponen de menos capital, los que recién llegan o son más jóvenes en un determinado campo, obran tácticas y estrategias de auto preservación. Estos agentes jóvenes o noveles despliegan e instrumentan “estrategias de subversión”: la herejía (heterodoxia). Este desatino se exhibe como una crisis desestabilizante que impone a los dominados a manifestarse desde la ocultación, generando alocuciones y/o estrategias para resguardarse del statu quo (doxa). En la teoría bourdiana la herejía de los campos culturales como la religión, la literatura o el arte, se proyecta como un retorno a los orígenes, demandando sobre la “banalización y degradación de la que ha sido objeto” (p. 121). Ante lo expuesto, consideramos a GE Marx Vigo como los heresiarcas desestabilizantes. Edgardo Antonio Vigo, artista platense, con trayectoria pero sin fama aclamada en los mercados del arte y Graciela Gutiérrez Marx artista platense, mujer y por su juventud recién iniciando su carrera. Serán ellos dos quienes obligarán a emerger del silencio y la oscuridad.

El teórico de arte Peter Bürger (1974), a partir de las ideas del filósofo alemán Walter Benjamin, expresa que en el proceso alegórico se extrae un elemento de la totalidad orgánica “del contexto vital” y al apartarlo lo “despoja de su función, lo mata” (p. 131); de esta manera al colapsar la “apariencia de totalidad” (p. 136) y reunir parcelas de sentido en un nuevo edificio significativo “lo alegórico crea un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos (...) La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico” (p. 131). La alegoría como procedimiento fragmentario y

como herramienta teórica nos permitirá definir significados edificados en la obra. Walter Benjamin veía en la forma alegórica el mecanismo por excelencia para producir imágenes dialécticas en su valor crítico a diferencia del símbolo. También la veía como *desfigurativa*, contrariamente a la representación mimética, por lo que la consideraba en su doble dimensión de pathos: por un lado, en su sentido melancólico de implicación de un elemento de pérdida en el ejercicio de la mirada, signo de duelo o duelo hecho signo o monumento y, por otro lado, en una especie de ironía como la posibilidad de superación de ese sentimiento de pérdida. Este argumento implica entender que cada cosa por ver, cuando la sostiene una pérdida, también mira, concierne, asedia. En esta instancia lo visible se convierte en síntoma, éste se sostiene en la remisión a una obra de pérdida. Se está ante la evidencia de una ausencia que mira en una obra que es a su vez una pseudo presencia de esa ausencia, pero en el acto de ver se cristaliza la conciencia de la pérdida, entonces todo está allí. Lo visible ante nosotros es solo una huella de una semejanza presente, arruinada. (p. 133)

En las reflexiones benjaminianas la concepción de puzzle o rompecabezas aparece influenciada por la teoría freudiana, lo que se puede observar claramente en las articulaciones de su metodología de trabajo y que se evidencia en la idea de que para el recuerdo el saber se presenta como un producto fraccionado, astillado, reunido en un cumulo de trozos recortados de manera arbitraria y aleatoria. (En García, 2011) Estas fracciones trabajan desde la superficie misma del fragmento de una manera alegórica intentando que encastran, tanto entre imagen y significado o significado e imagen, aunque imposibilitadas de vaticinar un efecto concluyente al no poseer intercesiones inherentes. Es así que la alegoría contenida en la figuración del puzzle predispone al destinatario para el shock convirtiéndose en un modelo de experiencia alegórica única en tanto en cuanto está obrada por fragmentos que no están ajustados de manera originaria. Acorde a lo anteriormente dicho y haciendo referencia a un marco retórico, será inevitable atender la alegoría como tropo,

analizando en qué circunstancias las articulaciones de los componentes del discurso visual trabajarán como metáforas o alegorías.

Ahora bien, la experiencia estética es de disenso si afecta la política, si es opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales, pero, por el contrario, la producción artística pierde su funcionalidad destinada a anticipar efectos, si se propone en un espacio-tiempo neutralizado y se ofrecen a una mirada separada de toda prolongación sensorio-motora definida. En este sentido, la experiencia estética debe ser comprendida como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible, ya que suspende la relación jerárquica en el seno mismo de la experiencia sensible. De este modo, arte y política dependen el uno de la otra como forma de disenso, como operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. La estética de la política es la reconfiguración de los datos sensibles por la subjetivación política, ya que redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y cuáles son los sujetos capaces de hacerlo.

Las nuevas formas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas en ruptura con las antiguas configuraciones de lo posible, por lo que existen formas de reconfiguración de la experiencia sensible que son producto del dispositivo estético de la reunión y la separación. El vínculo del arte con la política redefine a esta última como una actividad que rediseña los entornos sensibles en los que se definen los objetos comunes, este vínculo rompe el orden sensible naturalizado en una estructura social, el arte interactúa con la política en la instancia colectiva de enunciación discursiva que reconfigura el espacio de los objetos comunes. La experiencia estética en cuanto experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales, sin funcionalidad, las producciones artísticas hacen posible, fuera de la red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto que la dominación. La obra asoma como la realización anticipada de su efec-

to, pero la emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada, de forma que lo que es políticamente relevante no son las obras, sino la ampliación de las capacidades ofrecidas para construir otro modo de su propio mundo sensible, ya que el efecto de una obra no pertenece a quien la crea.

Además de los envíos encontramos los denominados *Señalamientos*<sup>25</sup>, acciones realizadas en la tierra o en la playa, sobre todo de Punta Lara. En estas operaciones el acto posee una fuerza única, ejecutando acciones socialmente relevantes, poniendo un énfasis especial en la búsqueda que realiza el emisor empírico en el afán de garantizar el posible éxito, centrado en el intercambio de género performativo, como mojón de memoria o acto ritual. Los enunciados encierran maneras de representar lo conocido que no son naturales, sino que, por el contrario, se relacionan con apuestas sociales que expresan intereses y ocupan una posición, dominante o dominada. En algunas ocasiones alteran los códigos preexistentes construyendo un debate, apoyados en argumentos opuestos. Las marcas de estas expresiones se observan en la factura de la obra, en el uso del montaje buscando dialogar con los tiempos, la *ruinosidad*, las *costuras* expuestas en la obra de ninguna manera pretenden ser disimuladas, aludiendo constantemente al concepto de rompecabezas, o culminar en el testimonio como archivo. Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Vigo se encontraban cada primavera en Boca Cerrada, Punta Lara, para devolver-se y devolver la esperanza en el florecimiento, que el horror de la dictadura arrebató a todos por igual.

### **1.1-d. Antecedentes del tema y estado de la cuestión**

El arte conceptual es la plasmación de la práctica metódica, donde se articulan elementos filosóficos, tecnológicos y socio-culturales. Bajo esta idea se ha problematizado al arte desde su propia función. En el arte conceptual coexisten signos ópticos, lingüísticos y poesía, conformando una sintaxis muy especial donde el montaje y el fragmento exponen

su propia naturaleza inorgánica. Los primeros ready-mades de Marcel Duchamp son una flagrante experiencia de este nuevo sistema artístico. Consideramos para ello lo que indica el artista conceptual holandés Jan Dibbets en 1941, al sistematizar el tiempo transcurrido, recodificándolo en información visual en un denodado esfuerzo por visibilizar el tiempo no-observable. Entonces nos preguntamos si ¿tiene esto que ver con los señalamientos realizados por Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx a orillas del Río de la Plata, en un esfuerzo por representar lo que no es observable, aquello que no está? Por otro lado, desde los años '60 el artista estadounidense Carl André había realizado demarcaciones espaciales y de territorio rastreando el camino del land art y del arte conceptual. También el artista conceptual japonés On Kawara se vale de telegramas o tarjetas postales como medio de hallar su propia identidad, superando la existencia inmediata de cada día, la presencia del tiempo no observable se hace tangible mediante envío de telegramas o tarjetas postales.

El arte conceptual admite en su innovador sistema artístico la firma conjunta, expande los límites en todos los sentidos. El espíritu colectivo de trabajo en red, permite naturalmente sociedades artísticas de múltiples identidades. Para el poeta y artista perteneciente a la red de Arte Correo uruguayo Clemente Padín, el Arte Correo no acepta la individualidad. Padín describe a la red de manera metafórica como un gran cerebro conformado por la sumatoria de todos los adeptos. Un gran cerebro que conlleva a una gran mente heterogénea y compleja que va definiendo y delimitando los elementos o datos que son importantes en determinadas cuestiones o asuntos. Esta manera de actuar implica que la corriente recupere y anime constantemente un nuevo vigor y empuje para que no paralice sus fuerzas vitales. (Covaleda, 2017)

Si asumimos que *El Siluetazo* fue un “sistema expresivo” (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 42) cercano al arte, como expresó Arguerreberry y que no había una neta “intención artística” (p. 43) o, como dice León Ferrari “No importaba si era o no era arte” (En Longoni, Bruzzone, 2008, p.43) ¿cuál fue entonces el rol del arte y de estas acciones?

Aunque de una manera descriptiva se encuentra la presencia de estudios relacionados con el tema a tratar, como la acción denominada “El Siluetazo”, ensayos sobre las redes de Arte Correo, o bibliografía que analiza de manera profunda la relación y/o tensión entre arte y política, no se observa se haya tomado en consideración la problemática específica tratada en esta investigación, de lo que se deduce la existencia de una necesidad en el tratamiento de dicho tema.

En esta investigación se pone en discusión los procesos discursivos plásticos como forma de *resistencia* y como medio de trascender el duelo del horror, revisando una mirada sobre el pasado de la Argentina desde la capacidad que tiene el arte de erigirse en herramienta de lucha contra el olvido. Es indudable que el Arte Correo posee una clara voluntad de sobrepasar las fronteras estatales con la intención de conformar nuevos vínculos de amistad para la denuncia del acontecer social en América Latina, o como dice Camnitzer (2008): “una resistencia que ayuda conseguir la libertad colectiva” (p. 33).

El compromiso que ambos artistas de firma conjunta (GE Marx Vigo) ponen en juego desde diversos lenguajes resalta como testimonio y denuncia de un pasado del que aún queda mucho por dilucidar, analizando los medios de producción de una representación del *desaparecido* en relación al trauma, mediante la acción diferida como proceso aditivo de llenado de *vacíos* en intentos desesperados por cambiar la conciencia pública en actos de alcance pedagógico, invirtiendo así el proceso sistemático de invisibilización de esos cuerpos. El Arte Correo no solo producía estampillas apócrifas y sobres llamativos, sino que, desde sus comienzos, abordó temáticas contraculturales, sociales, ecológicas y utópicas. “El aspecto crucial detrás del uso del sistema postal para propósitos creativos fue el de permitir comunicarse (potencialmente) con todo el planeta al precio de una estampilla” (Baroni, en Gutiérrez Marx, 2010).

Esta investigación pretende ser un aporte analítico e interpretativo del discurso de la representación visual del *desaparecido*, contribuyendo

a la puesta en valor de un género discursivo contra hegemónico en el campo visual artístico.

No obstante el relevamiento realizado, no encontramos estudios desde esta perspectiva de análisis considerada desde aspectos del psicoanálisis, además de una escasa inclusión en las historias del arte tradicionales<sup>26</sup>, debido al rompimiento consiente con los circuitos tradicionales del mercado del arte, museos y/o galerías, estableciéndose como un medio de comunicación alternativo y/o marginal. El hecho de atender a la realización colectiva, rompe el mito de artista y obra únicos, el artista solitario e iluminado es criticado por esta postura, además del *saber hacer académico*, la habilidad del artista es puesta en tensión al utilizar cualquier medio y cualquier elemento, además de no intentar ser innovador o creativo. Es por este cúmulo de razones que consideramos pertinente la realización de esta investigación.

### 1.1-e. Ejes centrales y objetivos de esta travesía

Durante la última dictadura cívico-militar en la República Argentina (1976-1983) los recursos retóricos en relación a la figura de los *desaparecidos* se manifestaron fundamentalmente en la necesidad de evidenciar y no tanto en una representación formal del *desaparecido*, debido a que el peligro de estetizar la figura del *desaparecido* podía significar una manera de renunciar a la aparición con vida de aquellos.<sup>27</sup>

A lo largo de esta investigación observaremos como la representación plástica del *desaparecido* se conforma en el tiempo a través de aportes estilísticos retóricos consecuentemente singularizados durante el duelo y la memoria mediante procesos de retención y protensión, basados en la recuperación que realiza Lacan de la noción freudiana de *Nachtraglichkeit* (acción diferida), a partir de la cual el trabajo puede ser entendido como una reescritura del pasado donde el sujeto reelabora en su por-venir.

Por lo antes dicho, es indudable que ésta representación visual plástica de tan peculiar figura se fue constituyendo en base a la idea de obras en proceso, de una permanentemente autocrítica y reelaboración de sus conceptos y mediada por la metareflexión de las prácticas en la elaboración de un sentido, siendo necesario elucidar el sentido instituido de la categoría *desaparecido*, enmarcando dicha categoría en el imaginario social del momento, en tensión con la categoría *cuero*, para poder identificar las lógicas de producción de sentido, revelando las formas discursivas de acuerdo a las condiciones de producción.

En este sentido el rol del Arte Correo y sus recursos retóricos se cimentaron de manera consustancial en el contexto de lenguajes alternativos, complejos y no lineales, presentando en esa misma naturaleza un carácter montajístico y alegórico inmerso en derivas y variaciones inherentes como factor clave de la resistencia y la denuncia, resultando una necesidad relevar el corpus de obras donde se evidencia la retórica de la alegoría y el montaje en el marco de la obra inorgánica.

En consecuencia, las producciones de Arte Correo de GE Marx Vigo poseen sus propias lógicas internas sumidas en el activismo artístico que condensa de manera flagrante todo un movimiento de subversión herética dentro del campo del arte<sup>28</sup> (Bourdieu, 1985. pp 14-24), por lo que se debió analizar el funcionamiento de la red de Arte Correo y su inserción en el sistema postal estatal para caracterizar ciertas poéticas de la alegoría como forma discursiva en la conformación de sentidos de lo no-dicho que definen las características del activismo artístico en el Arte Correo de GE Marx Vigo.

### 1.1-f. Consideraciones sobre caminos planteados y toma de decisiones

Esta investigación, por su temática, se encuentra localizada en un capítulo de la historia del arte poco desarrollado en relación a las metodolo-

gías tradicionales de estudio, siendo necesario encontrar procedimientos sistemáticos propios. De allí, y dada la argumentación desarrollada en el apartado anterior, nos encontrábamos inmersos en un abanico de alternativas de senderos a explorar, por lo que fundamentarnos en la premisa montajística fue la primera decisión para conseguir el camino que nos permitiera encontrar argumentos y reflexiones móviles de pensamiento en sintonía y pulso con el tema tratado, lo que condujo a la utilización de un enfoque de tipo interpretativo ya que:

...conduce por una variedad de posiciones y autores que buscan “razones” no causas, como tradicionalmente han ofrecido la tradición filosófica naturalista o la ciencia clásica. Las “razones” son las consideraciones de pensamiento, emociones o lógicas, que pueden llevar a una persona a querer hacer algo, esto no es más que las motivaciones. Lo más relevante y característico del interpretativismo son los significados de la conducta humana, la cual tiene carácter de signo. En este sentido, el enfoque interpretativo propone la comprensión de la acción humana mediante la interpretación de esas motivaciones. (Barbera & Inciarte, 2012. p. 192)

Las técnicas empleadas son la entrevista directa grabada y transcrita a Graciela Gutiérrez Marx, entrevistas por correo electrónico y por la red social Facebook a referentes mundiales del Arte Correo, las que se encuentran en el capítulo 6. Así mismo, las descripciones detalladas, meticulosas y masivas de la observación directa de fotografías, permitiendo la *extrañeza* del objeto de estudio, intentando reconocer e identificar *categorías* propias, y posibles casos que perturben el pensamiento hipotético, pretendiendo romper con las certezas de los preconceptos, ya que es desde las excepciones que el pensamiento avanza.

Para el análisis nos propusimos diseñar un modelo de observación

y análisis de casos en cuanto al tipo de artísticidad propuesta, modalidades de circulación y recepción, y su influencia posible/palpable en el campo disciplinar del arte local basado en su mayoría en un método de características performativas, estudiando la generación de significado desde el propio contexto comunicativo, con sus implicaciones sociales y culturales, aunque entendiendo dialécticamente los procesos como tensión entre fuerzas enfrentadas. El corpus de obras se comprenderá de manera hermenéutica estudiando la coherencia interna de los textos y formulaciones.

Se comenzó a trabajar con datos simples como referencia del envío, fecha de su génesis, archivo que lo contiene. Luego se observarán algunos datos cualitativos: como especificaciones técnicas, orientación del lenguaje artístico, el dispositivo comunicacional; para luego relevar, jerarquizar y categorizar la temática, los vectores de análisis en base al tratamiento e integración en las categorías funcionales de elementos formales del lenguaje artístico, los aspectos sintácticos y semánticos, estableciendo el marco teórico/referencial de reconocimiento.

De esta manera, se tomaron como anclaje referencial, descriptores de variables (indicadores verificables) haciendo trabajar la imagen (Casetti, Di Chio, 1991 p. 12, 39), buscando invariantes estructurales y formales (Samaja, 2004, p. 27, 34, 48, 126, 134, 173) para dimensionar categorías (indicadores contextuales): (Cuadro N° 1)

Mensaje	Mensaje	Modos de producción	Niveles de selección
<b>Manifiesto</b>	Denotado	Configuración	De la forma
<b>Latente</b>	Connotado	Organización	Del contenido
			De la recurrencia
<b>Práctica Artística</b>			
<b>Exteriorización</b>	<b>Objetivación</b>	<b>Interiorización</b>	
<b>Génesis/Performer</b>	Materialidad	Sistema Formal: Obra inorgánica	
<b>Organización Textual</b>	Textualidad	Lenguaje Artístico: Montaje	
<b>Poética: Alegoría</b>			

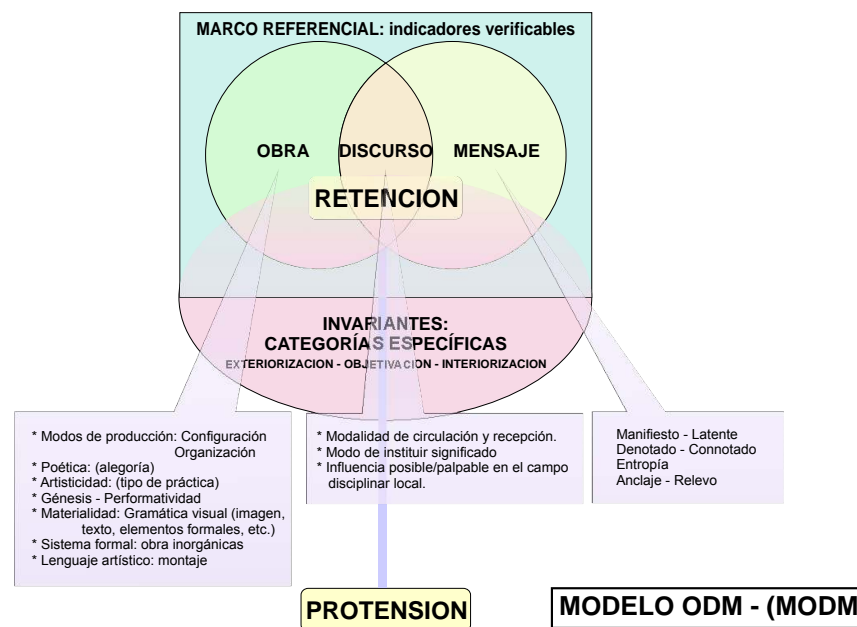
El objeto empírico de la siguiente investigación consiste en un corpus de obras de GE Marx Vigo: producciones de Arte Correo, registros de *señalamientos*, textos escritos y cartas comprendidos entre los años 1977-1983.

Todo lo anteriormente expuesto derivó en el siguiente modelo de investigación, denominado Obra Discurso Mensaje.

### 1.1-g. Modelo ODM (Obra, Discurso, Mensaje)

En la reconstrucción de un sistema de discurso tratamos de encontrar más allá de lo que la misma producción dice, una intención en el sujeto que emite, lo que ha querido decir o lo que inconscientemente ha dejado traslucir, se trata de reconstruir una palabra que ha permanecido muda entre las costuras de la propia obra artística, pero susurrando, animando a ser escuchada, por lo que, en términos de Foucault (2002), “el análisis del pensamiento es siempre alegórico en relación con el discurso que utiliza” (p. 41). Vislumbrar y decodificar esos encriptamientos es aquí la tarea. Para esta tarea se han descrito secuencias deductivas, analizado

las diferencias con otros casos, propendiendo a la localización de las dispersiones de las mismas, conformando un sistema único y original. En este sentido, se han localizado *esquemas retóricos* en los que se han combinado estos grupos de enunciados y que conforman las características de la arquitectura de las obras del periodo estudiado, tratando de encontrar una manera de describir las observaciones mediante una coherencia perceptiva. (Foucault, 2002 p. 77)



Para la realización de esta investigación se desarrolló un modelo analítico que responda a articular rasgos distintivos, únicos, en relación a la gramática del texto visual, permitiendo la descripción y clasificación, para llegar a una interdependencia entre lo que se ha visto y aprendido, lo inferido, la probabilidad y lo que finalmente se postulará. Este modelo responde a las siguientes variables que se resumen en el siguiente esquema:

El marco referencial hace a toda la información subyacente, el marco teórico, los horizontes históricos y sociales de los acontecimientos, advertidos por indicadores verificables objetivos; allí se analiza el conjunto: obra, discurso, mensaje del Arte Correo con su lógica de invariantes específicas en la exteriorización e interiorización y como dialécticamente se va produciendo la retensión verificable en las producciones. Dentro de este conjunto tripartito se desglosan horizontes más específicos a cada área que permitirán en las conclusiones arribar a definiciones posibilitadas en la protensión.

### 1.1.h.- A modo de hoja de ruta

En el capítulo 2 se contextualiza el modelo neoliberal de la dictadura cívico militar argentina a partir de la década del '60, mediante la visibilización ideológica actuante sobre la sociedad, los aparatos y dispositivos en acto y de cómo a través de éstos se fue construyendo la representación de la masa en la dictadura argentina, tomando como ejemplo los discursos para la formación de valores a través de la imagen y la construcción del *branding* del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), el rol activo de los medios masivos de comunicación y las agencias de publicidad del momento. Se describen los actores de la situación, grupos armados y el posible vínculo con artistas del momento, la conformación de una red de información y mensajería subalterna y de cómo el arte iba cambiando paulatinamente su enfoque desde el arte del objeto hacia el arte del proceso activando la conciencia crítica sustentada en la libe-

ración mental del arte para subvertir el orden represivo. Es a partir de hechos sociales que la violencia política entra en el juego como un elemento más de la artísticidad la que continuará en aumento en la década del '70. En este capítulo se analizará cómo, durante los períodos dictatoriales de América Latina, el Arte Correo, como lo denominaremos en este trabajo, cumplió un rol de *resistencia* ideológica, denunciando en las redes mundiales lo que se vivía en esos tiempos.

Por otro lado, se verá cómo se fue edificando la hegemonía y el consenso mediante el fútbol y el mundial '78, como cuestión de Estado y de políticas de la dictadura: el ceremonial y la contrapartida de resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, como se conforman como grupo y la representación icónica de los pañuelos blancos, preguntándonos por las audiencias en cuanto a la manipulación y/o complicidad, para finalmente adentrarnos en la conjunción entre el arte y la política, para pensar la experiencia estética como situación de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible.

En el capítulo 3, como ya comenzamos a ver en el capítulo anterior, la figura del *desaparecido* comienza a instalarse de diversas maneras en el imaginario social. En este orden de pensamiento desarrollaremos la idea mediante ciertos cuestionamientos: ¿Cómo se procesa psicológicamente? ¿Cómo se representa, si es que se puede? ¿Cómo se habla de ello en medio del dolor ante la ausencia? Para explicar aquello que no tiene una explicación. Veremos como la memoria comienza a funcionar como mecanismo de duelo, para luego pensar en la posibilidad de representación del cuerpo de un *desaparecido* contemporáneamente a los sucesos de pérdida y el trauma de lo indecible, mediante el análisis de los discursos de resistencia: Arte Correo y de cómo éste logra el cometido, actuando ante la insinuación de demanda de representación de aquello que *desaparece* subvirtiendo su propio aparato de producción infiltrándose en el sistema postal estatal. Seguidamente, se desarrollará la obra de arte como discurso, conformando en sí misma universos de signos intencionales habitados y regulados por intereses que funcionan como síntoma



de su historicidad, de su transhistoricidad y de su sentido social, para la resistencia, tomando a Edgardo Antonio Vigo como principal referente, su compromiso político en algunas publicaciones editoriales, su obra en relación a Palomo Vigo, su hijo, para pasar a la conformación de la dupla GE Marx Vigo.

Para intentar comprender el inusitado fenómeno se instalará la idea de *acción diferida* (Nachträglichkeit), el trauma como recuerdo reprimido, en base a la teoría freudiana desarrollada luego por Lacan, para luego continuar el desarrollo en los siguientes capítulos, analizando la resistencia, el plan Cóndor como contexto y los discursos de resistencia, particularmente el Arte Correo, productos de arte no comercializables que provocaban el dialogo entre personas en función de la noción de comunidad o red.

Pasando por la recuperación del espacio público por parte de las Madres de Plaza de Mayo, analizaremos la necesidad del paso de comunicación desde canales crípticos y subterráneos a la recuperación de la calle por parte de una audiencia activa en el hito denominado *El Siluetazo* como la primera acción colectiva y política, en el intento de devolver una forma a los cuerpos ausentes que aún estaban en proceso de aceptación pública. Allí nos preguntaremos por el hecho artístico y el hecho gráfico y también por el rol del cuerpo en la construcción de memoria, primero ante la destrucción de la identidad y luego en el flagrante intento de recuperación de manera material y simbólica.

Analizaremos también las características propias del Arte Correo, antecedentes, desde la influencia dadaísta, el arte conceptual, fluxus, el correspondence art, el situacionismo, el arte relacional y conformación desde la utilización como canal de comunicación el sistema estatal de correo postal, el Arte Correo en Latinoamérica y en Argentina, hasta tratar algunas de sus derivas más cercanas en el tiempo.

En el capítulo 4, se analizará la obra inorgánica en el contexto de las vanguardias, delimitando ciertas características comunes al Arte Correo, para luego adentrarnos en las respuestas, propuestas y toma de

posición de GE Marx Vigo en América Latina, pasando por la imagen síntoma y el puzle como referentes de la memoria y visibilización del espacio de fractura entre el tiempo y las cosas para transformarse en imagen dialéctica que subsume una historicidad diferente. Luego analizaremos la alegoría y el montaje como respuesta en las manifestaciones propias del Arte Correo y específicamente en G. E. Marx Vigo en su toma de posición política, verificando las condiciones de producción y relevando ciertos dispositivos de envío.

Luego analizaremos la representación del *desaparecido*, tomando como ejemplo icónico a Palomo Vigo, develando el rol de Graciela Gutiérrez Marx. También se analizarán algunos *señalamientos*, realizados durante el período estudiado y de los que poseemos registro, definiendo y analizando su función ritual y performativa, para finalmente llegar al estudio del archivo articulado con el Arte Correo y el caso estudiado.

En el capítulo 5, se continúa con el análisis del corpus de producciones de GE Marx Vigo de acuerdo a la singularidad de las mismas.

Luego se hallan las conclusiones finales y la bibliografía por capítulos.

Finalmente, los anexos donde se encuentran las entrevistas y un apartado sobre las reglas del Arte Correo.

## Notas

3. En adelante lo encontraremos abreviado como PRN.
4. Se entiende por golpe de Estado a un acto de autoridad consistente en un atentado o ataque meditado, ilegal y brusco a las normas de organización, de funcionamiento o de competencia de las autoridades constituidas; dirigido, según un plan preconcebido y por motivos diversos, por un grupo de hombres asociados con los fines de apoderarse del poder, defender o reforzar su posición en el mismo, o de producir una modificación en la orientación política de un país. (Bricchet, 1935. p. 7)
5. El término “subversión” englobaba a las organizaciones guerrilleras, pero también a los activistas o simpatizantes de cualquier movimiento de protesta o crítica social: obreros, universitarios, comerciantes, profesionales, intelectuales, sacerdotes, empresarios, etc
6. Estos mecanismos gramaticales de acción refieren a la relación de los elementos gráficos visuales en un determinado contexto.
7. Recordemos, como ejemplo colectivo y multidisciplinario, *Tucumán Arde* en 1968, montada en las sedes de la CGT de los Argentinos de Rosario y Buenos Aires, obra de características políticas cuyo tema era Tucumán y los problemas sufridos por los cañeros y los obreros de los ingenios tucumanos. Por otro lado, en el año 1973, Edgardo Antonio Vigo le dedica un número homenaje, en la revista-objeto *Hexágono '71*, a la masacre de Trelew, invitando a participar a otros artistas. En la portada advierte: “Eso sí, la más peligrosa” y, junto al sello, a modo de anclaje: “Arte Argentino de Vanguardia”. En su interior se publica la tarjeta *Souvenir del dolor*, que fuera parte de su *Señalamiento XI*, realizado en septiembre de 1972 en el marco de la muestra colectiva *Arte Integración*, realizada en el jardín zoológico de la Plata. En este evento de características performáticas, Vigo distribuye una tarjeta impresa con la inscripción antes mencionada en recuerdo a los caídos en la masacre de Trelew y a un mes de la ejecución en la base Almirante Zar.
8. Existe numerosa bibliografía de la historia (como disciplina) que profundiza este contexto, por lo que no lo realizaremos en esta investigación.
9. La figura de “desaparición forzada de personas por motivos políticos” fue lograda también a instancias de intelectuales, como el escritor Julio Cortázar, en los organismos internacionales como la Organización de los Estados Americanos y en la Organización

de Naciones Unidas, durante los años '80. El concepto “desaparición forzada de personas por motivos políticos” no tuvo una legislación aceptada por organismos internacionales que cayera con todo su peso en una sanción posible que permitiese el desmantelamiento de las redes del terror dictatorial.

Fueron recibidas en Europa denuncias por parte de diferentes asociaciones de DDHH creadas entre 1973 y 1976, como por ejemplo CADHU (Comisión Argentina de Derechos Humanos); o los primeros grupos previos al golpe de Estado de 1976, como el CAIS (Comité Argentino de Información y Solidaridad), el CODEPPA (Comité de Defensa de Prisioneros Políticos Argentinos) o el CISAL (Centro de Información de la Argentina en lucha); luego se funda el CO.SO.FAM (Comisión de Solidaridad de Familiares de desaparecidos). Hay vasta bibliografía sobre estas asociaciones, entre ellas Cristiá (2021) y Franco (2008), que no desarrollaremos aquí.

En la década del '80 en la República Argentina se presentaron ante la Suprema Corte de Justicia numerosos *habeas corpus (ad subiciendum)* cuya implicancia jurídica derivaba en la posibilidad de hallar ese “cuerpo” a fin de que fuera juzgado frente a la ley si era buscado o, en caso de ser perseguido, poder defenderlo. Enmarcado en el Código Procesal Penal, funciona como una garantía ante una ilegalidad supuesta o comprobada de detención. El *habeas corpus* es un procedimiento que protege la libertad de las personas cuando es amenazada de forma ilegal por una autoridad o estando en una cárcel se agravan las condiciones de encierro. Ley 23.098

La declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas fue aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 47/133, de 18 de diciembre de 1992, considerando la desaparición forzada de personas como crimen de lesa humanidad.

El delito de desaparición forzada de personas en la República Argentina fue introducido en la ley 26.679 del 5 de mayo de 2011, en el artículo 142 del Código Penal, la norma surge al adherir el Estado argentino a la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas del año 1994, que exigía la tipificación de este delito en nuestra legislación interna. Cabe la aclaración que el delito de desaparición forzada de personas del Código Penal argentino lo considera como delito individual, a diferencia del art. 7.2.i del Estatuto de Roma, adoptado el 17 de julio de 1998, ley 25.390, que considera la desaparición forzada de personas como delito de lesa humanidad: “Por desaparición

forzada de personas se entenderá la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política, o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa a informar sobre la privación de libertad o dar información sobre la suerte o el paradero de esas personas, con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un período prolongado.”

10. Ensayo leído en la XXXIV reunión de PCCLAS (reunión de los departamentos de estudios latinoamericanos de las universidades norteamericanas y mexicanas de la costa del pacífico), realizada en la Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, del 20 al 23 de octubre de 1988. La base de este ensayo “El Arte Correo en el Uruguay”, publicado en la “Revista del Sur”, nro.3/4, 1985, Malmö, Suecia. Consultado en: <https://www.merzmail.net/latino.htm>

11. Fluxus, movimiento artístico de las artes visuales en especial, creado en la década del '60 que sigue vigente en la actualidad. Algunos de los exponentes más renombrados son Yoko Ono, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik y otros. “La figura más destacada como organizador e ideólogo del movimiento ha sido G. Maciunas, quien desde 1961 empezó a trabajar en estas experiencias con Maxfield, McLow y Flynt. En 1962, Maciunas se traslada a Europa, organizando con Vostell y Paik los festivales Fluxus de Wiesbaden y Düsseldorf (1962-63).” (Marchan-Fiz, 1986, 205)

12. Ulises Carrión fue el primero en introducir este concepto. En *Lilia Prado superestrella (y otros chismes) Archivo Carrión III*. 2014. Edición de Juan J. Agius. Traducción de Heriberto Yépez. Colección Anómalos. Tumbana Ediciones. Méjico DF.

13. El término “dispositivo” comprendido como maquinaria de visibilización o invisibilización que trabaja en función de determinados regímenes históricos, distribuyendo lo enunciable o no enunciable, haciendo desaparecer y eliminando su existencia a aquello que no se enuncia.

14. Se entiende “imaginario social”, según la concepción de Cornelius Castoriadis, como la capacidad que tiene un grupo social de generar su propio entramado simbólico, representaciones sociales encarnadas en sus instituciones. (2007, p. 122).

15. El proyecto pretende construir un conjunto de información sistematizada y su posterior interpretación sobre las artes en la ciudad, a través de cuatro ejes o subtemas. Se trata de aportar herramientas documentales y estudios tendientes a la construcción del campo artístico de La Plata y su vinculación nacional e internacional en el periodo

1958-2006. El proyecto se inscribe en el programa de documentación e investigación del IHAAA. <https://cyt.proyectos.unlp.edu.ar/projects/11-B204>

16. Jaques Lacan fue el primero en poner de relieve este término. Puede considerarse que forma parte del aparato “paraconceptual” de Freud: Nachträglichkeit. Deferred Action. Apres-coup. Laplanche y Pontalis. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. Bs. As. p. 280. 281. 282.

17. “We invariably find that a memory is repressed which has only become a trauma after the even”. Sigmund Freud. Artículo no finalizado ni publicado, de 1895. Project for a Scientific Psychology, in *The Origins of Psychoanalysis*, p. 413. (La traducción es de la autora)

18. El estudio clásico de la acción diferida es el del historial del hombre de los lobos, *From the History of an Infantile Neurosis* (1914-1918) (ed. cast.: Freud, S. Historia de una neurosis infantil “Caso del hombre de los lobos” en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972). (en Foster, 2001, p. 31)

19. La subjetividad incompleta sólo se constituye plenamente en la intersubjetividad, donde no se anula, sino que subsiste como monada.

20. Pierre Bourdieu, al pensar la dimensión temporal del habitus (2007), referencia los conceptos husserlianos de retención y protensión, la protensión muestra como toda significación futura se encuentra anticipada en la retención del pasado. Dice Husserl: “las protensiones constituyen o interceptan lo que está viniendo”, cada retención lo es de un “ahora”, es decir que guarda en sí misma toda la sucesión de momentos-ahora transcurridos (citado en Schutz, 1993 p. 87). Mediante la “protensión” y la “retención”, la conciencia del presente se extiende un cierto trecho, dependiendo del grado de atención.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente `reguladas` y `regulares` sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas. (Bourdieu, 2007, p. 86)

21. El proyecto *Homo Sacer*, de Giorgio Agamben, deviene su nombre de una figura del derecho romano arcaico, según la cual un individuo, habiendo cometido un delito, era expulsado de la comunidad, quedando expuesto a la muerte, en manos de cualquier ciudadano, que podía matarlo sin que ese acto fuera considerado un homicidio. (Agamben, 1995. p. 94)

22. Fuentes: Rebelión. Por Atilio A. Boron | 27/11/2009 | España y Comisión de exiliados argentinos en Madrid. [https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/2006/Marzo2006/palabras\\_para\\_no\\_olvidar.htm](https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/2006/Marzo2006/palabras_para_no_olvidar.htm)

23. Se decide utilizar el término “activismo” y no “artivismo”, ya que se considera al primero mucho más amplio en relación al tipo de manifestación artística. Por otro lado, el “artivismo” es un término acuñado en los años ‘90, posterior al período que se estudia, que puede ser considerado, de acuerdo al contexto, manifestaciones artísticas estetizantes de luchas sociales.

24. Group Material era un grupo de artistas conceptuales y un espacio de exhibición activo desde 1979 hasta 1996 en Manhattan, EE.UU.

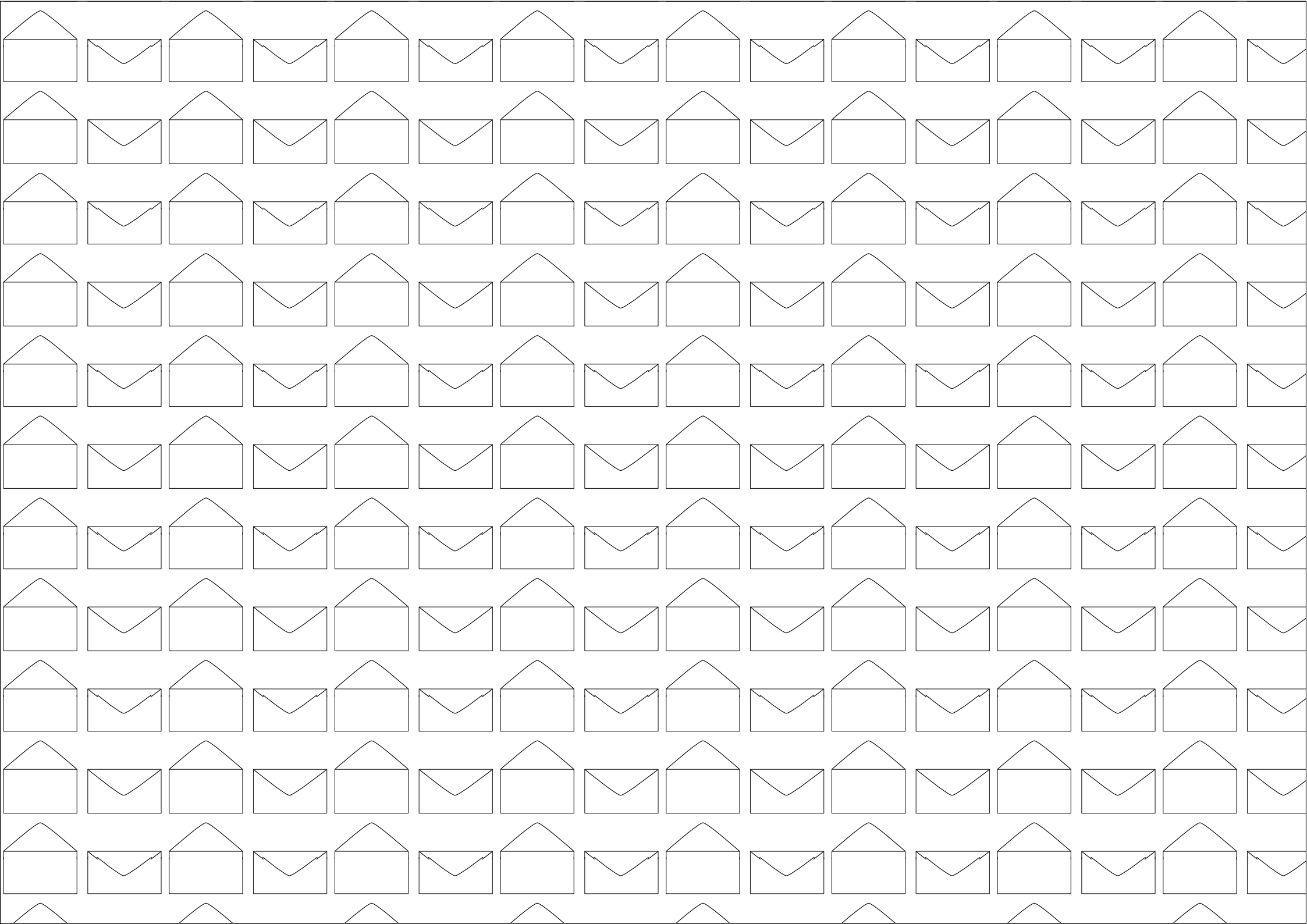
25. *Señalamientos*, práctica artística propia del arte conceptual, en términos generales, consiste en tomar recortes del paisaje urbano o rural, para señalarlos como experiencia estética.

26. Herencia de la academia europea.

27. Comprendemos por estetizar cuando la belleza estética vale por sí sola y es puesta por encima de cualquier consideración ética o social. (Benjamin, 2003, p. 96-99)

28. Entiéndase por lógica interna de las obras artivistas un modo propio y característico que determinan la dinámica de estas actividades estéticas en relación a la producción, distribución y recepción de aquellas obras de arte.

## Capítulo 2



**Crítica en acto.**  
**Ideología y sociedad argentina. Modelo neoliberal de la dictadura cívico-militar.**  
**Representación<sup>29</sup> de la masa en la dictadura argentina.<sup>30</sup>**  
(Longoni. Mestman, 2088, p.17,19,21)

«con este poema no tomarás el poder» dice  
«con estos versos no harás la Revolución» dice  
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice  
se sienta a la mesa y escribe.  
Juan Gelman, *Confianza* (1973)

En la década del '60 la sociedad comienza a conformarse como un intrincado sistema de intercambio de mensajes e información, en ese marco los medios masivos conformaron sus modelos de comunicación de manera unidireccional del emisor al receptor, en otras palabras, el concepto hegemónico era el de unos pocos pudiendo controlar ideológicamente las masas.

Luego del cierre de centros de arte como el Instituto Di Tella y de disolverse los movimientos de vanguardia que habían emergido en la década anterior, los años 70 vieron como un nuevo experimentalismo continuaba con la exploración de materiales, formatos no convencionales y, sobre todo, el surgimiento de movimientos afectados a una realidad social y política que hacían explícitos los contenidos ideológico-políticos en el arte. Una nueva institución, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) dirigido por Jorge Glusberg, intentó reunir a algunos de esos artistas en el llamado Grupo de los Trece.<sup>31</sup> Muchos de ellos estaban altamente politizados siendo simpatizantes, allegados o *contactos* de las organizaciones armadas.

Las alternativas en relación a la manera de vincularse de los artistas con las organizaciones armadas (particularmente con Montoneros y el PRT-ERP) fueron diversas: algunos se sumaron a la activa militancia de las nacientes organizaciones político-militares abandonando definitivamente su actividad artística, otros participaron en actividades *político-culturales* de apuntalamiento ideológico y otros explicitaron su afinidad con las posiciones y las acciones de esas organizaciones sin implicarse orgánicamente con las mismas.

Los canales mediáticos estaban cooptados de manera visible por el discurso hegemónico dictatorial, sin embargo, estos artistas encontraron vías alternativas de comunicación de un mensaje alterno. Esos canales de escape se encontraban en el interior mismo del sistema, en la utilización de medios secundarios o periféricos o, como Hervé Fisher los denominó, “marginal media” (En Delgado, Romero, 2005, p.18)<sup>32</sup>.

Las vanguardias de los 60 habían proclamado escandalosamente el abandono de las instituciones artísticas, estos nuevos artistas politizados continuaron con la tendencia de llevar el arte a las calles, aunque no descartaron participar colectiva o individualmente en convocatorias institucionales y lo hicieron con obras de un fuerte impacto político. Una de sus estrategias fue aprovechar los intersticios que las instituciones culturales dejaban, instalando allí un acto, una denuncia, una acción política. El arte iba cambiando paulatinamente su foco del arte del objeto al arte del proceso, vislumbrando una clara intención de activar las conciencias críticas basadas en el poder de liberación mental del arte y subvirtiendo un orden represivo. La crítica se extendía a la pretendida propiedad de las ideas y del copyright, por ejemplo, ampliamente sostenidas por una sociedad de corte capitalista y mercantil.

Otra manera de diferenciarse de las producciones artístico-políticas fue la de aludir a la violencia política no en términos abstractos, ni en su dimensión ético-estética, sino mostrando descarnadamente los accionares represivos, las masacres o las maquinarias de terror histórico-políticas. Hechos de la realidad como la masacre de Trelew<sup>33</sup> y los

sucesos de Ezeiza<sup>34</sup> fueron ejes centrales en las producciones artísticas, otorgando a algunas obras la calidad de conmemoración pública contra-oficial o extra-oficial, memoriales de una realidad candente y contradictoria. La violencia política entra en el juego como un elemento más de la artísticidad, como dice Ana Longoni (2001):

Si la escena artística experimental había estado atravesada durante la década anterior por afanes cada vez más radicales de violentar el arte y sus límites, aquí podríamos pensar que se trata de `artistificar' la violencia (política), de darle estatus artístico. (p. 2)

Los antecedentes mencionados por esta investigadora en su intento por delinear algunos rasgos de una “estética de la violencia” (p. 2, 10) fueron focalizados en dos instancias colectivas: la convocatoria a *Arte e ideología*, en CAYC, al aire libre en la Plaza Roberto Arlt, en el año 1972, la cuarta y última edición del premio “Artistas con Acrílico Paolini” en el año 1973 y una exposición individual, *Violencia*, de Juan Carlos Romero, en el CAYC, también en 1973.

Los artistas del momento parecían haber asimilado las premisas teóricas del filósofo marxista francés Louis Althusser (1988), quien reivindicaba para el arte una capacidad crítica frente a la ideología similar a la de la ciencia, encontrando en la obra la capacidad de constituirse crítica en acto de la ideología (p. 20). La gran obra de arte pasaba a ser aquella que actuando desde la ideología era capaz de separarse de ella aludiendo a modos de sentir, percibir, oír, ver, etc., superando los mitos de esa misma ideología. Es en este marco donde emergen flagrantes muestras de expresiones de resistencia como lo es el Arte Correo, disponiendo un accionar subversivo de lo establecido mediante un sistema de convocatorias, consistentes en un llamado abierto a hacer contribuciones por medio del correo postal, organizadas bajo un tema de interés y difundidas mediante una publicación que da a conocer los datos postales de recepción de contribuciones, soportes a utilizar, técnicas y fechas lí-

mites, quedando quien convoca a la espera de las contribuciones hasta la finalización del plazo pactado, para luego exponer públicamente las obras recibidas y dar documentación de la participación.

En los períodos dictatoriales de América Latina, el Arte Postal o Arte Correo, como lo denominaremos en este trabajo, cumplió un importante papel como *resistencia* ideológica, denunciando las situaciones particulares en cada país militarizado a través de las producciones propias de este medio. Entre algunos de los hechos que afectaron en forma personal a artistas postales se puede señalar la censura y clausura en 1976 por los militares brasileños de la *II Exposición Internacional de Arte Postal* o las persecuciones sufridas por Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Recife, Brasil, el destierro del artista chileno Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet, la desaparición de Palomo Vigo, hijo del artista argentino Edgardo Antonio Vigo, la tortura y el encarcelamiento de los uruguayos Jorge Caraballo y Clemente Padín, el encarcelamiento y destierro del salvadoreño Jesús Romeo Galdámez, hoy radicado en México.

Durante el lapso de las dictaduras el Arte Correo se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de las situaciones respectivas mediante la difusión masiva de sellos de correos que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales además de otros artilugios propios de este medio. El uso del sello de goma se expandió en el contexto del uso de los nuevos instrumentos mediales de comunicación, dice Vigo (1975, citado en Bugnone, 2014) en *Hexágono '71: Sellado a mano*:

La utilización del sello de goma debe desprenderse, a nivel de investigación, del lastre lógico y llegar a ser no un `MEDIO DE COMUNICACIÓN MARGINAL' sino simplemente un `MEDIO DE COMUNICACIÓN COMÚN', arrastrando tras sí las limitaciones de realización que lleva consigo la técnica. (p. 244)



Las características intrínsecas de esta actividad artística de vanguardia confluyeron en la imprevisibilidad de la información estética trastocando los modelos combinatorios de signos ya conocidos por otros inéditos, reubicando los mismos signos en nuevas estructuras y procesos de comunicación, favoreciendo nuevas relaciones y nuevos conocimientos de la realidad, creando aperturas que permitirían nuevos modelos de comportamiento y una adecuada y activa relación con el medio y la obvia participación social.

En esta efervescencia inusual encontramos a Edgardo Antonio Vigo trabajando de manera bastante solitaria desde la ruptura y la irrupción experimentando la poesía visual, realizando artefactos a la manera del ready-made duchampiano y publicando una serie importantísima de revistas-objetos como *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (Imagen N° 1).



E.A. Vigo  
Portada Revista Hexágono '71  
Año 1973  
Imagen N° 1



E.A. Vigo  
"Souvenir del dolor"  
Incluido en la Revista Hexágono '71  
Año 1973  
Imagen N° 2

En el año 1973 le dedica un número homenaje de esta última a la masacre de Trelew, invitando a participar a otros artistas. En la portada advierte: "Eso sí la más peligrosa" y junto al sello a modo de anclaje: *Arte Argentino de Vanguardia*. En su interior se publica la tarjeta *Souvenir del dolor* (Imagen N° 2), que fuera parte de su Señalamiento XI realizado en septiembre de 1972 en el marco de la muestra *colectiva Arte Integración*, realizada en el jardín zoológico de la Plata. En este evento de características performáticas, Vigo distribuye una tarjeta impresa con la inscripción antes mencionada en recuerdo a los caídos en la masacre de Trelew y a un mes de la ejecución en la base Almirante Zar.

En el caso de la revista *Hexágono '71*, participan también las siguientes obras, todos claros ejemplos de lo anteriormente mencionado: *Inventario*, de Bercetche, referida a las víctimas de Trelew; *La oferta y la demanda*, de Leonetti; *Herida*, de Pazos; *La violencia*, de Romero; *La ley del embudo*, de Vigo y *Anteproyecto de arquitectura carcelaria para las sierras de Córdoba-Argentina*, de Zabala.



“Sellado a mano”  
Año 1974  
Imagen N° 3

La carpeta colectiva *Sellado a mano* de 1974 (Imagen N° 3) se publica con las colaboraciones de Bercetche, Ginzburg, Leonetti, Pazos, Romero y Zabala, incluyendo el artículo homónimo publicado al año siguiente en el último número de *Hexágono* e inaugurando así la discusión en torno a la utilización creativa del sello de goma y otros recursos de materialidad *pobre* y su difusión alternativa por circuitos marginales. En el interior de la revista se agrupan imágenes impresas por medio de fotocopias correspondientes al tema de la violencia y sus efectos. El recurso del sello de goma se reitera en diversos números, interviniendo y marcando el frente de la publicación, añadiendo *ruido* a la limpieza del diseño de las primeras portadas y haciendo clara referencia a los conflictos y las urgencias políticas.

## 2.1.- Discursos para la formación de valores a través de la imagen

El llamado Proceso de Reorganización Nacional, se afanó en instaurar la gestión militar como *marca* para lograr consenso popular con su consecuente apoyo y complicidad, para ello los esfuerzos se centraron en una sistematizada campaña ideológica, dirigida por creativos internacionales de agencias de publicidad, e incluyó el control de todos los sectores de producción social de sentido, reafirmando y militarizando, entre otras cosas, los símbolos nacionales. Los medios de comunicación e información jugaron un rol fundamental en el colectivo social fijando la asociación representativa de un concepto o idea con una imagen aún hoy pregnante. Como caso típico, en una propaganda de TV (Imagen N° 4), un gauchito que cuida una vaca (República Argentina) a punto de ser devorada por unos terroríficos monstruos informes (*subversión*), son claros los símbolos estereotipados que realimentaban el tradicional mito de la *Argentina fabril y agropecuaria, y sus habitantes unidos* (unidos en uno, una ideología): un gauchito trabajador y bueno. La República Argentina es representada por una vaca gorda, lechera, que pasta en paz en un campo, entre pajaritos felices y una fábrica de chimeneas humeantes en el fondo, que es acechada por unos monstruos de dientes filosos que le ordeñan vorazmente la leche hasta dejarla flaca, escuálida, seca.



Propaganda TV  
Año 1977  
Imagen N° 4

Esto sucede al mismo tiempo que la imagen se torna oscura y la fábrica que estaba de fondo se derrumba, entonces la vaca reacciona, pateando a todos los monstruos violentamente y los corre. Luego un gauchito (¿pariente de la mascota del mundial 78?) (Imagen N° 7) alimenta a la vaca hasta que ésta recobra su peso. El audio sincronizado con la imagen: *Argentina, tierra de paz y de enorme riqueza. Argentina: bocado deseado por la subversión internacional que trató de debilitarla para poder dominarla. Eran épocas tristes y de vacas flacas. Hasta que dijimos: ¡basta, basta de despojo, de abuso y de vergüenza! Hoy, vuelve la paz,* cerrando y anclando la imagen: el gauchito feliz alimentando a la vaca que ya tiene un ternero. Vuelve la paz y se presenta el desafío de unirse como hermanos en el esfuerzo de construir la Argentina que soñamos. Volveremos sobre ello más adelante en el punto 2.3.e.

El encadenamiento cinematográfico responde al de metáfora puesta en paradigma, hay una asociación por similaridad referencial y discursiva entre el audio y la imagen, la República Argentina nunca aparece como entidad sino el elemento metaforizante, lo que implica una puesta del discurso en paradigma. La comparación empleada es lineal y contundente, la República Argentina es vehiculizada en la representación por una vaca, debilitada por la subversión, notoriamente *los argentinos* (plural) son representados por *un solo gauchito* ¿La univocidad de pensamiento es la manera de unirse para vencer a los enemigos, la subversión? Todo en esta propaganda conduce a la cohesión irreflexiva, a conformar una masa sin pensamiento individual que solo identifique a la subversión como su enemigo y que obedezca los mandatos impuestos; resulta extraña la contradicción al emplear el estereotipo del gaucha como ejemplo de docilidad y unión. Solo es preciso recordar el prestigio ganado literariamente por el gaucha como recio, indómito, solitario, por sobre todas las cosas libre y hasta taimado, para algunos escritores. La explicación a esta contradicción tal vez sea que quienes pergeñaron instituir este símbolo, al representar políticas neoliberales extranjeras, sólo tuvieron en cuenta un estereotipo parcial, el del habitante de las pampas, y no

sus rasgos característicos. Tomaron el estereotipo del gaucha sometido por los latifundistas del capitalismo, “El arriero” resignado de Atahualpa Yupanqui (1944): “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas...”



Propaganda TV  
Año 1976  
Imagen N° 5

Del mismo modo, en la propaganda de la silla (Imagen N° 5) se observa cómo se hace una defensa infundada de los productos extranjeros frente a los productos argentinos. La metáfora en paradigma, siempre alude a la industria nacional en ausencia (salvo por el cartel del comienzo) vehiculizada a través de la silla. Las industrias: nacionales y extranjeras, están puestas en sintagma, con contigüidad discursiva, representadas por diversos estilos de sillas. El diseño de la “silla argentina”, pintada no casualmente de celeste (signo), es de líneas básicas, abiertamente simplista y sin criterio estético, acentuando una valoración peyorativa del objeto funcional; tiene colgado un cartel que dice *industria nacional* que funciona como deíctico. Para reforzar el mensaje, por si alguna duda quedaba de lo mala que es esa silla, el personaje de la propaganda (hombre clase media trabajadora) intenta sentarse en ella, pero esta se desarma en pedazos. La comparación lineal y directa no deja espacio de reflexión: la silla argentina es fea y endeble, las extranjeras fuertes y lindas; la sinécdoque de una república destruida. El actor representa siempre a la clase media, con saco y corbata, un ávido consumidor potencial: clase media igual a consumo. En este caso las imágenes no

se ajustan estrictamente al discurso que se refiere a una *sana competencia*, sino que resulta un obvio desprestigio de la industria nacional, aludiendo perversamente a la opción de elegir, pero a su vez induciendo a través de la imagen al consumo de los productos extranjeros: “Antes la competencia era insuficiente. Teníamos productos buenos pero muchas veces el consumidor tenía que conformarse con lo que había sin poder comparar. Ahora tiene para elegir. Además de los productos nacionales, los importados.”.



Propaganda TV  
Año 1978  
Imagen N° 6

Igualmente, en la propaganda “dólar-costos” (Imagen N° 6) hay una clara defensa a la libre flotación del cambio y la baja de los salarios frente al dólar. Los elementos filmicos se asocian por similaridad, lo que resulta en una metáfora puesta en paradigma, el elemento metaforizado, que son las medidas económicas del estado, nunca aparece. Seis varones de traje, con maletines, en apariencia clase media alta, empresarios, están parados en el medio de un plano general, *aprisionados* en la franja del medio. Las franjas de este plano-bandera son bandas de iguales dimensiones hasta que comienzan a moverse sube el techo (dólar), sube el piso. La voz en off explica lo que hizo el gobierno: bajar el piso (costos). La comparación del supuesto equilibrio económico que resultó en aumento del desempleo y la consecuente quiebra del sistema financiero, desnutrición infantil, analfabetismo, etc.

Para esos años, la conocida bebida gaseosa Coca Cola (Imagen N° 7), empresa auspiciante del mundial 78, sacó un afiche del equipo argentino ganador, con un slogan al pie más que elocuente en plena masacre sistematizada por el Estado, el texto perversamente rezaba: “Coca Cola le da más vida...al fútbol.”, ante las flagrantes desapariciones y muertes la bebida anclaba su mensaje en la vida mediante el fútbol, así aparecían en un básico montaje de yuxtaposición fotografías de gente común, familias al lado del equipo ganador con el texto jerarquizado: “Usted juega de argentino”.



Identidad Mundial '78  
Gauchito mascota del mundial  
Imagen N° 7

Gáfica “Coca Cola”  
Año 1978

En la campaña gráfica de la Dirección General de Impuestos (Imagen N° 8) para aumentar la recaudación y la disciplina fiscal, nació el tristemente célebre personaje del *Tanquecito*, una personificación gráfica de un tanque de guerra del ejército que combatía la evasión fiscal. La idea, según el sociólogo Sebastián Carassai, se le atribuye al secretario de Hacienda Juan Alemann y fue plasmada gráficamente por Carlos Constantini (1935-2005), conocido dibujante de la revista infantil Billiken, por sus personajes *Mac Perro* y *El Mono Relojero*, este último personaje perteneciente al escritor Constancio Vigil.

imagen 8

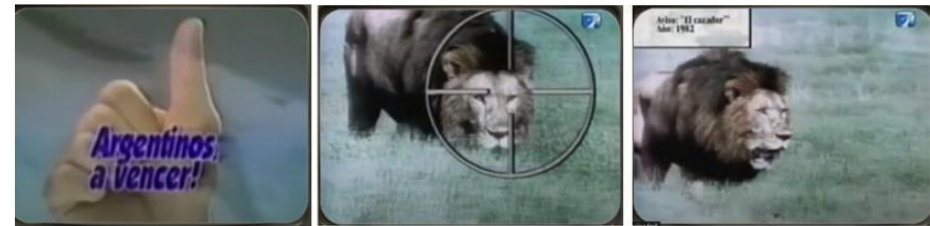


Campaña DGI  
Año 1977  
Imagen N° 8

El dibujante Carlos Constantini por ese entonces trabajaba de manera *free lance* para agencias como Lowe, Gil & Bertolini, entre otras. En relación a esto escribe Carassai (2014):

El evasor, como el subversivo, no era un enemigo del gobierno sino de todos. (...) La equiparación entre evasor y terrorista, implícita en varios dibujos o textos de la serie, devino explícita en la entrega que se tituló “Sabotaje”: el evasor aparecía detonando explosivos TNT insertos en una vasija con la leyenda “País”. (...) El binomio subversión corrupción funcionó como un dispositivo inculpador eficaz durante los años iniciales del Proceso. (págs. 209,211)

En el año 1982, durante la guerra de Malvinas, se emite al aire la propaganda *El cazador* (Imagen N° 9). La voz masculina en off hablaba de un peligro abstracto personificado por un león en una pradera ¿leones en Argentina?<sup>35</sup>



Aviso “El Cazador”  
Año 1982  
Imagen N° 9



La metáfora puesta en paradigma alude al escudo del Reino Unido donde abundan los leones. La alusión gráfica a la militarización del ciudadano común se realiza mediante la superimpresión de la mira de un rifle. El audio funciona como anclaje “saber esperar es saber luchar, argentinos a vencer. Cada uno en lo suyo, defendiendo lo nuestro”, cerrando con una imagen final de un pulgar en alto en signo de aprobación, imagen que fue usada también en publicaciones gráficas como parte de la campaña, gesto que recuerda a los emperadores en el circo romano. Videla instauró el símbolo en sus saludos desde el palco oficial de los estadios mundialistas.



“Carta abierta a los padres argentinos”  
16/12/1976  
Imagen N° 10

La revista Gente de Editorial Atlántida, (*Para Ti, Somos, El Gráfico*) reprodujo e hizo propio el lenguaje y el discurso de la dictadura, publicando en nota editorial la “Carta abierta a los padres argentinos” (16/12/1976)<sup>36</sup> y firmada por “un amigo” (Ver imagen N° 10). Allí se materializa la consigna militar que pregonaba “en esta nueva etapa hay un puesto de lucha para cada ciudadano”.<sup>37</sup> El contenido del texto reproduce tres ejes fundamentales del discurso que la dictadura buscó instalar: el relato y la descripción de un país en guerra contra la subversión, entendiendo por guerra no sólo el enfrentamiento en el plano militar sino también en el plano ideológico y cultural. Se lee:

Cuando Cámpora asumió el poder y liberó a los guerrilleros, la izquierda marxista que había trabajado en todos los frentes para facilitar ese asalto al poder recibió el premio más codiciado: la conducción de la educación del país. Un marxista ocupó el ministerio y un cura tercermundista que había dejado los hábitos para casarse quedó como responsable de la enseñanza privada.

Por otro lado, instala masivamente la metáfora de un cuerpo social enfermo, sustentada en la comparación con un “virus subversivo” y por el “veneno marxista”. Citamos textualmente:

Después del 24 de marzo de 1976 usted sintió un alivio. Sintió que retornaba el orden. Que todo el cuerpo social enfermo recibía una transfusión de sangre salvadora. Bien. Pero ese optimismo -por lo menos, en exceso- también es peligroso. Porque un cuerpo gravemente enfermo necesita mucho tiempo para recuperarse, y mientras los bacilos siguen su trabajo de destrucción.

En este texto se conmina a los padres a la vigilancia y control de sus hijos, presentada como uno de los antídotos necesarios para combatir la “infección” del cuerpo social:

Entienda algo y de una vez por todas. Esta guerra no es de los demás. También es suya. Si usted manda a su hijo a un colegio -religioso o laico- cumple apenas una obligación civil. Eso no es lo más importante. Lo importante es que cumpla también con las leyes morales de su sociedad y su cultura.



Imagen N° 11

En cuanto a la gráfica impresa, el mapa de Argentina era presentado en un plato con los cubiertos a los costados como un bife de chorizo. La demanda, jerarquizada en la composición por el uso de mayúscula y el contraste, reza: “Unámonos”, más un texto de anclaje final como cierre del recurso retórico “...y no seremos bocado de la subversión.” (Imagen N° 11, publicado en el diario *La Opinión* en octubre de 1977)

La construcción de hegemonía y consenso ideológico se valió de todos los sectores de producción de sentido institucionalizados, en este caso es el dogma occidental cristiano católico. La relación entre la tradición argentina de la carne alude a la oralidad por medio de la comida sacrificial vinculada con el *Dios Padre*. En un sentido religioso la comunión es comer el cuerpo de Cristo para ser parte de él. Así lo entendió y apropió el PRN por lo que abundan las imágenes de Videla y demás militares comulgando según los preceptos de la religión católica.<sup>38</sup> El sujeto de la masa participante de la comunidad católica asumía como propio este discurso social de pertenencia.

La propaganda oficial de la dictadura retomó y reafirmó la monoglosia nacionalista, ya tecnificada eficazmente en la construcción del Estado-Nación, donde el discurso histórico determinó los procedimientos válidos para producir verdad. En otras palabras, funcionó como el dispositivo central en la producción y reproducción del lazo social argentino<sup>39</sup>. La idea de transmisión cultural, utilizando habitualmente la educación, aparece ligada a la idea de repetición irreflexiva de un modelo hegemónico que reproduce modelos de saber y de autoridad, y donde la imagen icónica ocupó un lugar preponderante. Para ello, se utilizaron mensajes directos, donde las metáforas trabajan por simple reemplazo directo de conceptos, unívocamente, sin ganancia de sentido ni polisemia, funcionando casi como signos deícticos, símbolos instaurados, cerrados en su totalidad, que ya habían sido probados eficazmente en la historia argentina.

## 2.2. El medio es el poder

En febrero de 1981 se conoce el reglamento de la Ley de Radiodifusión sancionada el año anterior, haciendo énfasis en *los valores morales*,<sup>40</sup> los medios pasan a ser el epicentro del poder generado por el control de la información y la propaganda política. La difusión de la propaganda política en la generación de ideología pasa a ser el objetivo fundamental de la campaña de gestión de complicidad del llamado PRN. No resulta extraño el hecho que las artes visuales o las bellas artes no representarían un gran peligro en este período, ya que los artistas de denuncia eran fácilmente reprimidos con amenazas o secuestros, no contaban con masividad de público y el asistente a galerías o museos de arte pertenecía a élites de acomodada economía que miraban con alegría el supuesto reordenamiento social de las Fuerzas Armadas. Estas campañas de la dictadura cívico-militar fueron organizadas e ideadas mediante técnicas de mercadeo y *branding* desde la agencia Telam, la Agencia Nacional de Noticias, creada en 1945 por el entonces secretario de Trabajo y Previsión, Juan Domingo Perón, con el objetivo de romper con la hegemonía informativa de las agencias internacionales.<sup>41</sup> El gobierno de facto asumió desde el comienzo la estrategia sistemática de utilización de los medios de comunicación como herramienta de monopolización del discurso oficial, lo que queda explicitado en el comunicado N° 19 del 24 de marzo de 1976, el cual operó como marco general de la estrategia pública:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas

o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de la Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.

(Comunicado N° 19, 1976, 24 de marzo, diario *La Prensa*)

Más allá del marco normativo de comunicados y Ley de Radiodifusión, la dictadura apeló a la persecución de medios y comunicadores, intervino canales de televisión, radios, revistas y diarios, expropiando, incautando o clausurando. Videla sentenciaba: “No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura, en los medios de comunicación, en la economía, en la política y en el gremialismo” (08-07-76). Aunque en Argentina no hubo nunca una oficina de censura centralizada, la característica principal fue la omnipresencia, lo que significó desde 1974 la efectividad del discurso de censura cultural argentino.

### **2.3. *Branding* del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Representación de la masa en la dictadura argentino<sup>42</sup>**

#### **2.3. a ¿Sabe Ud. dónde está su hijo? Conformando la masa<sup>43</sup>**

Los cambios que se produjeron en la sociedad argentina durante el gobierno de María Estella Martínez de Perón fueron determinantes para el agotamiento del régimen democrático inaugurado en 1973 y el turbio caldo de cultivo para el golpe militar. A comienzos de 1975 se agravó la situación económica a causa de la suspensión en el Mercado Común Europeo de las compras de carnes argentinas, esto condujo a la devaluación del peso, la caída de los salarios reales y el aumento de reclamos sindicales. Seguidamente, el ministro de economía Alfredo Gómez Morales

renunció y asumió en su reemplazo Celestino Rodrigo con la misión de instrumentar un nuevo plan económico. Las medidas anunciadas en junio incluyeron una devaluación superior al 100%, el aumento de los precios del combustible en un 175%, de las tarifas eléctricas el 75% y aumentos de otros servicios públicos.

Las políticas económicas impulsadas, conocidas como el *rodrigazo*, fueron un duro golpe a los salarios reales de los trabajadores, provocando la reacción obrera, por lo que se volvió necesario someter a los dirigentes sindicales más contestatarios y designar una cúpula sindical dócil, promoviendo hombres afines al gobierno. Fueron desplazados Agustín Tosco, del gremio metalúrgico, René Salamanca, de los mecánicos, y Raimundo Ongaro, líder del gremio gráfico. Para imponer las medidas y frenar las protestas, un sector del gobierno se dedicó a perseguir a intelectuales, artistas y activistas sindicales considerados de izquierda. Esta persecución ilegal fue llevada a cabo por elementos clandestinos organizados en la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) dirigidos desde el Ministerio de Bienestar Social a cargo de la principal figura del peronismo, apodado el *brujo*, José López Rega.

La Confederación General del Trabajo (CGT) suspendió las negociaciones paritarias en junio y, a medida que su colaboración con el gobierno la desprestigiaba, desplazaban a sus hombres del poder. Por esta razón, la CGT decide poner en marcha un plan de lucha, con huelgas generales, movilizaciones y apoyo a reclamos salariales, que desestabilizó al gobierno y precipitó la caída del ministro López Rega, quien fue destituido en julio y abandonó apresuradamente el país. Celestino Rodrigo fue reemplazado en economía por Antonio Cafiero en agosto de 1975, quien tampoco logró un plan económico que corrigiera la situación financiera de las empresas y estabilizara la situación de los trabajadores.

En el año 1975 el costo de vida aumentó 334,8 %, por lo que las cúpulas empresariales presionaron y exigieron cambios al gobierno. Por otro lado, los grupos de ultraizquierda profundizaron sus acciones armadas, acrecentando la confusión política y propiciando de ese modo las



tareas de represión practicadas por el Estado. La entonces presidenta, María Estella Martínez de Perón, solicita licencia argumentando razones de salud, desde septiembre hasta noviembre de 1975, asumiendo la presidencia de la Nación el presidente provisional del Senado, Ítalo Argentino Luder, quien reemplazó al ministro del interior, Vicente Damasco, por Ángel F. Robledo y procurando ganar el apoyo de las Fuerzas Armadas se envió al Congreso el proyecto de creación del Consejo de Defensa Nacional y de Seguridad Interior, que entregaba a los militares la responsabilidad total de la lucha contra la subversión armada.

Durante los meses siguientes se incrementaron la inflación, el desempleo y las huelgas y es así que los trabajadores acentuaron la organización de sus luchas y algunas comisiones internas propusieron la ocupación de los lugares de trabajo. Dado el perfeccionamiento de las organizaciones de los trabajadores, la represión comenzó a tornarse ineficaz y el curso de los acontecimientos inquietó al empresariado que, advirtiendo la debilidad del gobierno, propició la posibilidad de un golpe militar. El desarrollo de los acontecimientos parecía promover el crecimiento de organizaciones políticas izquierdistas y la aparición de coordinadoras de las comisiones internas más activas, mientras se debilitaba la influencia de los partidos tradicionales.

En febrero de 1976 la Unión Cívica Radical (UCR) advirtió sobre la inminencia de un golpe de Estado ante la falencia del ejecutivo. Los sectores populares más amplios pasaron de una actitud de oposición a los militares, que caracterizó la mentalidad de los años sesenta, a un desprecio al gobierno constitucional, disminuyendo su participación política, asustados y confundidos por el accionar de la guerrilla y la política vacilante de la CGT, que pendulaba entre el gobierno peronista y el apoyo a las luchas de los trabajadores. Todo ello había ido debilitando la idea, en la clase media, de que esas luchas pudieran dar solución y traer orden. Por otra parte, los cambios de rumbo del gobierno de María Estella Martínez de Perón, las acusaciones de corrupción que se le hicieron, las devaluaciones de la moneda y el crecimiento de los precios, fueron

ganando entre la clase media la necesidad de que hubiera un gobierno fuerte que pusiera las cosas en orden.

El golpe militar se había empezado a preparar en diciembre de 1975, cuando el brigadier Orlando Capellini hizo el primer pronunciamiento fallido. El intento fracasó porque todavía no se habían terminado de consolidar las jefaturas de las Fuerzas Armadas detrás del mismo objetivo, pero su acción mostró que entre los altos oficiales las condiciones estaban maduras. Las incógnitas que despertaba entre las cúpulas militares de cuál sería la reacción social fueron despejadas cuando los estratos medios de la sociedad reflejaron que no se opondrían a un golpe. Mientras tanto los medios insistían, avalaban y creaban opinión en la necesidad de poner orden, fin a la corrupción y facilitar el advenimiento de un gobierno menos incapaz que el de *Isabelita*<sup>44</sup>. “El radicalismo, por boca del presidente del partido, Ricardo Balbín, sostuvo que si existía un golpe era por culpa del gobierno. Además, fortaleciendo el objetivo de los militares, el dirigente, cuando se le solicitó una alternativa, expresó: “no tengo soluciones”<sup>45</sup>. El 18 de febrero María Estela Martínez de Perón informó que no renunciaría y el 20 de febrero se convocó a elecciones presidenciales para el 12 de diciembre de 1976, dos días antes del 24 de marzo ya se realizaban movimientos militares, con la excusa de combatir la subversión, ocupando lugares estratégicos.

### **2.3. b La imagen formadora de valores. Creando sujetos. Representación de la masa**

Como antes ya vimos durante el período 1976-1983, la dictadura cívico-militar montó un vasto aparato de propaganda para no sólo adoctrinar a los ciudadanos y legitimar su accionar, sino también para acallar y desmentir a los organismos de derechos humanos y sus denuncias desde el extranjero, catalogados por los militares como la “campana anti argentina”.



Imagen N° 12

del equipo argentino. En ese festejo se mezclaban torturadores, torturados y la masa cómplice que solo veía aquello que le era grato. Pero, por otro lado, el mundial de fútbol y la afluencia de visitantes extranjeros fue también la única manera de hacer visibles las atrocidades que se estaban cometiendo. La imagen de las madres caminando la Plaza de Mayo hablando con los periodistas extranjeros recorrió el mundo como la anti-imagen del proceso. (Imágenes N° 12 y 13)



Imagen N° 13

El periódico francés *Le Monde*, en el año 1977, comenzó a publicar las primeras denuncias contra el campeonato mundial de fútbol del año 1978 en la República Argentina, denominándose “boicot” a estos primeros repudios públicos. Al encontrarse el Comité de Apoyo a las Luchas del Pueblo Argentino (CALPA) con el grupo de izquierda independiente Quel Corps?, se crea en Francia el Comité de Bycott du Mondial de Football en Argentine (COBA) para canalizar la denuncia internacional contra el gobierno argentino. La campaña de boicot se extendió en los medios de comunicación de la época mediante carteles, boletines, etc. (Imagen N° 12)

Una realidad paralela se conformó desde la simulación, la mentira y la negación de los hechos, con la complicidad colectiva y la popularidad multitudinaria del fútbol. Fue una forma de hacer ver a la República Argentina como un país donde reinaba la felicidad, pese a las torturas y ejecuciones clandestinas. La organización del mundial de fútbol en el año 1978 fue utilizada como un poderoso instrumento de propaganda, donde una multitud enardecida aplaudía y vitoreaba el oportuno triunfo

Para la Doctrina de Seguridad Nacional<sup>46</sup> los *peligros* principales eran el comunismo y la guerrilla presentados como ideologías antinacionales, foráneas, extranjeras, perversas, en contraposición a los valores que se debían conservar: patria, propiedad y familia. Con el correr del tiempo el *peligro* se fue extendiendo no solo a los grupos armados guerrilleros catalogados como *subversión marxista* sino a todo simpatizante o sospechado de serlo: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después... a sus simpatizantes, enseguida... a aquellos que permanecen indiferentes y finalmente mataremos a los tímidos” (Saint Jean, 1977).<sup>47</sup>

Los discursos en las propagandas mostraban un país unido por el amor a la patria y sin diferencias entre los propios habitantes. En el año 1977 un anuncio televisivo con el slogan: “Juventud: realidad de hoy, esperanza del mañana”, (Imagen N° 14) mostraba a un estereotipo de joven ejemplar: estudiante diplomado, vestido a la moda, pelo corto bien peinado, blanco, sano, de clase social media alta, practicando remo, atento a los valores de la sociedad argentina, la familia, la patria, el tra-

bajo y sus mayores. La arenga proclamaba: “Así es nuestra juventud, alegría, entusiasmo, vitalidad, fe. Comprenderla es tarea de todos. Hay un futuro que aguarda y una nación que confía. Juventud, realidad de hoy, esperanza del mañana.”



Propaganda TV  
Año 1977  
Imagen N° 14

La junta militar se propuso, entre otras cosas, derrotar la lucha de clases que amenazaba al capitalismo argentino. Públicamente el discurso de la dictadura señalaba entre sus objetivos restituir valores considerados fundamentales para la conducción del Estado, subrayando sus acepciones de moralidad, idoneidad y eficiencia, imprescindibles para reconstruir el sentido de nación, erradicando la subversión, las causas que favorecían su existencia y promoviendo un supuesto desarrollo económico de libre mercado. En resumen, la junta militar se comprometía a:

la erradicación de la subversión en todas sus formas. (...) la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino y la conformación de un sistema educativo acorde con las necesidades del país, que sirva efectivamente a los objetivos de la nación y consolide los valores y aspiraciones culturales de ésta. (Resolución ministerial 538/77, octubre de 1977, firmada por el ministro Juan José Catalán)

El objetivo de la junta era instaurar un orden social amenazado por la lucha obrera. José Alfredo Martínez de Hoz, ministro de economía, confiesa que en aquel entonces la preocupación de los empresarios que pedían la intervención militar se centraba en que el accionar obrero impedía la libertad de trabajo, la producción y la productividad, por lo que instigaban al gobierno a asegurar el orden por sobre todas las cosas, lo que podría traducirse en la defensa de la propiedad privada y la impunidad para las clases y grupos dominantes que debían abocarse apresuradamente a una reconversión que no dejara espacio a las limitaciones jurídicas y políticas.

### 2.3.c Proceso de Reorganización Nacional: una marca registrada

En el inicio de la dictadura y en el contexto económico reinante, la mayoría de las agencias de publicidad estaban quebradas financieramente, pero la creatividad local conservaba el fervor de los años '60. En este período, la mayoría de las grandes agencias, como De Luca, Casares-Grey o Lowe, estuvieron involucradas de alguna u otra forma con la propaganda oficial. La generación de David Ratto, Pablo Gowland y Ricardo De Lucca, entre otros, colocó a la publicidad argentina en un primer nivel mundial. En el año 1969 Argentina había ganado un León de Oro en el festival de Cannes, por la campaña “Litro” para Pepsi, otro ejemplo es el comercial multi premiado mundialmente de la pick up Ford F 100 del año 1973 (Imagen N° 15), que caía desde un avión del ejército, spot producido por Horacio Casares, por lo que no es casual ni extraño que la empresa Ford, filial Argentina, haya colaborado directa y asertivamente en el secuestro y desaparición de la comisión gremial interna. De la misma manera, la empresa Mercedes Benz colaboró en el señalamiento de dirigentes gremiales. Tampoco es casual que la dictadura tuviera como vehículo oficial el Ford Falcon pintado con los colores de la Policía Federal y el Falcon verde castrense, autos asignados a las fuerzas, la

mayoría de las veces sin patente que asienta su pregnancia visual simbólica en los conceptos de fuerza, poder, seguridad, indestructibilidad.



Pepsi - "Litro" - Año 1969  
Imagen N° 15

Pickup Ford F 100  
Año 1973

Como ya vimos en los puntos anteriores, en términos de merca-  
deo no es difícil comprender la estrategia para nada inocente de la jun-  
ta militar, aplicando principios básicos del *branding* en la propaganda  
ideológica. Las marcas tienen algunos rasgos definitorios, en este caso  
hablaremos de *marca-como-símbolo* (imágenes visuales, metáforas, he-  
rencia de marca). Estos rasgos sientan la base de la proposición de valor,  
es decir la promesa implícita que se les hace a los consumidores, en este  
caso subsumido a un beneficio emocional identitario, lo que en términos  
de Pierre Bourdieu (1999b) representa un beneficio en el capital simbó-  
lico, lo que significa también poder simbólico, una particular fuerza de la  
que disponen ciertos agentes que ejercen, según el autor, una "violencia  
simbólica" (p. 224, 225) y puesta en acción sobre un grupo de agentes  
con su complicidad.



1971

1978

1979

1979

1980

Imagen N° 16

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza fí-  
sica, riqueza, valor guerrero, que percibida por agente so-  
ciales dotados de las categorías de percepción que permiten  
percibirla, conocerla y reconocerla, deviene eficiente sim-  
bólicamente, semejante a una verdadera fuerza mágica: una  
propiedad que, porque responde a 'expectativas colectivas  
, socialmente constituidas, a creencias, ejerce una suerte de  
acción a distancia, sin contacto físico. (Bourdieu, 1994, cita-  
do en Gutiérrez, 2006, p. 40)

52/

A fines de 1977, el ministro del interior, general Albano Harguin-  
deguy, realizó la compra directa de noventa vehículos marca Ford Fal-  
con "no identificables" (sin patente) para reequipar a las policías pro-  
vinciales. Según el expediente secreto N° 274/77, la compra se efectuó  
a través del decreto N° 3630/77, en el cual se aprobó la contratación di-  
recta de la empresa Ford Argentina, especificando en la orden de compra  
que fueran coches no identificables, es decir que fueran autos privados,  
de particulares, para civiles, autos nacidos para operativos ilegales.

Se trataba de una violencia eufemizada, socialmente impuesta,  
reconocida y normalizada, apoyada en la producción de la creencia al  
desconocer los mecanismos de su ejercicio y en la no producción so-  
cial de agentes dotados de esquemas de percepción y apreciación que  
les permitiera interpretar en un sentido crítico las exhortaciones de un  
discurso, resumido en una sumisión dóxica a los discursos por medio de  
mandatos inapelables.

La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aun, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural...” (Bourdieu, 1999a, p. 224, 225)

### 2.3.d Pañuelos blancos y marcha. La anti-imagen del proceso

“Éramos catorce madres. Volvimos a la semana siguiente. Volvíamos cada semana por novedades, a reclamar. Hasta que un día la policía nos dijo que no podíamos estar reunidas, porque había estado de sitio, y que debíamos caminar. Ellos nos impulsaron a caminar. -Caminen de a dos... circulen...- nos gritaban los policías. Nos tomábamos del brazo y empezábamos a caminar. Llegábamos a la plaza y nos poníamos en marcha para que la policía no nos corriera.” (Madres de Plaza de Mayo, 1983, enero, revista *Paz y Justicia*)



Imagen N° 17

En las primeras acciones de las Madres al caminar, tomadas del brazo (Imagen N° 17), aferrándose una a la otra, fueron solidificando su pensamiento, creciendo, tomando conciencia, creando una imagen, la anti-imagen del proceso. Estas acciones performáticas espontáneas enfrentaban a los militares que pretendían disgregarlas, ellas se abrazaban a una columna y agitaban pañuelos, de esta manera el grupo de mujeres lograba hacerse notar frente a la prensa internacional, visibilizando un genuino movimiento de resistencia que participaba de manera creciente en marchas, mítines y en todo espacio que hubiera lugar. Estas acciones llegaron a ser tan importantes que el régimen dictatorial comenzó una específica labor de represión cada vez más sistemática, llegando hasta el secuestro y muerte de varias de las mujeres participantes.

Con el correr de los días se establece como rutina de protesta el caminar alrededor de la Plaza de Mayo y comienzan a colocarse un pañuelo blanco en la cabeza para identificarse de esta manera, el pañuelo blanco se instauró como su distintivo de lucha, un icono inequívoco de la lucha por los desaparecidos. El pañuelo como símbolo de rasgos definitorios, una imagen visual, metáfora de la lucha de las madres por encontrar a sus hijos, sentando las bases de la proposición de valor en el campo simbólico de algunos otros, esa promesa implícita del encuentro con la verdad y el beneficio emocional identitario creado por una auténtica y dolorosa necesidad básica.

### 2.3.e Construcción de hegemonía y consenso

Volviendo a la propaganda analizada en el punto 2.1, en que se representa a la República como una vaca a punto de ser devorada por unos monstruos, reinterpreto el humor social nacionalista de fines de los años '70. La animación de factura simplista posee ciertos rasgos estilísticos similares a los dibujos de García Ferré<sup>48</sup> que, habiendo pasado en su carrera por agencias de publicidad, ya había consolidado el imaginario argentino en cuanto a producciones audiovisuales infantiles en la industria cultural local, siguiendo el ejemplo de Walt Disney, donde el modelo maniqueo del bien y el mal son los principios reguladores de los universos animados.

Notoriamente, en la propaganda, los argentinos son representados por un solo gauchito, aunque el mensaje final sea el de unirse para vencer a los enemigos. No hay dudas de que lo que busca esta propaganda es la cohesión irreflexiva, conformar una masa sin pensamiento que identifique a la subversión como su enemigo y que obedezca los mandatos impuestos, mediante una operación de disuasión que incluye todo lo real en un molde que funciona operativamente programado, un artificio reproducido impecablemente y que dispone de todos los signos de lo real, pero que, en definitiva, conforma un tanato programa político. Dice el filósofo Jean Baudrillard (1978):

54/

Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo. (p.7)

Por otro lado, en la propaganda de la silla, que también ya hemos mencionado antes por lo icónica, haciendo referencia a los contradictorios y perversos discursos de la política económica del período,

mediante el accionar retórico de simulación, es nuevamente Baudrillard quien nos clarifica: “Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia” (p.13).

Tanto la publicidad como la propaganda de la década del setenta contaban con recursos enfáticos de impacto directo, del melodrama lacrimógeno pasando ya en la década del ochenta, al deseo sexual, como por ejemplo en las narraciones o melodías cantadas por voces de niños, las que eran simuladas por adultos, desde la margarina “Dánica: era para untar...”, pasando por la mayonesa “Ri-ka”, hasta el lacrimoso jingle de “Bobby mi buen amigo, este verano no podré salir contigo...Boby, no me extrañes”, realizado para una promoción de un operativo verano de la policía en 1982, con un pegadizo jingle.



Imagen N° 18

Durante la guerra de Malvinas<sup>49</sup> desatado en 1982, en el himno bélico “Mamá me ha contado que él es un buen soldado, que cuida las fronteras de la patria”, las voces que tienen a su cargo la narración publicitaria son agudas, resquebrajadas, siempre a punto del llanto, capaces de ensamblar cualidades requeridas a cualquier modelo estereotipado de representación masiva: fidelidad al barrio, el policía amigo, conciencia de clan y tutelaje a cargo de un adulto: médico, padre, maestro o soldado... “Proteger es querer”, la afirmación del mensaje a través de

un primer plano del rostro de un soldado joven y angelical, intentaba transmitir serenidad, calma y protección. Estos mensajes eran directos, las metáforas no abundaban y en el caso de haberlas, estas trabajaban en relación directa, casi unívoca sin ganancia de significado, funcionando más como signos<sup>50</sup> que como metáforas. El discurso visual de este período trabajó solo en esta primera articulación, en la simulación de la semejanza, evitando la polisemia, la ganancia de significado, obturando toda posibilidad de amplitud cognoscitiva. El sentimentalismo del niño de “Bobby” le canta al amor perdido abandonado contra su voluntad, le pedía que lo espere, le prometía fidelidad.... El drama se dirigía directo al corazón, cantaba desde el alma desgarrada que dará prueba de su virtud en tanto más fuerte sea su amor por el animal. Igualmente, en el caso del saludo al soldado en el día del ejército, otra vez en tono sentimental de una criatura, el hermano del soldado.

En el rítmico canto del jingle de mayonesa “Vea, vea, vea, qué cosa más bonita los frascos y los pomos de mayonesa Ri-ka”, nuevamente se centraban en un narrador infantil, la masa popular, en un contingente a bordo de un micro escolar, las maestras de delantal blanco y anteojos tutelaban, al igual que la madre de la margarina o el soldado, el estado tutelar patriarcal.

En el año 1983 hubo un hito publicitario trascendente, cimentado en la novedad de la tecnología de los TV con pantallas en colores, que se plasmó en el aviso de los televisores de la marca japonesa Hitachi (Imagen N° 19): “Qué bien se te ve” (1985) decía el jingle y el plano decretaba el nacimiento del *culo* como fetiche publicitario. Adriana Brodsky y otras señoritas vestidas como equipos de fútbol, pero de tela raso o satén, a la moda del momento, hacían juegos con una pelota. En este comercial se fundaban reglas, que no serían reemplazadas por mucho tiempo, para vender cualquier producto: televisores jeans o hasta helados. El primer plano de un trasero femenino, calce profundo o bikini, fondo de playa, pileta o cancha de fútbol, el recurso retórico de la sinécdoque apuntaba siempre al deseo sexual.



Imagen N° 19

El culo de Hitachi, aunque luego fue prohibido, aparecía como contraposición al niño emocionado en los '70, cerrando el perfecto círculo mediático de la época: dios y el diablo juntos, el amor y el deseo compensados con el consumo. Ya en el año 1984 llegaría cierta liberación de la pesada carga de la dictadura, expresada en las publicidades de Tubby 3 y Tubby 4 (Imagen N° 20):

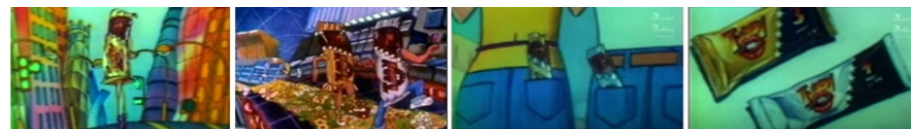


Imagen N° 20

Una parejita de golosinas, personificadas con ciertos rasgos humanos, marcaba el fin de la década trágica. El jingle se anima a describirlo: “...andaba solo en una ciudad pesada”, dando el paso a la democracia: “...vamos subidos a los bolsillos de una ciudad soleada”, cielo celeste y colores pastel, el amor de los personajes-chocolates consumado, torsos de varón-golosina y mujer-golosina desvestidos del envase daba paso a una revolución del contenido publicitario inaugurando la democracia y la libre expresión del amor sexual.

### 2.3.f Fútbol y Horror

Cuando más empeño, dinero, recursos y logística puso el gobierno militar fue al momento de la organización y difusión del mundial '78, para esto contrató a la agencia publicitaria multinacional Burson Marsteller & Asociados, su función: silenciar y desmentir las denuncias de los militantes y medios extranjeros por los derechos humanos, considerados agentes de una “campana anti argentina”, cobrando por el servicio y las gestiones alrededor de medio millón de dólares. Trabajaron en coordinación con el organismo estatal creado para la organización del evento el Ente Autárquico Mundial 78 (EAM '78), a cargo del capitán de navío Carlos Lacoste, del cual volveremos a hablar más adelante.

El periodista y abogado argentino Pablo Llonto (2005) explicó la estrategia encarada por Burson, centrando sus actividades de propaganda en dos tácticas: primero, utilizando los íconos argentinos que mejor impacto tenían en el extranjero (p.106, 107) y el sobornando a periodistas argentinos a los que se los invitaría a escribir sobre un país diferente, un país sin problemas (p. 110, 111, 118). En un segundo paso, Burson elaboró listas de periodistas extranjeros a los que se podía invitar en primera clase, en los más caros hoteles y rodearlos de todos los lujos, para que se convencieran de la paz argentina. (p. 112, 113)

La gran campaña propagandística funcionó de manera bastante eficaz consolidando el discurso hegemónico una vez más, la gente en la calle repetía lo que había escuchado o leído en los medios. De esta forma parecía haber dos países: uno, el de la viva voz de las Madres de la Plaza de Mayo, el de la campana “anti argentina” y otro, el que crecía en hermandad y paz social construida en las propagandas militares y empresas privadas que apoyaban la causa. El plan puesto en marcha incluyó la utilización de la imagen de personajes populares de la farándula, el espectáculo y el deporte nacional, como, por ejemplo, el automovilista Juan Manuel Fangio, el boxeador Carlos Monzón, el tenista Guillermo Vilas, los actores Carlos Balá y Juan José Camero o el relator de fútbol José María Muñoz (Imagen N° 21). El corredor de autos Fangio viajaba al exterior a hablar de la “verdadera argentina”, Monzón daba exhibiciones de boxeo en los campamentos del ejército para los soldados que capturaban *guerrilleros*, Muñoz sería *la voz* del mundial, instando al pueblo argentino a mostrarse ordenado y prolijo en las canchas, no tirando papelitos, ya que nos estaban viendo en el exterior. El actor Carlos Balá repetía constantemente en cada televisor: “vamos muchachos, con buena letra, y va a ser mundial”. En tanto, la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad se jugaba corporativamente hacia fines del evento futbolístico asegurando públicamente el rotundo éxito del mecanismo publicitario: “Ahora el mundo sabe que cuando Argentina quiere, puede”. El cine hacía lo suyo con películas producidas y dirigidas por Palito Ortega, la saga de *los superagentes* interpretados por Víctor Bo, Ricardo Bauleo y Julio de Grazia, *Los comandos azules*. de Emilio Vieyra, o los musicales de Enrique Carreras son ejemplos contundentes. *Los drogadictos* (Enrique Carreras, 1979), *Dos locos del aire*, donde actuaban Carlitos Bala y Palito Ortega (1976) y *Brigada en acción* (1977), realizadas estas últimas por Palito Ortega, se trataba de grupos de tareas identificados con las F.F.A.A. en donde la misión era “pacificar el país”.



Imagen N° 21



## 2.3. g Representación de la masa. Mecanismos de conformación

En este punto nos preguntamos cómo la propaganda oficial trabajó fuertemente en la representación de la masa en la República Argentina. Por un lado, reafirmó el estereotipo del pueblo argentino unido, luchador, católico y carnívoro, logrando la cohesión y la complicidad y, por otro, instauró en el mismo la concepción de deshumanización incorpórea de la subversión y de sus participantes, justificando la culpa de las desapariciones, implantando la imagen del cuerpo de los *subversivos*, un cuerpo que ya no pertenecía más a *nuestra humanidad* sino que había sido expulsado al grado más bajo y ajeno, al de N.N., o, lo que es peor, a la categoría inédita de *desaparecido*, cumplida esta metamorfosis, destruida la identidad, era posible aplastarlos, torturarlos sin el más mínimo remordimiento, es más, el *desaparecerlos* era una *tarea higiénica de limpieza social*, un deber patriótico.

De manera análoga, estos sistemas de transformación deshumanizante fueron desarrollados en los campos de concentración nazis, *las purgas* estalinistas, *los gulags*, el exterminio armenio por parte de los turcos y en la utilización de bombas atómicas sobre poblaciones civiles. Al instalar de forma enunciativa esta concepción del *cuerpo desaparecido* se pudo justificar su saneamiento, borrando la idea de que son seres humanos, amigo, compañero, vecino, pariente. La forma enunciativa básica era: no es más Juan o María, es un ser despreciable y no es posible que los seres humanos convivan en comunidad con semejante seres monstruosos, transformando al otro en un ajeno, que debe colocarse a máxima distancia y diferencia. No se trató de un esquema *yo (nosotros)* a diferencia de otros: *yo-otros*, sino que se introdujo un corte abrupto y total en una zona común que a partir de ese momento provocaría una frontera abisal, donde existe el campo de lo humano y un lugar inaccesible y subhumano, los *subversivos*. Una vez que la acción de saneamiento es ejercida, estas personas pierden entidad, no existen, *son*

*desaparecidos*, siendo necesario destacar esta operación como inédita, instalada como posible desde lo que fue llamado por sus ejecutores *la solución final*, siguiendo el modelo nazi. En declaraciones de Videla al periódico Clarín:

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido. (14/12/1979)

## 2.4. El mundial 78, una cuestión de estado

### 2.4.a. Teoría acerca de una sociedad

El sociólogo Eliseo Verón (1993) argumenta la teoría de los discursos sobre la base de dos hipótesis diciendo, por un lado, que toda producción de sentido es social y que no se puede explicar un proceso de significación sin explicar las condiciones sociales productivas y por otro, diciendo que un fenómeno social en su fase constitutiva es un proceso de producción de sentido (p. 125, 126). Los dos componentes tienen la misma importancia y un conjunto discursivo es una configuración espacio-temporal del sentido, por lo que, analizar estos discursos implica hacer una arqueología de las huellas de las condiciones de producción que generaron ese discurso tanto como de los efectos (p. 127), entonces el interés estará puesto en analizar el sistema de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de origen y sus efectos.

Las relaciones de los discursos con sus condiciones de producción y de reconocimiento poseen representaciones sistemáticas, poseen reglas de generación que conforman una gramática de producción y reglas

de lectura que conforman una gramática de recepción, de esta manera se describen las operaciones de asignación de sentido. Cuando se establece la relación entre una propiedad significativa y su condición se producen huellas donde se da cuenta del proceso de circulación del sentido y de esta forma las gramáticas intentan representar las relaciones de un discurso con su sistema social de asignación de sentido, ofreciendo un medio para encontrar el proceso detrás del sentido producido, de esta manera se realiza una arqueología de la producción a través de las huellas contenidas en los discursos. (p. 128, 129)

El mecanismo gramatical preponderante del gobierno dictatorial de la República Argentina para resolver los problemas de gobernabilidad fue la disciplina, reduciendo la multiplicidad hasta su desaparición, desintegrando lo que se oponía, fijando, inmovilizando o regulando al extremo los movimientos, anulando así las situaciones de confusión o las circulaciones inciertas en favor de una unidad de sentido controlada. La disciplina utilizada procedió a través del tabicamiento y la verticalidad, aplicando separaciones estancas y definiendo redes jerárquicas para dominar las fuerzas constituidas a partir de las multiplicidades organizadas, de esta manera neutralizó los efectos de contrapoder, de in subordinación, que nacieran de organizaciones múltiples y que pudieran conformar la resistencia al poder: agitaciones, revueltas, organizaciones espontáneas, coaliciones o manifestaciones.

Al mismo tiempo la dictadura debía crear nuevas formas, gestos y fiestas que se convirtieran en tradición, mito de culto, en este caso, mediante la difusión de propaganda, un artificio creado para el fin de captar el imaginario popular. El festejo popular se convirtió en la vía de refuerzo del orden establecido y la supuesta decencia a mostrar al mundo, la competición futbolística confería a este festejo un carácter de seriedad y estrictez donde el esfuerzo que conlleva el deporte reafirma un comportamiento conducente a la obediencia y es así que el festejo nacional tuvo alcance disciplinar y de reafirmación de las estructuras sociales para infundir un nuevo espíritu basado en valores morales de

hombria, conducta, devoción por el deber, de obediencia irracional y obsecuente.<sup>51</sup>

Ahora bien, en el imago identitario del mundial '78 (Imagen N° 7), unas manos un tanto abstractas de color celeste y blanco agarrando un futbol y en la mascota del mundial encontramos nuevamente los estereotipos al estilo García Ferré. El gauchito argentino es un niño vestido con la camiseta argentina, sombrero, fusta en la mano derecha y en el pie izquierdo el balón. Diestro para el golpe con la fusta y zurdo para patear, sonriente, feliz, con su pecho hinchado de orgullo pero con unos ojos que son dos elipses negras, ciegos, sin expresión. Como complemento coherente a la imaginería popular, la música. Por un lado, la conocida como "La melodía oficial del Mundial", una marcha compuesta por el músico italiano de bandas sonoras cinematográficas Ennio Morricone, melosa, aguda, melodramática, emocionada y repetitiva, aunaba en el tarareo a los argentinos a jugar un mundial y a ser cómplices del genocidio y, por otro, lado la conocida como "La marcha oficial del Mundial", mucho más popular porque tenía letra compuesta por Martín Garré e interpretada por la banda Sinfónica Municipal de la Ciudad de Buenos Aires con el coro estable del Teatro Colón.<sup>52</sup>

Asimismo el ideal de belleza es nítidamente observable en el acto inaugural del mundial '78, juventud, esquemas gimnásticos denotando el trabajo corporal de la disciplina, palomas, bandas y marchas castrenses,<sup>53</sup> símbolos estereotipados de tradición aunados por un gran esfuerzo mediático de la manipulación hegemónica.

#### **2.4.b. Producto Mundial: ¿Un objeto fabricado?**

La República Argentina fue designada para organizar el mundial de 1978 durante la presidencia del general Lanusse en 1973, ese mismo año ya con el gobierno peronista se designó la primera comisión organizadora y, en esa época, en medio de una lucha de intereses, se designaron las cuatro subseces: Mar del Plata, Córdoba, Rosario y Mendoza. Produ-

cido el golpe militar de 1976, el gobierno militar de facto encontró en este antecedente una oportunidad única, por lo que se mostró decidido a llevar adelante la organización del certamen creando, como ya dijimos, el Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78). Como presidente fue designado el general Actis, el que fue asesinado el 23 de agosto de 1976<sup>54</sup> sin que pudiera entrar en funciones, entonces se nombró al general Merlo para reemplazarlo, pero quién habría de tener más activa participación en todo el manejo de los fondos destinados a la organización de la competencia fue el vicepresidente de la EAM, vicealmirante Carlos Lacoste, hombre de confianza del almirante Massera. El gasto total alcanzaría la cifra de 250 millones de dólares, suma que, en momentos en que el país padecía graves carencias en materia de previsión, sanidad y educación, representaba un irritante privilegio para el deporte. Se arreglaron, pintaron y limpiaron calles, se trató de eliminar todo lo que pudiera constituir un menoscabo para el país, aunque, luego, el mismo acontecimiento deportivo dio lugar a la renovación de fuertes críticas contra el gobierno argentino, especialmente en Europa, donde insistentemente se comentó que una de las estrellas del fútbol holandés, Johan Cruyff, anticipó su retiro del seleccionado al decidir no viajar a un país que no respetaba los derechos humanos aunque pasados los años el propio ex – jugador desmintió esta información.

Teniendo en cuenta que los acontecimientos mediáticos no son solo manipulaciones políticas, estos sin duda son utilizados por los regímenes para lograr consenso lindando peculiarmente con el adoctrinamiento.<sup>55</sup> Así, la transmisión televisiva se convirtió en el dispositivo de construcción de la realidad, al convertirla en inaccesible para muchos, fue desarraigada para ser *mostrada* a la sociedad mediante la transmisión televisiva, ningún sujeto podía ver por completo la totalidad, algo que solo lo logra la televisión, siendo capaz de captar diversos puntos de vista, acercar o ver la totalidad de la acción en un mismo momento, los gestos, los abrazos, la expresión del rostro de Kempes o Bertoni festejando los goles solo fueron posibles de ver por la audiencia gracias a los dispositivos.

Por otro lado, se requirió del trabajo de convencimiento de periodistas para que apoyaran la causa<sup>56</sup> y, de esta manera, lograr la aprobación pública y el éxito del acontecimiento. Pero una lectura opositora del acontecimiento, sobre todo de los exiliados y residentes en el extranjero, se convertiría en la resistencia y factor de traba y desequilibrio que filtraría el potencial manipulador, limitando la vulnerabilidad de las audiencias masivas, aunque no impidió el abuso hegemónico propulsado por el orden establecido.<sup>57</sup> El interventor de las radios Splendid y Excelsior, vicecomodoro Jorge Pedrerol, transmitió órdenes de sus superiores prohibiendo en esas emisoras cualquier comentario adverso a la selección y a su técnico José Luis Menotti, un memo colocado en Radio El Mundo prohibía toda referencia negativa al campeonato mundial de fútbol de 1978, así como toda crítica al técnico del seleccionado Cesar Luis Menotti y al estilo de juego de la selección argentina<sup>58</sup>.

Sin dudas, un acontecimiento mediático de las características de un campeonato mundial de fútbol, en las circunstancias que vivía la República Argentina, era una respuesta a un trauma social que debía ser ocultado, escenificando soluciones ficticias de unión social, poniendo énfasis en las normas, ensalzando la grandeza de sujetos designados como heroicos, estimulando la celebración de las conquistas de la selección nacional de fútbol y de esta manera, imponer los valores de consenso.

#### **2.4.c. Dispositivos de dimensión social: aparatos ideológicos**

En ciertas sociedades los medios de comunicación e información se instalan para representar todas las variables de estas, una sociedad industrial mediática se refleja y comunica en los medios, la realidad social se construye a través de una suerte de representación, los medios producen la realidad social como experiencia colectiva, la actualidad no existe como entidad original sino que es un discurso construido, una “realidad en devenir, presente como experiencia colectiva para los actores sociales” (Verón, 1987, p. 2) por lo que la realidad social entendida como actua-

lidad en devenir existe *en y por* los medios de información, los hechos no existen en tanto hechos sociales hasta que los medios los elaboran, luego de producidos y mediatizados, los hechos tienen efectos políticos de múltiples existencias transformándose en realidades intersubjetivas. El crédito otorgado a estos hechos se funda en la creencia puesta por los actores sociales en algún discurso que se postula como el más próximo a las descripciones que ellos mismos hubieran hecho, de ser una experiencia directa, produciéndose una identificación, por lo que se cree en él al considerarlo verdadero. La experiencia mediática es colectiva y autónoma de las experiencias subjetivas de los actores sociales siendo la televisión el ejemplo más contundente de estas máquinas de producción de realidad social. En esta línea, el sociólogo francés Dominique Wolton (2005) "...La televisión es la única actividad compartida por todas las clases sociales y todas las clases de edad, lo que constituye, así, un vínculo entre los medios" (p. 103), su fuerza reside en la capacidad de amalgamar el vínculo en sí mismo con su representación, su visibilidad para todos sin excepción, lo que la caracteriza como una actividad única, social y cultural, de impronta transversal.

Por otro lado, la escuela de Frankfurt tuvo una mirada más extrema al analizar la instrumentalización de los medios de comunicación en cuanto a las relaciones económicas y de poder del capitalismo, implicando la formación de aparatos ideológicos de dominación y despojándolos de cualquier otra faceta, pero es partir de los estudios culturales que se comenzó a ver a la sociedad como una *red de antagonismos* en la que instituciones como el Estado, la familia, la escuela y los medios de comunicación jugaban un papel muy especial como mecanismos de control disciplinario sobre los individuos, disputando la hegemonía sobre los significados de los productos simbólicos, del imaginario y sus representaciones en el campo social. En esta línea, el teórico cultural y sociólogo jamaicano Stuart Hall (2017, p. 263) entendió la cultura como un dispositivo que promueve la dominación o la resistencia.

En base a que los filósofos Karl Marx junto a Federico Engels definieron la ideología como un sistema de representaciones que acompaña y legitima el dominio político de una clase social sobre otras (Marx, 1970, p.26) , Louis Althusser (1988) llevó más al límite la concepción de ideología, expresando a ésta como una "representación" (p. 20) de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia, por lo que consideró necesario completar la obra iniciada por Marx en dos sentidos: en primer lugar, examinando la función *estructural* de ese sistema de representaciones en el conjunto de la sociedad y, en segundo lugar, estudiando la relación de las ideologías con el conocimiento. Comenzaremos el desarrollo de estas ideas diciendo que en la historia los individuos han entablado diferentes tipos de relación en todas las sociedades, así, mientras en el nivel económico los individuos son parte de una estructura que los coloca en *relaciones de producción*, en el nivel político participan de una estructura que los pone en *relaciones de clase*. En cambio, en el nivel ideológico, los individuos entablan una *relación simbólica* en la medida en que participan, voluntaria o involuntariamente, de un conjunto de representaciones sobre el mundo, la naturaleza y el orden social, estableciendo así, el nivel ideológico, una *relación hermenéutica* entre los individuos en tanto que las representaciones a las que estos se adhieren sirven para otorgar *sentido* a todas sus prácticas económicas, políticas y sociales, por lo que las ideologías cumplen, entonces, la función de ser "concepciones del mundo" (Weltanschauungen) que penetran en la vida práctica de los hombres y son capaces de animar e inspirar su praxis social. Desde este punto de vista, las ideologías suministran a las personas un horizonte simbólico para comprender el mundo y una regla de conducta moral para guiar sus prácticas, a través de ellas, los hombres toman conciencia de sus conflictos vitales y luchan por resolverlos. Lo que caracteriza a las ideologías, atendiendo a su función práctica, es que son *estructuras* asimiladas de una manera inconsciente por los hombres y reproducidas constantemente en la praxis cotidiana,

por lo que se puede decir, entonces, que las ideologías no tienen una función cognoscitiva (como por ejemplo la ciencia), sino una función práctico-social y, en este sentido, son irremplazables: “Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera indispensable a su respiración, a su vida histórica.” (Althusser, 1967, p. 192)

En esta misma línea, en su texto “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” (1988), el filósofo Louis Althusser menciona ocho tipos de instituciones que, a diferencia de los aparatos represivos, no sujetan a los individuos a través de prácticas violentas sino a través de prácticas ideológicas, estos son:

- A. I. E. religiosos (iglesias, instituciones religiosas)
  - A. I. E. educativos (escuelas, universidades)
  - A. I. E. familiares (el matrimonio, la sociedad familiar)
  - A. I. E. jurídicos (el derecho)
  - A. I. E. políticos (partidos e ideologías políticas)
  - A. I. E. sindicales (asociaciones de obreros y trabajadores)
  - A. I. E. de información (prensa, radio, cine, televisión). En el capitalismo tardío la cultura medial se ha convertido en el lugar de las batallas ideológicas por el control de los imaginarios sociales.
  - A. I. E. culturales (literatura, bellas artes, deportes, etc.)
- En el desarrollo realizado hasta ahora, hemos ido mencionando el aporte represivo y de divulgación ideológica de acuerdo a la mayor o menor intervención coercitiva.

#### **2.4.d El dispositivo: construyendo la Historia en directo**

Como vimos hasta ahora, estos A.I.E. funcionaron de manera coactiva con la ideología impuesta por el régimen dictatorial, pero nos interesa ahondar en el dispositivo televisivo y la emisión en directo por su gran potencia de manipulación de masas. En este sentido, el teórico Raymond

Williams (1996) argumenta, en relación a las emisiones tecnológicas, que las metas políticas y económicas han guiado por siempre su uso, incluso el directo presupone una elección, una dirección, una cierta puesta en escena, así es que toda la construcción simbólica está predeterminada en la puesta en escena previa, en un discurso base para reducir al mínimo la interpretación. En términos generales, la interpretación, la manipulación y la preparación para la televisión preceden a las cámaras, el acontecimiento nace predispuesto para la toma.<sup>59</sup> (p. 164)

En la toma directa de acontecimientos, nos encontramos frente a un montaje donde varias cámaras registran los hechos y se transmiten las imágenes más propicias según la interpretación de un director, que realiza un montaje improvisado y simultáneo, en tiempo real, construyendo el tiempo televisivo. La disposición de las cámaras está condicionada por los requerimientos técnicos, realizando ya en ese primer momento una selección, el director da órdenes precisas a los operarios de cámaras en relación a los encuadres y campos que cada uno deberá captar, luego selecciona y emite aquellos apropiados a la sucesión y al montaje. En definitiva, esta elección de planos y encuadres se convierte en una composición narrativa que unifica discursivamente las imágenes aisladas, conformando así un contexto discursivo.

Es de ahí que el realizador *interpreta* los hechos de antemano y la emisión construye interpretativamente un hecho que sucede de forma autónoma, ofreciendo una sección, un punto de vista sobre la *realidad* extra televisiva, aunque el evento haya de ser programado para su televisión, configurando racionalidades de orden simbólico para significar ante millones de telespectadores. Para ello, se confecciona predeterminadamente un bosquejo de la puesta en escena que en el caso de un campeonato de fútbol no cambia radicalmente al evento, ¿o sí?<sup>60</sup> Aunque no hay dudas que tales eventos se configuraron de esa manera por el solo hecho de estar mediados por las cámaras de televisión. El director de la emisión en directo conoce, en líneas generales, el devenir de los hechos futuros y debe construir el acontecimiento simultáneamente con el he-

cho, de manera idéntica a lo que sucede, sin paradojas, intuyendo y previendo las sucesivas fases de su trama. Es así que su producto será una “extraña interacción de espontaneidad y artificio” (Eco, 1962, p. 211).

La televisión es un medio de comunicación de contacto, logrando la mediatización del cuerpo significante que intenta desaparecer en tanto que sujeto del acto de enunciación, sin engañar al público que sabe que el dispositivo está presente y es consciente de que eso que ve ocurre a mucha distancia y es visible precisamente en virtud del canal televisivo, pero al hacer sentir su presencia en tanto que canal de comunicación, la audiencia se proyecta e identifica, viviendo en el suceso televisado sus propias pulsiones o eligiendo como modelos a sus protagonistas. Sin embargo, la toma directa conforma un vínculo entre la vida encarnada en sus infinitas posibilidades, la muerte y la trama que un director instituye organizando nexos unívocos y unidireccionales entre acontecimientos elegidos y montados en sucesión para lograr el artificio, conformando una particular sintaxis propia de la naturaleza del medio y su dispositivo, con un destino social único centrado en un auditorio. Por otro lado, sabemos que el directo no puede dejar de cumplir su función específica que es la de documentar el hecho y que, esta misma naturaleza del dispositivo puede ser manipulada mediante un guión, una trama de mayor envergadura que, en este caso, cubrió y ocultó con su manto toda otra realidad macabra que necesitaba ser negada.

En este contexto y con fines tan claros, un partido de fútbol ofrece escaso margen de interpretación, el centro de interés estará siempre puesto en el movimiento de la pelota de fútbol, pero la elección de los lentes de las cámaras puede acentuar ciertos valores, tanto del equipo como de sujetos individuales. En el mundial de fútbol de 1978 la colocación estratégica de las cámaras en el espectáculo de inauguración del mundial no ofrecía más interpretación que la de mostrar en panorámica el ejercicio gimnástico disciplinado de una gran cantidad de estudiantes acentuando, justamente, la coordinación disciplinada de miles de jóvenes. Estas formaciones, rígidas en diseño, carentes de espontaneidad,

debían apreciarse de manera elocuente para todo el estadio y para la audiencia televisiva, el director debía satisfacer a un público remoto que deseaba ver aquello que sucedía y donde no todos podían estar presentes, se debían transmitir los hechos con pretensiones de objetividad en la mirada.

Es así que un país entero se dispuso como un gran estudio de televisión para mostrar una conveniente representación de realidad, instrumentando un poderoso aparato ideológico, y que sólo a pocas miradas agudas resultaba ficticia. Como ya vimos, la propaganda política mostraba de manera muy definida un *ser argentino* determinado por estereotipos resaltados a tales fines y basados en gran medida en los valores normalizados por la tradición de argentinidad, una imagen que debía imponerse al resto del mundo en contraposición a la supuesta campaña antiargentina. Por estas razones, para el sistema político dictatorial imperante, la pantalla chica se convirtió en el sitio por excelencia de producción y administración de acontecimientos en lo concerniente a la formación de opinión y comportamientos unívocos de la maquinaria estatal.

Por otro lado, y en el contexto del modelo económico neoliberal del régimen dictatorial, la televisión en colores se convirtió en un poderoso negocio para las industrias del consumo doméstico, donde marcas japonesas se vieron altamente beneficiadas. La tecnología de la TV color se impuso como avance tecnológico y como negocio de importantes divisas, adquiriendo su efectivo estatus al ser usada con los fines ya establecidos en un proceso social conocido, a partir de allí los acontecimientos mediáticos podían convertirse en manipulaciones hegemónicas, tanto de producción como de recepción.

#### **2.4.e. Políticas de la dictadura: el ceremonial**

Como ya observamos en la propaganda oficial, los esfuerzos de la dictadura se centraron en privatizar lo público, transformar la representación del país en una familia donde el Estado es simbolizado como la autori-

dad paterna, patriarcal y protectora, despolitizando la vida social e incrementando el individualismo en desmedro de lo colectivo. La estrategia política ejercida en el dominio de lo simbólico y, de manera especial, en el lenguaje, se ejecutó desde la instalación de los medios de comunicación como constructores de la representación social, traduciendo en términos indiciales de dominio de las construcciones del imaginario televisivo. Los problemas sociales se mistificaron y se desplazaron a través del adoctrinamiento en todos los niveles. La censura y, luego, la autocensura, fueron sin dudas los pilares de la uniformidad de pensamiento, erradicando el disenso y la crítica, despolitizando las mentes e incrementando el uso de metáforas simplistas para banalizar y anestesiar al auditorio.

En este orden, abordaremos ahora dos conceptos básicos apuntados por el historiador George Mosse (2007) refiriéndose tanto a Hitler como a Mussolini<sup>61</sup>, para tratar de comprender una determinada gramática fascista (págs. 111, 129, 133). Por un lado, la diferencia entre la política parlamentaria emparentada con el pluralismo, el debate y la negociación de intereses en conflicto y en contrapartida la política ceremonial con sus anhelos de cohesión, fusión y control de las masas, concomitante con dirigentes carismáticos y despliegues espectaculares, produciendo lo que Walter Benjamin denominó “estetización de la política”. (Benjamin, 2003, p. 96)

El peligro de estetizar la política reside en el hecho de que el sustento político puede solo ser momentos liminales, sustituyendo una genuina estructura política y provocando riesgos de auto veneración en las sociedades basadas en ceremonias políticas. Es así que los acontecimientos mediatizados surgidos de estas sociedades se viven como fiestas que resaltan valores centrales de la memoria colectiva, mostrando una imagen idealizada y falsa, remiten a lo que se desea de ella y no a lo que realmente es, con la necesidad de ser autenticado por el público que se presta para ello. “Estos acontecimientos mediáticos, además de celebrar una ansiada unidad, ponen de relieve la igualdad, el triunfo y la legali-

dad de la gestión pública” (Dayan & Katz, 1992, p. 9). En definitiva, las ceremonias mediáticas invocan a reafirmar y renovar el voto de lealtad.

En concordancia, el mundial de fútbol de 1978 fue una visualización festiva televisada que, de alguna manera, dio forma a un género narrativo, utilizando el potencial de la tecnología para imponer una atención local y universal, ya que los consumidores entienden la invitación mediática casi como una orden, la de suspender todas las actividades rutinarias cotidianas y unirse a la experiencia, convirtiéndose en las grandes festividades de la comunicación de masas.<sup>62</sup>

Al realizar las transmisiones *en directo*, se transmite y retransmite en tiempo real a medida que los hechos suceden, por lo tanto, son impredecibles, en la medida que algo programado pudiera fallar. Además, tienen lugar en *localizaciones remotas*, fuera de un estudio, en sitios que tienen una especial vinculación con la sociedad. En este orden, solo basta recordar la importancia en el imaginario popular de los estadios como el Monumental de Núñez (River Plate), el hoy rebautizado, y no casualmente, estadio Mario Alberto Kempes, en Córdoba, y los demás estadios preparados para tal evento en Rosario, Mendoza y Mar del Plata.

Las complejidades de estas emisiones pueden ser consideradas verdaderos logros y triunfos tecnológicos de características ceremoniales que promueven el consenso de todos los sectores sociales, donde un género novedoso se adecua, a través del aparato de televisión, a la familia nuclear, privilegiando el hogar como espacio de reunión, grupo de origen para quien está destinada la experiencia de la visualización y donde luego se creará el registro de memoria colectiva. Si tomamos en cuenta que este género es el único que reclama y recibe una atención concentrada y única, ya que difiere abismalmente de los demás géneros al ensalzar la familia y mantenerla en casa, provoca una disfunción narcotizante, en otras palabras, una falsa conciencia de implicación y participación activa. Por definición, estos acontecimientos no son rutina, sino que, por el contrario, son *interrupciones* de ésta, interponiéndose en

las vidas cotidianas y en las emisiones televisivas diarias, proponiendo algo extraordinario en que fijar los pensamientos, transformando la vida cotidiana en un momento especial; esta interrupción es monopolista, lo que implica que todos los canales dejan su programación habitual para abocarse al acontecimiento.

Como antes mencionamos, el organismo público encargado de la organización fue el Ente Autárquico Argentina Mundial 78 (EAM'78), gestionado finalmente por el almirante Carlos Lacoste, creándose especialmente para la ocasión el canal Argentina 78 Televisora/Centro de Producción a Colores Buenos Aires, A78TV (Imagen N° 22), que transmitió en color para el mundo.<sup>63</sup>



Imagen N° 22

La televisación del mundial conquistó el espacio y el tiempo con el poder de conformarse en una fiesta que desempeñaría un papel en la religión civil, de esta manera los organizadores, al estar obviamente dentro del orden establecido y respaldados por los valores consensuados, se auto atribuyeron la autoridad para imponer la atención total del público. Todos los eventos a desarrollarse durante la duración del mundial fueron anunciados con mucha anticipación para garantizar la absoluta atención mediante la preparación previa, tanto de las emisoras como de

las audiencias. La promoción del evento fue realizada con reverencia, respeto y hasta temor, al ser tratados como evento ceremonial patriótico, un ejemplo contundente fue la preparación y ensayos del esquema gimnástico de la inauguración por parte de los estudiantes de las escuelas de todo el país, dicho esquema debía poseer precisión y exactitud, la inefable rutina fue instruida en la importancia y respeto que albergaba la participación de semejante evento histórico. Las secuencias ceremoniales de la inauguración del mundial fluían de manera solemne y con un temor reverencial que transportaba metafórica y ficticiamente al centro sagrado de la sociedad.

Es indudable que los eventos ceremoniales, los desfiles de banderas, los himnos y las formaciones gimnásticas cautivaban audiencias cuantiosas, fascinando, encegueciendo, procurando el olvido de problemas mayores. Estos rituales festivos se caracterizaban por leyes de visualización en las que unos espectadores fascinados se impelen unos a otros a mirar, a dejar todo lo otro de lado, celebrando un acuerdo de unión popular y nacional, a mostrar una imagen de pueblo conveniente a los intereses hegemónicos. Las transmisiones inducían a una integración social donde las personas embanderadas en un sentimiento colectivo, no ingenuamente conjuraban a renovar los votos de lealtad a la autoridad, aunque esta no fuera legítima.

En resumen, la ceremonia del mundial 78 celebraba el afianzamiento y restauración del orden del régimen avalado por multitudes. Pero también, el mundial significó un punto de inflexión en la historia de la República Argentina, poniendo en juego elementos simbólicos fundamentales para los valores de la sociedad, el hecho se enarboló como una gesta heroica, representando un constructo de país que debía vencer para mostrar al resto del mundo que las acusaciones de las violaciones a los derechos humanos eran infundados, que el mundo no conocía de verdad a los argentinos, un pueblo de gran valor humano y respetuoso de los derechos, el mensaje reconciliatorio invitaba a participar en unión para superar la imagen falsa creada por los enemigos de la Argentina:



Es un día de júbilo para nuestro país, por ello pido a Dios nuestro señor que este evento sea realmente una contribución para afirmar la paz, esa paz que todos deseamos para todo el mundo y para todos los hombres del mundo... (aplausos), esa paz dentro de cuyo marco el hombre pueda realizarse plenamente como persona, con dignidad y en libertad... (Videla, discurso de inauguración, 1978, 1º de junio).<sup>64</sup>

El equipo de jugadores mundialistas y su líder, Cesar Luis Menotti, se transformaron en los héroes de la gesta sobre la cual se imponían iniciativas de reintegración social, prohibiendo hablar negativamente en los medios, tanto de los jugadores como del técnico, así el triunfo fue catalogado en términos supra humanos.

#### **2.4.f. Público manipulado o audiencia cómplice**

La recepción en eventos de esta magnitud posee al menos dos sentidos de análisis, por un lado, la reproducción ideológica y todas las consecuencias que esta pueda tener en el mantenimiento del orden social hegemónico y, por otro lado, observar cuales son las teorías ideológicas subyacentes en lo postulado anteriormente. La recepción se produce dentro de una estructura de interpretación de discursos y de construcción de públicos, entendiendo estructura a la manera saussuriana, como una construcción de análisis que remite a un incierto número de acontecimientos y de procesos más pequeños. De acuerdo a lo antes manifestado, Abercrombie (1980, citado en Dayan, 1997) afirma que “los efectos ideológicos pueden... deducirse del análisis de la estructura textual de los mensajes que ellos emiten” (p. 17), de esta manera se admite que el público de los medios masivos es eminentemente ausente y se advierte del poder ideológico de penetración de los medios de comunicación e información sobre las audiencias.

Como ya hemos anticipado, la comunicación política, para nada ajena a las técnicas de mercadeo, se asienta en el contexto de una comunicación doméstica vehiculizada necesariamente por su efectividad a través de los medios, estos a su vez explotan las interdiscursividades de las tecnologías y las dinámicas familiares, así una toma directa está determinada en su desarrollo por las expectativas de un público que espera sin dudas ver la *realidad verdadera* en la pantalla y dentro de las convenciones de verosimilitud, el color en la televisión significó un importante y novedoso avance, la posibilidad de ver a través del medio cómo ve la mayoría de la gente: en colores, liberando el poder persuasivo de la pantalla, estimulando a que la audiencia crea de manera convergente aquello que se está diciendo o haciendo en un lugar remoto.

La reinterpretación del telespectador está muy lejos de ser igual al discurso de las organizaciones mediáticas centralizadas, siendo éstas las que finalmente marcan lo que el espectador deberá interpretar en el contexto de las relaciones sociales de poder, pero también los públicos conforman alianzas ideológicas peligrosas con los medios masivos, donde se ponen en juego interacciones entre lo hegemónico y lo subalterno y las coexistencias de “resistencias y sumisiones” o la forma en que puede llegar a conjugarse la oposición y la complicidad conforman gramáticas específicas (en Dayan.1993. Barbero. 1988). En este sentido, la puesta discursiva tutelar de las instituciones presupone, sin dudas, un público inmaduro y vulnerable, fácilmente manipulable, que debe ser protegido de los supuestos peligros externos y, ante todo, de sí mismo. Toda resistencia presupone un cierto poder, Michel De Certau (1984, p. 96) describe algunas tácticas de resistencia fuera del juego hegemónico, sacando ventajas de poder simbólico y hasta material, dentro de los pocos visibles intersticios de las estructuras institucionales que manejan el poder. Es así que los telespectadores son celebrantes activos del ceremonial, organizan eventos grupales con preparativos especiales, reuniones, comidas, para involucrarse más emotivamente con el hecho, la transmisión de acontecimientos mediáticos convoca millones de personas

que receptan el mismo estímulo simultáneamente, seducir y conseguir el asentimiento de semejante multitud no es un hecho menor, ya que por medio de la comunicación de masas se concreta una integración social del más alto orden.

En estos eventos todos los ojos están puestos en el centro ceremonial y cada célula nuclear se conecta con las demás y los medios tienen el poder de crear e insertar mensajes en las redes sociales, también de crear estas mismas redes, integrando o atomizando las estructuras sociales, al menos de momento, y, lo que es indudable, entran en la memoria colectiva de un pueblo, pudiendo crear sus propios ámbitos de consenso, naciones opuestas al régimen se unen y participan, en este caso de un campeonato de fútbol, donde torturadores y torturados sentados frente a un mismo televisor festejaron los goles argentinos.<sup>65</sup> La cohesión social, no en términos de integración que implica, entre otras cosas, la construcción de una confianza popular, depende en este caso más que de una adhesión ideológica a la resignación por temor. En esta línea, los medios proveen marcos cognitivos, contextos de percepción de la realidad social, ya que poseen un rol significativo en el modelado de los saberes, por lo que la cultura mediática constituye un importante universo simbólico al orientar los valores y constituirse en referencia social.

La diferencia más obvia entre los acontecimientos mediáticos y otras fórmulas o géneros de retransmisión es que, por definición, no son una rutina. De hecho, son interrupciones de la rutina; interfieren el flujo normal de las emisiones y el de nuestras vidas. Como festividades que detienen las rutinas cotidianas, los acontecimientos de televisión proponen cosas excepcionales en que pensar, que presenciar y que hacer. (Dayan & Katz, 1992, p.14)

En el orden de los conceptos investigados por Raymond Williams (1996, p. 157), la tecnología de la TV fue un objeto de inversión y de-

sarrollo para satisfacer la necesidad de una nueva clase de sociedad, especialmente en la formación de opinión y estilos de comportamiento hegemónicos, a la vez que la nueva tecnología color promocionaría una nueva y redituable economía de consumo doméstico, por lo que la centralización del poder en el periodo dictatorial condujo a crear canales de emisión de mensajes que partieran desde ese mismo centro y oficializaran la emisión.

En este contexto, la radiodifusión en la República Argentina se convirtió en la forma poderosa por excelencia en la tarea de lograr consenso de pensamiento y control y, debido a la característica intrínseca en la que había devenido, emisión dirigida a muchos pero receptada de manera individual en cada hogar y con su propio aparato logrando una *comunicación masiva*, en oposición al uso, dado el desarrollo tecnológico, realizado por el régimen fascista de la Alemania nazi, donde los aparatos receptores eran ubicados en las calles y se organizaba una escucha pública. En las sociedades capitalistas neoliberales, como es el contexto que tratamos, fue significativa la incidencia económica en el consumo de estos bienes materiales denominados artículos para el hogar. El régimen fascista alemán vio rápidamente la posibilidad de control político y social directo a través de la radiodifusión, en nuestro caso la tecnología ya había sido desarrollada, probada y hasta perfeccionada, por lo tanto, acceder a la tecnología de punta a cualquier costo fue uno de los objetivos primordiales de la dictadura, donde se mezclaron motivaciones políticas e ideológicas totalitarias con la economía capitalista, favoreciendo grupos de poderío económico que avalaban y apoyaban a los altos mandos militares, ejemplo de esto es el renombrado caso de Papel Prensa, en lo referido a los medios gráficos.

La intervención estatal en la distribución del mensaje fue racionalmente cooptada a través de la Ley de Radiodifusión de 1980, donde además de dar pautas directivas en relación a los contenidos, se reservaba la distribución de las longitudes de onda. En los medios de difusión, tanto radio como TV, las inversiones más importantes fueron siempre

en relación a los medios de distribución, se hicieron inversiones en la producción con el objetivo de garantizar la distribución, el medio de comunicación precedió a su contenido. Estos medios ofrecían y ofrecen un producto social completo: música, entretenimiento, noticias, deportes, etc., dentro del hogar, el modelo desarrollado era el de emisoras centrales y aparatos domésticos, desarrollándose primero la tecnología y luego el contenido.

En Argentina se podían ver 4 canales, uno era del Estado, canal 7, los otros eran canal 9, de Alejandro Romay (1965), canal 11, de Héctor Ricardo García (1964), y canal 13, del cubano Goar Mestre<sup>66</sup>. En el año 1973 las licencias vencieron, los respectivos dueños habían pedido la renovación de éstas, las que estaban a punto de salir al momento del golpe de estado, pero los militares tomaron los canales, los *estatizaron* y pusieron en la dirección de los mismos distintos sectores del Estado sin ninguna preparación en el tema: el ejército se hizo cargo del canal 9, el canal 13 quedó a cargo de la fuerza naval, la fuerza aérea tomó canal 11, mientras que canal 7 quedó bajo la dirección del poder judicial. Antes de la llegada de la junta militar al poder, los tres canales privados se habían asociado económicamente con cadenas norteamericanas, las que en el período dictatorial comenzaron a retirar sus capitales del país. Canal 9 estaba asociado desde 1960 con la NBC, canal 13 estaba asociado con la CBC y canal 11 con la ABC. Los dueños de los canales comenzaron un juicio por la toma ilegal, que recién culminó concluida la dictadura, el presidente electo democráticamente Raúl Alfonsín devolvió canal 9 a Romay y pagó una suma a los dos restantes debido a que ya no querían poseer las licencias.

## 2.5. Arte y política

En los apartados anteriores hemos desarrollado como el PRN utilizó las herramientas más efectivas, los medios de comunicación, para conformar una masa ideológicamente cohesionada, que fluyera y acompañara

el accionar represivo del régimen. Ahora nos interesa introducirnos en las tensiones entre la política y el arte para tratar de dilucidar cuáles eran los roles específicos que jugaban en este contexto.

Desde el punto de vista del filósofo Jacques Rancière la política es el conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. A su vez, a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones los llama “policía” (1996, págs. 43, 44)<sup>67</sup>, que es la encargada de separar el discurso del ruido. La política y policía constituyen dos lógicas de acción completamente heterogéneas, la política es la única actividad que puede deshacer el orden de lo policial, pero para ello es necesario que aparezca el desacuerdo (1996, p. 8) y que, a partir de un conflicto, se produzca una ruptura que cristalice en una nueva representación del espacio donde se definen y reparten las partes, entonces la política rompe el ordenamiento policial que anticipa la relación de poder y los datos considerados sensibles. En este reparto de lo sensible el arte puede colaborar ayudando a determinar los lugares y las funciones o, bien, a minar esa repartición poniendo en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes. (2014, p.19)

En términos kantianos, el razonamiento privado<sup>68</sup> es el ejercicio de un cargo público, en otras palabras: todo lo que un sujeto hace con el fin y recompensa de garantizar el éxito de la entidad a la que pertenece contribuyendo a la continuidad de ese sistema social. El artista desde su *lugar como civil* acciona subsidiariamente a este empleo privado de la razón actuando consecuentemente con el pensamiento obligado, sin dejar espacio a la crítica. Ahora bien, la experiencia estética es de disenso si afecta la política, esto es, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. Entonces la producción artística pierde su funcionalidad destinada a anticipar efectos si se propone en un espacio tiempo neutralizado y se ofrece a una mirada separada de toda prolongación sensorio-motora definida.

En este sentido, la experiencia estética es comprendida como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible, ya que suspende la relación jerárquica en el seno mismo de la experiencia sensible, es así que, arte y política dependen la una de la otra como forma de disenso, conformando operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

Teniendo en cuenta que la estética de la política es la reconfiguración de los datos sensibles por la subjetivación política, ya que redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y cuáles son los sujetos capaces de hacerlo, las nuevas formas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas en ruptura con las antiguas configuraciones de lo posible, existiendo formas de reconfiguración de la experiencia sensible que son producto del dispositivo estético de la reunión y la separación.

Es así que, el vínculo del arte con la política redefine a esta última como una actividad que rediseña los entornos sensibles en los que se definen los objetos comunes, éste vínculo rompe el orden sensible naturalizado en una estructura social y el arte interactúa con la política en la instancia colectiva de enunciación discursiva que reconfigura el espacio de los objetos comunes. Es por eso que la experiencia estética en cuanto experiencia de disenso se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales, sin funcionalidad. Las producciones artísticas hacen posible, fuera de la red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto que la dominación.

El pensamiento de Rancière deja ver un doble rechazo al de la política entendida como administración gubernamental del poder y al de la política entendida como un proceso de transformación en el que las estrategias de los oprimidos son decididas por un grupo de expertos. La filosofía de la emancipación es elaborada en base a expresar la puesta en crisis, la interrupción y reconfiguración de ese reparto desigual de las partes que el régimen policial entabla y la crítica reproduce. La actividad

política insta una fuerza “lo múltiple como uno, la parte como todo” (Rancière, 1996, p.24) produciendo la lucha teórica revolucionaria que concientiza a los sin parte de que tomen el poder, poder que el régimen policial posee, conserva y reproduce; dicho de otro modo, es una lucha en sentido amplio entre el orden de lo uno y la fuerza de lo múltiple.

Dadas las consideraciones anteriores, la producción artística asoma como la realización anticipada de su efecto, pero la emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. Por lo tanto, lo que es políticamente relevante no son las producciones, sino la ampliación de las capacidades ofrecidas de construir otro modo, su mundo sensible, ya que el efecto de una producción artística no pertenece a quien la crea, pero producir una obra no es producir un efecto, sino que es asumir la emancipación comenzando por el riesgo de la separación, esta separación entre la voluntad realizada en la obra y su efecto sobre los espectadores, que también pasa por las condiciones de exposición o distribución.

Rancière rechaza un arte que, por muy crítico que sea, se guíe por la pretensión de provocar en el público una determinada reacción, manteniéndolo en un estado de subordinación y dependencia del artista, así es que, la eficacia estética sería la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. La ruptura de la relación existente entre las producciones de los conocimientos técnicos artísticos y los fines sociales perseguidos, o sea, entre las formas sensibles, las significaciones interpretadas de ellas y los efectos que se pudieran producir, esa es la eficacia del disenso.

El “arte disensual” propuesto por Rancière denuncia la pérdida de los lazos sociales y propone una vía para crear nuevas comunidades que no se asientan en una desigualdad originaria desde la que se crean y reparten las identidades, por lo tanto, la meta de las prácticas artísticas sería la de configurar un espacio comunitario en el que identidades, roles y posiciones fueran inestables e intercambiables, lo que es algo muy

lejano a cualquier tipo de consenso y, en este sentido, las prácticas artísticas contribuyen a dibujar un nuevo paisaje de lo visible, lo decible y lo posible. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político tensiona la distancia estética y sabe que este efecto no puede garantizarse, ya que conlleva siempre una parte de indeterminación o de incertidumbre.

De esta manera, existen actos o acciones estéticas que funcionan como configuradores de la experiencia dando lugar a novedosos modos de sentir e inducen a novedosas maneras de subjetividad política, tensionando el sistema de “reparto de lo sensible” (Rancière, 2014, p.19) permitiendo ver la existencia de un común colectivo y las secciones que demarcan sus lugares y partes respectivas, instalando algo que es común repartido y recortes que son exclusivos.

Teniendo en cuenta que para Aristóteles el ciudadano es aquel que tiene parte en el acto de gobernar y de ser gobernado, aunque también coexiste aquel que determina a aquellos que son parte, los incluidos y los excluidos de este reparto, durante el período dictatorial, este reparto era de líneas muy claras, traspasar, correr o romper esos límites ponía en riesgo la propia existencia y es allí donde radica la distancia estética del Arte Correo, logrando inmiscuirse en un sistema estatal, subvirtiendo el orden de un sistema estatal de manera invisible, definiendo el hecho de ser o no visible en un espacio común conformando una *estética particular* donde reside su eficacia política, al transgredir y ampliar esos lugares de lo que vemos y de lo que es posible ser dicho.

A su vez, el Arte Correo tiene la competencia para ver y la cualidad del decir, posee las propiedades de los espacios y los posibles en un tiempo. En este sentido expresa Rancière (2014): “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (p. 20).

Como ya antes dijimos, existe una distribución y redistribución de lugares, de identidades, lo que implica también la partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y sobre todo del lenguaje. Entonces, es así que el Arte Correo es arte político por

la distribución que hace de lo sensible, del espacio material, de lo simbólico y del tiempo; el arte en lo político configura un espacio específico, una esfera particular de experiencia con objetos que son comunes y que responden a decisiones comunes, allí los sujetos son capaces de designar a esos objetos, otorgarles significaciones, o sea, argumentar sobre ellos, por eso es que una política del arte interrumpe las coordenadas normales de la experiencia sensorial, suspendiendo las conexiones ordinarias, no solo entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.

En definitiva, el arte tiene que ver con la política en cuanto a división de lo sensible, ya que es una forma de experiencia autónoma de una forma de experiencia sensible. El arte crítico se propone de manera general concientizar los mecanismos de dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo, eso es lo que el Arte Correo hace al intervenir correspondencias que circulan por el mundo. Así es que el arte y la política se necesitan para sostenerse una a la otra como formas de disenso, como operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, redefiniendo lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo, cambiando las coordenadas de lo representable, trocando las percepciones de los acontecimientos sensibles y la manera de relacionar esos acontecimientos con sujetos, la forma en que nuestro mundo se puebla de acontecimientos y de figuras.

Ahora bien, la cuestión política es la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino, pero ¿Qué sucede cuando a unos cuerpos se le quita esa capacidad de forma violenta, cuando hay una incapacidad para representar y conectar algo, cuando el alma está despojada, sobrepasada, escindida por ese algo? Entonces, surge la pregunta: ¿Dónde anida la cuestión política? ¿En la memoria? Lo que sí parece claro es que una política de exterminio excede a la política.

En este contexto lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo de la aporía del arte y de su dolor; ya que no puede decir lo indecible, dice que no puede decir, de aquí que Walter Benjamin (1998) escriba, refiriéndose a Brecht, la siguiente máxima revolucionaria: “el

lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún, elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción” (p. 124). Entonces el intelectual o el artista deberán a la vez poner en jaque permanentemente el aparato de producción e intentar modificarlo en un sentido socialista. Benjamin afirma que “pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnabile, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria” (p. 125), reafirmando también, como cometido del intelectual y del artista, el provocar una demanda anticipándose al momento en que ésta pueda ser resuelta, de allí que el productor debe dejar de ser un simple productor de un aparato de producción para convertirse en un ingeniero que adecúe ese aparato a las demandas de la revolución proletaria.

Una serie de hechos y eventos durante este período estuvieron fuertemente demarcados por la estetización de la política redundando en el condicionamiento dirigido hacia la manipulación en el reparto de lo sensible y, en consecuencia, a una determinada configuración estética de cuerpos, sensibilidades y subjetividades con ciertas manifestaciones que denominamos de resistencia emergente, representadas por el Arte Correo y, sobre todo, en la firma GE Marx Vigo.

Las nociones que hemos desarrollado en este capítulo nos abren el camino a la comprensión de la creación y gestión artificial de emociones y valores que tornaron en representaciones y reconocimientos discursivos desarrollados durante la dictadura, quedando plasmados en el imaginario de una generación coetánea a Graciela Gutierrez Marx y Edgardo Antonio Vigo, lo que contrasta de manera flagrante con el modo de simbolizar y significar genuina de las producciones de GE Marx Vigo.

En los próximos capítulos intentaremos desarrollar como el Arte Correo logra el cometido propuesto por Benjamin, actuando ante la insinuación de demanda de representación de aquello que desaparece, subvirtiendo su propio aparato de producción, infiltrándolo en el sistema postal estatal.

## Notas

29. Entendemos la representación en general, en término de Giles Deleuze (2002), definida por ciertos elementos: “(...) la identidad en el concepto, la oposición en la determinación del concepto, la analogía en el juicio, la semejanza en el objeto” (p. 213).

30. La idea de masa, entendida en términos de unificación indiferenciada de sujetos, fue consolidada, en principio, por los mass-media. Es un producto típico adscrito a la denominada “sociedad de los medios de masas”, su mecanismo de funcionamiento ha sido emblemático de toda cultura burguesa desde el siglo XX.

Puede entenderse como subproducto de la industria organizada de consumo y como red ampliamente ramificada de los medios de comunicación social. Tales medios gravitan sobre la conciencia individual y, en sentido amplio, sobre la conciencia social. Publicidad y propaganda ocupan un lugar preponderante para asegurar, por los miembros de la comunidad, la demanda de los productos de tal cultura de masas.

Es tanto un instrumento de conservación y consolidación de las culturas nacionales dadas, como un ente que alienta una cosmovisión, un sentido de la vida o un determinado estereotipo de educación.

El funcionamiento masificado privilegia lo comunitario, pero no ayuda a un auténtico desarrollo humano. No contribuye a enriquecer espiritualmente a los individuos, ni a su perfeccionamiento moral, ni a la consolidación de una auténtica personalidad autosostenida. El *hombre-masa* es producto de una época que se caracteriza por la estabilidad política, la seguridad económica, el confort y el orden público. El mundo que rodea al hombre no le mueve a limitarse en ningún sentido, sino que alimenta sus apetitos, que en principio pueden crecer o pueden ser manipulados de forma indefinida.

31. El Centro de Arte y Comunicación fue fundado por el crítico, curador y gestor Jorge Glusberg, a fines del año 1969, disponiéndose rápidamente como un centro de experimentación vanguardista e interdisciplinario, centrado en el concepto de “arte de sistemas”, identificándolo con las prácticas del arte conceptual que se desarrollaban en el ámbito internacional. Glusberg buscaba articular la comunicación entre artistas y críticos latinoamericanos con sus pares argentinos y, además, proyectar internacionalmente el nuevo arte regional. El centro reunía lo más atrevido del arte contemporáneo con el diseño, la arquitectura y las últimas tecnologías del momento, teniendo un rol clave en

el desarrollo del conceptualismo en la Argentina, el empleo de nuevas tecnologías y la internacionalización del arte argentino y latinoamericano. El denominado Grupo de los Trece, incluyó a Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala. Jacques Bedel, Luis Benedit, Víctor Grippo, Alfredo Portillos y Clorindo Testa forman parte del mismo en diversos periodos. El grupo se conforma a finales de 1971 y hace su última exposición en 1994, donde el componente ideológico se hace constantemente presente. El centro fue premiado en 1977 en la Bienal de San Pablo y representó a la República Argentina en la Bienal de Venecia en 1986.

32. Hervé Fisher publicó en 1974 su libro *Art et Communication Marginale*, constituyéndose como la primera antología de sellos de goma utilizados por los artistas correo.

33. Ejecución de dieciséis guerrilleros detenidos en la cárcel de Rawson como represalia a un intento de fuga el 22 de agosto de 1972.

34. Matanza indiscriminada por parte de las bandas armadas de la derecha peronista contra la multitud reunida el 20 de junio de 1973 para recibir a Perón tras 18 años de exilio.

35. En el escudo de armas del monarca británico que también es usado como blasón nacional en el Reino Unido, blasón cuartelado con las armas de Inglaterra, Escocia e Irlanda del Norte, abundan los leones, leones leopardados, leones rampantes en los cuarteles y, como tenante o soporte a la izquierda, un león rampante coronado.

### 36. CARTA ABIERTA A LOS PADRES ARGENTINOS

Hoy la educación de sus hijos no sólo es una obligación. También es una responsabilidad. Los tiempos han cambiado. La escuela es un terreno donde la subversión ha dirigido sus armas para ganar en este campo lo que no ha podido lograr con la violencia. Este es un toque de atención. Un llamado a la cautela y a la reflexión. Una apelación concreta a su responsabilidad como madre y como padre. Lea la carta que sigue. Medítela. Y después, sin alarma, pero con responsabilidad, actúe. Es por su bien. “Buenos Aires, 16 de diciembre de 1976 Señora, señor: Pasaron los buenos y viejos tiempos. ¿Se acuerda? Un día de marzo. Primer día de clase. Guardapolvo blanco y almidonado. Trenzas. O moño azul. Su hijo o hija ‘empezaron la escuela’, como solía decirse. Mucha emoción, un poco de miedo, algunas lágrimas. Pero en el fondo una gran tranquilidad. ‘Me dijeron que la señorita Rodríguez es una monada, que quiere mucho a los chicos’. Después, la primera fiesta patria. Y su hijo, a lo mejor, abanderado. Los buenos y viejos tiempos. Así, a vuelo de máquina, le quiero recordar algunos hechos, algunos nombres, algunas

cifras. Después del 25 de mayo de 1973, cuando Cámpora asumió el poder y liberó a los guerrilleros, la izquierda marxista que había trabajado en todos los frentes para facilitar ese asalto al poder recibió el premio que más codiciaba: la conducción de la educación del país. Un marxista ocupó el ministerio y un cura tercermundista que había dejado los hábitos para casarse quedó como responsable de la enseñanza privada. La guerrilla ocupó facultades, expulsó profesores y convirtió las aulas que usted pagaba -no lo olvide, que usted pagaba- en arsenales y muestrario de hoces, martillos y banderas rojas. A su hijo le impusieron una materia (estudios de la realidad social argentina) que lo obligaba a leer libros de Marx, Engels, Fidel Castro y el 'Che' Guevara. A eso se le llamó 'transformación educativa y cultural'. Linda frase. Sonora. A lo mejor a usted mismo le pareció, entonces, algo importante. ¿Sabe qué significó esa materia y esa 'transformación educativa y cultural'? Anote: 5.757 profesores expulsados. En pocas palabras, una purga marxista a la manera de la Unión Soviética. Su hijo, por aquellos días, oía hablar del 'compañero decano', de 'liberación', de 'patria socialista'. El marxista peronista Rodolfo Puiggrós gobernaba la Universidad de Buenos Aires, y la de Bahía Blanca la manejaba el terrorista Víctor Benamo. Mientras tanto, Francisco Urondo, un escritor marxista implicado en el asesinato del almirante Berisso, hacía y deshacía en Filosofía y Letras. Raúl Aragón, rector del Colegio Nacional Buenos Aires, proclamaba: 'los combatientes lucharon por el cambio y son la garantía de una Argentina que va hacia el socialismo. Hay que continuar la lucha...'. Se llegó a proponer un sistema curioso. Que los alumnos se calificaran mutuamente, o bien que se prorrataran las notas. Ejemplo: su hijo, con esfuerzo y, tal vez sacrificio, estudiaba y sacaba un 10. Un compañero de su hijo, que no estudiaba y se pasaba el día pintando carteles guerrilleros, sacaba un 1. Pero como estaba prohibido 'estimular la competencia capitalista', el 10 de su hijo se dividía por 2 y así le tocaban 5 puntos al vago guerrillero, que además gozaba de todas las ventajas de una universidad gratuita. La que usted, con sus impuestos, le regalaba. Le puedo contar cien o mil casos similares. Pero creo que es suficiente.

Durante ese tiempo muchos hijos de familias honestas y trabajadoras, de familias que los habían educado dentro de un sistema de valores donde Dios, la Patria, la familia, el respeto por el prójimo, la escuela, la propiedad y las jerarquías ocupaban un lugar importante, fueron adoctrinados sutilmente. Los ideólogos de turno le dijeron que todo eso era mentira y, en muchos casos, consiguieron que su presa empuñara las armas y pasara a la guerrilla. Yo supongo que muchos padres vieron el peligro. Las malas compañías, las reuniones sospechosas, los libros extraños, el desorden de costumbres. Pero

no hicieron nada. No se defendieron contra la agresión. Se callaron. Fueron cómplices. Por amor o por comodidad o por indiferencia o por cobardía fueron cómplices. No hablaron con sus hijos. No le preguntaron nada. No intentaron detenerlos. Tampoco denunciaron el caso cuando se desató -por fin- la lucha contra la guerrilla. Y a lo mejor terminaron en la morgue, reconociendo el cadáver de su hijo o de su hija. Cuando era demasiado tarde para arrepentirse.

Después del 24 de marzo de 1976 usted sintió un alivio. Sintió que retornaba el orden. Que todo el cuerpo social enfermo recibía una transfusión de sangre salvadora. Bien. Pero ese optimismo -por lo menos en exceso- también es peligroso. Porque un cuerpo gravemente enfermo necesita mucho tiempo para recuperarse y, mientras tanto, los bacilos siguen su trabajo de destrucción. Hoy, aun cuando el fin de la guerra parece cercano, aun cuando el enemigo parece en retirada, todavía hay posiciones clave que no han podido ser recuperadas. Porque hay que entender algo, con claridad y para siempre. En esta guerra no sólo las armas son importantes. También los libros, la educación, los profesores. La guerrilla puede perder una o cien batallas, pero habrá ganado la guerra si consigue infiltrar su ideología en la escuela primaria, en la secundaria, en la universidad, en el club, en la iglesia. Ese es su objetivo principal. Y eso es lo que todavía puede conseguir. Sobre todo, si usted, que tiene hijos, no está alerta.

Entienda algo y de una vez por todas. Esta guerra no es de los demás. También es suya. Si usted manda a su hijo a un colegio -religioso o laico- cumple apenas con una obligación civil. Eso no es lo más importante. Lo importante es que cumpla también con las leyes morales de su sociedad y de su cultura. ¿Cómo? No es tan difícil. Interésese por los libros que los profesores o los sacerdotes recomiendan a su hijo. Sea cauteloso ante las actividades escolares que no son estrictamente materias de promoción como, por ejemplo, Catequesis o Moral. No mire con indiferencia o con absoluta conformidad otras actividades que se prestan a desviaciones: los campamentos, los encuentros de convivencia, los retiros espirituales, las visitas a villas miseria. Usted tiene una gran responsabilidad en esto. Porque usted no sabe -no puede saber- qué cara tiene el enemigo. O de qué se disfraza. Usted le entrega, le regala su hijo a la escuela durante muchas horas por día -a veces durante semanas enteras-, e ignora qué ocurre. Seguramente lo estarán educando como corresponde. Pero cabe la posibilidad de que no sea así. Y un día, cuando su hijo empieza a discutir con usted, cuestiona sus puntos de vista, habla de 'brecha generacional', afirma que todo lo que aprende en la escuela es bueno y todo lo que aprende en la casa es malo o está equivocado, ya es demasiado tarde. Su hijo está



hipnotizado por el enemigo. Su mente es de otro. De allí a la tragedia hay un corto y rápido paso. Si eso ocurre y un día usted tiene que ir a la morgue a reconocer el cadáver de su hijo o de su hija, no puede culpar al destino o a la fatalidad. Porque usted pudo haberlo evitado.

Por ejemplo: ¿Usted sabe qué lee su hijo? Repasemos. Yo sé que hay colegios donde *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, es un texto obligatorio. *Cien años de soledad* es para muchos una novela bien escrita, interesante, llena de ganchos, entretenida. Pero... ¿usted la leyó? A lo mejor no. Confía en que es buena porque leyó comentarios, críticas, elogios. Porque fue best seller. Porque durante mucho tiempo medio mundo habló de ella. Y de pronto en esa confianza hay un error. Yo la leí y me gustó. Pero yo soy un adulto. Y tengo una hija adolescente. ¿Qué quiere que le diga? A mí no me gusta que mi hija adolescente lea -y menos por obligación- una novela que rezuma sexo, hedonismo, infidelidades y descripciones sicilípticas. En otros colegios ya no se lee a Cervantes. Ha sido reemplazado por Ernesto Cardenal, por Pablo Neruda, por Jorge Amado. Buenos autores para adultos seguros de lo que quieren, pero malos para adolescentes acosados por mil sutiles formas de infiltración y que todavía no saben lo que quieren. Si usted no los leyó, léalos y saque conclusiones. Eso también es parte de su trabajo y de su responsabilidad en este tiempo y en esta guerra. Piense que, si no lo hace, de pronto tiene que aceptar que *Las venas abiertas de América Latina*, por ejemplo, sea uno de los libros de texto de su hijo. No se asombre. Ocurrió.

Por eso, por todo eso y por mucho más, prudencia. Cautela. Vigilancia. Analice las palabras que su hijo aprende todos los días en la escuela. Hay palabras sonoras, musicales, que forman frases llenas de belleza. Pero que encierran claves que el enemigo usa para invadir la mente de su hijo. Cierta tono clasista en los comentarios, la palabra 'compromiso', descripciones del mundo como un mundo de pobres y de ricos, y de la historia como una eterna lucha de clases. Por ese trampolín se salta rápidamente de la educación bancaria (la tradicional, la que conoce jerarquías: el alumno en el banco y el profesor en el estrado) a la 'educación liberadora' que preconizaba Paulo Freire, un ideólogo de Salvador Allende. ¿Sabe qué postula la 'educación liberadora'? Yo se lo digo. Nada de jerarquías. Igualdad entre profesores y alumnos. Lo mismo el que sabe que el ignorante. En una palabra: anarquía.

Creo que esta carta llega a su fin. De ahora en adelante mucho -casi todo- depende de usted. No basta con almidonar el guardapolvo, comprar los libros y los cuadernos y pagar la cooperadora. Hay otras responsabilidades más profundas. Esté atento. No se

deje sorprender. Cuando le digan que un colegio es 'serio' no traslade toda la responsabilidad a los otros. Interésese. Averigüe y controle. Esta carta no pretende alarmarlos, señora, señor. No le pide tampoco que desconfíe hasta de su sombra. Simplemente le pide prudencia, que se interese -con más esfuerzo, si es posible- por el mundo que rodea a su hijo. ¿Sabe por qué? Porque lo que pasó durante la pesadilla del camporismo no surgió por generación espontánea. Fue el resultado de veinte años de 'trabajo' sutil de una cultura para matar otra cultura. Y ese trabajo sigue. En muchas trincheras. Se acabaron los buenos y viejos tiempos. La señorita Rodríguez puede ser una monada. Pero no deje todo librado a otros. Porque si usted se desinteresa, no tendrá derecho a culpar al destino o a la fatalidad cuando la llamen de la morgue.

Un amigo"

37. Proclama del Proceso de Reorganización Nacional. 24.03.76.

38. La Iglesia católica tuvo un rol activo en la homologación y apoyo del discurso de la dictadura militar, tema que no abordaremos *in extenso* aquí.

39. Recuérdese las gestiones que efectuara el antiguo Consejo Nacional de Educación de la Argentina, a partir de la gestión de José María Ramos Mejía, su presidente desde el año 1908, que impulsó un programa que intentó acentuar dos ideas fundamentales constitutivas de su programa: multiplicar las escuelas y acentuar el carácter nacional de la enseñanza. El Dr. Ramos Mejía, representando al pensamiento de la época, respondió a una situación social de la Argentina de entonces, lo que el imaginario político entendía como un problema: integrar no a los inmigrantes, sino a sus hijos, anulando la identidad del extranjero y convirtiendo a su descendencia en *argentino*, el concepto era argentinizar la sociedad homogeneizándola, uniformándola. El centenario de la Revolución de Mayo fue el momento propicio de comenzar el programa de iconografía argentinizante, para hacer conocer y reconocer el rostro de los próceres. En ese entonces, el mecanismo propagandístico formidable fue la escuela pública, se puso en funcionamiento con un sentido político de identidad única, sin divergencias ni diversidades. La dirigencia política consensuando uniformemente en un propósito, a través de la ley 1420 de 1884, que imponía la educación común, obligatoria y gratuita, se aseguraba la uniformidad de lengua en los inmigrantes jóvenes y en los hijos de los inmigrantes. El programa iconográfico perpetrado por Ramos Mejía conocía muy bien el poder icónico, y no dejó el más mínimo espacio a dudas. Se estudió cada una de las imágenes colocadas en oficinas públicas o escuelas.

Un muy buen ejemplo de la transmisión casi explícita de una ideología del orden y la unidad son los textos escolares argentinos en los años 1930, ejemplos explícitos de la monoglosia argentinizante, del acallamiento de las voces diversas en pos de un ideal de argentinidad, un ejemplo contundente es el libro *Hogar y Patria*, de Delfina Bunge de Gálvez. La tapa del libro es una síntesis iconográfica de la obra en su conjunto y, una vez más, identidad única y positiva con respecto al título del libro que yace debajo: *Hogar y Patria*, las ilustraciones son de Carlos Wiedner, la imagen y palabra para reforzar de manera unívoca un concepto. El hogar es la patria, la República Argentina, y ninguna otra nación, la de sus padres o ancestros, el deber es forjar los cimientos de la patria – hogar, en un ritual con ciertos rasgos militarizantes, engloba el concepto de argentinidad.

40. En el capítulo 1 de su primer artículo se establece:

- Respetar los símbolos, los próceres y las instituciones nacionales y extranjeras, las personas, los hechos y las ideas que sean objeto de comentario o de crítica.
- Destacar los lazos de la unidad familiar y la trascendencia de ella como célula básica de la familia cristiana.
- Abstenerse de toda narración o escenificación que signifique la apología del delito o de la violencia (...). Tampoco podrá presentarse el suicidio como solución para cualquier tipo de problema humano.
- Abstenerse de todo contenido que pretenda justificar la traición a la Patria.
- Abstenerse de todo contenido que presente el triunfo del mal sobre el bien, que incluya expresiones lascivas de perversión sexual o que ataque el concepto positivo de la natalidad. (Ulanovsky, 2006, p. 422)

41. Otras imágenes recordadas no analizadas aquí:

- Sobre la frente se graba el sello con la palabra *RESPONSABLE*.
- Los sabuesos con impermeable que descubren evasores impositivos.
- Los actores Ulises Dumont y Mario Luciani compiten en dos puestos de limonada en el desierto bajando los precios.
- Dos personajes, Maximo Careli y Tito Baratito, explican la política de precios de J. A. Martínez de Hoz.
- Imágenes de prosperidad con la frase sobre impreza: “ARGENTINA TRABAJA Y AVANZA.”

- Escena en la Facultad de Filosofía y Letras, alguien alcanza a otro un libro en cuya tapa dice “MARX”, siendo rechazado con la frase: “YO A LA FACULTAD VENGO A ESTUDIAR.”

42. Branding: es el arte-ciencia-disciplina de crear y gestionar marcas, es una disciplina que nace de la necesidad de manejar conceptos estratégicos más perdurables que las propias campañas de comunicación. En el proceso de creación de una marca se destacan valores y conceptos relacionados con un modo de vida concreto, con una forma de sentir, vivir y pensar. Las marcas deben establecer una conexión emocional con el cliente.

Esta disciplina se dirige a los sentimientos, a los deseos más profundos de los consumidores. El éxito de una empresa no está en sus productos, sino en los *valores* que con él se pretenden transmitir. Ante todo, una marca es un estilo de vida.

Las principales características son: 1. Creación y exaltación de una marca estableciendo una conexión emocional con el cliente. 2. La finalidad no es otra que vincular emocionalmente al consumidor con la marca creada: se trata de llegar a sus deseos más profundos. 3. No se produce un objeto para un sujeto, sino un sujeto para un objeto determinado: hay que producir y crear deseos; el Branding crea una necesidad concreta. 4. A través de la marca se comunican valores y principios de una compañía. 5. El Branding permite cierta *humanización* de una marca. 6. El Branding intenta apoderarse de sus corazones.

43. Mensaje de propaganda oficial. 1976/77.

44. María Estella Martínez Cartas, con el tiempo, en su documento, pasó a ser María Estella Martínez de Perón, pero era popularmente conocida y nombrada como Isabel Perón o Isabelita.

45. Cadena Nacional de Radio y Televisión, 16 de marzo de 1976.

46. La Doctrina de Seguridad Nacional es un concepto que define acciones de política exterior de los Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría, tendientes a que las fuerzas armadas de los países latinoamericanos modificaran su misión para dedicarse con exclusividad a garantizar el orden interno, comprende el manejo del Estado y el funcionamiento de la sociedad militarmente. Esta doctrina fue puesta en práctica mediante el entrenamiento de los miembros de los ejércitos latinoamericanos en la Escuela de las Américas en Panamá, allí se los instruía en técnicas de contrainsurgencia como interrogatorios mediante torturas, infiltración, inteligencia, secuestros y desapariciones de opositores políticos, combate militar, guerra psicológica.

47. Declaración hecha el 26 de mayo de 1977 por el general Ibérico Saint Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires. En: *International Herald Tribune*, París.
48. Las similitudes con el clip *Anteojito y la Vaca lechera* son llamativas.
49. Las islas Malvinas situadas en el Mar Argentino fueron ocupadas por las autoridades españolas del Virreinato del Río de la Plata a partir de 1765. En 1820 las autoridades argentinas con asiento en Buenos Aires toman posesión de las islas nombrando a Luis Vernet como Gobernador en 1829. En 1833 fueron usurpadas por la corbeta británica *Clio*, quienes expulsaron a las autoridades argentinas vigentes. Esta situación continuó hasta el 2 de abril de 1982, año en que se dio inicio a la Operación Rosario, que consistía en la recuperación de las islas por fuerzas militares argentinas, dando inicio al Conflicto de Malvinas de 1982. La bandera nacional flameó en las islas hasta el 14 de junio de 1982 momento en el cual fueron nuevamente usurpadas por el Imperio Británico.
50. “Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto.” (Pierce. 1974. Pág. 22) “La palabra Signo será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aún inimaginable en un cierto sentido.” (Pierce. 1974. Pág. 23)
51. El nacionalismo deportivo representado por cientos de estudiantes de todo el país realizando una coreografía para la inauguración de las sedes del Mundial 78. Para ello hubo un proceso de preparación, entrenamiento y ejecución de dicha coreografía, curricularizada como contenidos en Educación Física, en las escuelas nacionales, inculcando valores de juventud patriótica y disciplinada, poniendo en juego nuevamente la identificación y el orgullo de pertenencia.
52. “La melodía oficial del Mundial” es una marcha liviana sobre todo instrumental, con una única voz a modo de coro de cancha en los primeros segundos que dice “Argentina, aquí el Mundial”, simple y sensiblera está adornada con un coro de voces masculinas y femeninas que tararean la melodía, enriquecida con instrumentos de viento y sintetizadores. Resulta un tanto paradójico que se haya elegido un extranjero para componerla teniendo en cuenta el carácter patriota y ultranacionalista que los militares golpistas pregonaban. La letra de “La marcha oficial del Mundial” decía: “25.000.000 de argentinos jugaremos el mundial, mundial la gesta deportiva sin igual, mundial un grito de entusiasmo universal...”
53. Obsérvese la similitud con la ceremonia de inauguración de los juegos olímpicos de Alemania de 1936. Referencia: film *Olympia*, de Leni Riefensthal, de 1938.
54. Ese día, Actis se dirigía a dar una conferencia de prensa en la que informaría todo el plan de ingeniería e infraestructura. Su vehículo fue atacado por varios sujetos y acribillado por múltiples impactos de proyectiles. El gobierno de facto asignó el hecho a Montoneros, pero el grupo armado comunicó que no tenían nada que ver en el asunto.
55. El gobierno de facto envió directivas desde el Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires a los directores de escuelas sobre cómo aprovechar el mundial para educar a los alumnos a “afirmar nuestra esencia como Nación”.
56. Ya se ha mencionado el caso de José María Muñoz, el relator del mundial 78.
57. Antes del mundial de fútbol de 1978, los Montoneros propusieron a las FF.AA. una tregua; nunca recibieron respuesta. Propusieron a las masas la consigna “Argentina campeón, Videla al paredón”, la que por obvias razones no fue entonada por nadie en público. Tendrían mejor presencia un año después en Suiza, cuando Argentina concediera a Holanda una revancha de la final de la copa: detrás de un arco apareció un enorme cartelón que decía “Videla asesino”, cartel que la TV argentina registró y demoró un rato en tapar. (revista *Todo es Historia*, N° 347, junio 1996)
58. Ezequiel Fernández Moores. Botas y botines. Diario *Página 12*. 23/03/1996.
59. El directo es la modalidad discursiva básica de la televisión, considerado el modo gramatical paradigmático predominante del discurso sobre lo *real* donde opera una selección de los hechos, enfocando ciertas acciones y omitiendo otras, intercalando tomas, encuadrando, lo que implica toda una sintaxis elaborada desde una perspectiva determinada.
60. Recordar y relacionar el partido en que Argentina le ganó a Perú 6 a 0, un resultado escandaloso en el que se habló de soborno, con lo llamativo de un cargamento de trigo donado a Perú quince días después del partido. Otro hecho llamativo fue la bomba puesta en casa de Juan Alemann, ex secretario de Hacienda, en el cuarto gol, que era la cantidad que Argentina necesitaba para poder clasificar y no quedar fuera de la copa.
61. Nótese que el Estado fascista de Benito Mussolini tuvo su mundial de fútbol en 1934. La Alemania nazi tuvo sus Olimpiadas en Berlín en 1936. Argentina en 1978 tuvo su mundial de fútbol, la marcha oficial de tono militar no admitía indiferentes: “Veinticinco millones de argentinos jugaremos el Mundial...”
62. Para el mundial 78 surgió un negocio que produjo importantes ganancias y de carac-

terísticas peculiares: empresarios alquilaban cines y los acondicionaban para transmitir los partidos en colores, la tecnología color no había llegado a producir la transmisión para los hogares argentinos, sino que se transmitió para el resto del mundo. La gente, ante la novedad, y ansiosa por ver los partidos en colores, compraba su entrada con anticipación y llenaba los cines.

63. El Canal 7 se fusiona con Argentina 78 Televisora / Centro de Producción Buenos Aires y el 3 de mayo de 1979 nace Argentina Televisora Color (ATC). Hoy posee el nombre de TV Pública.

64. El discurso inaugural de Videla instala ideológicamente la teoría de los dos demonios, habla de “paz” repetidamente, en oposición a una supuesta guerra, justificando el terrorismo de Estado.

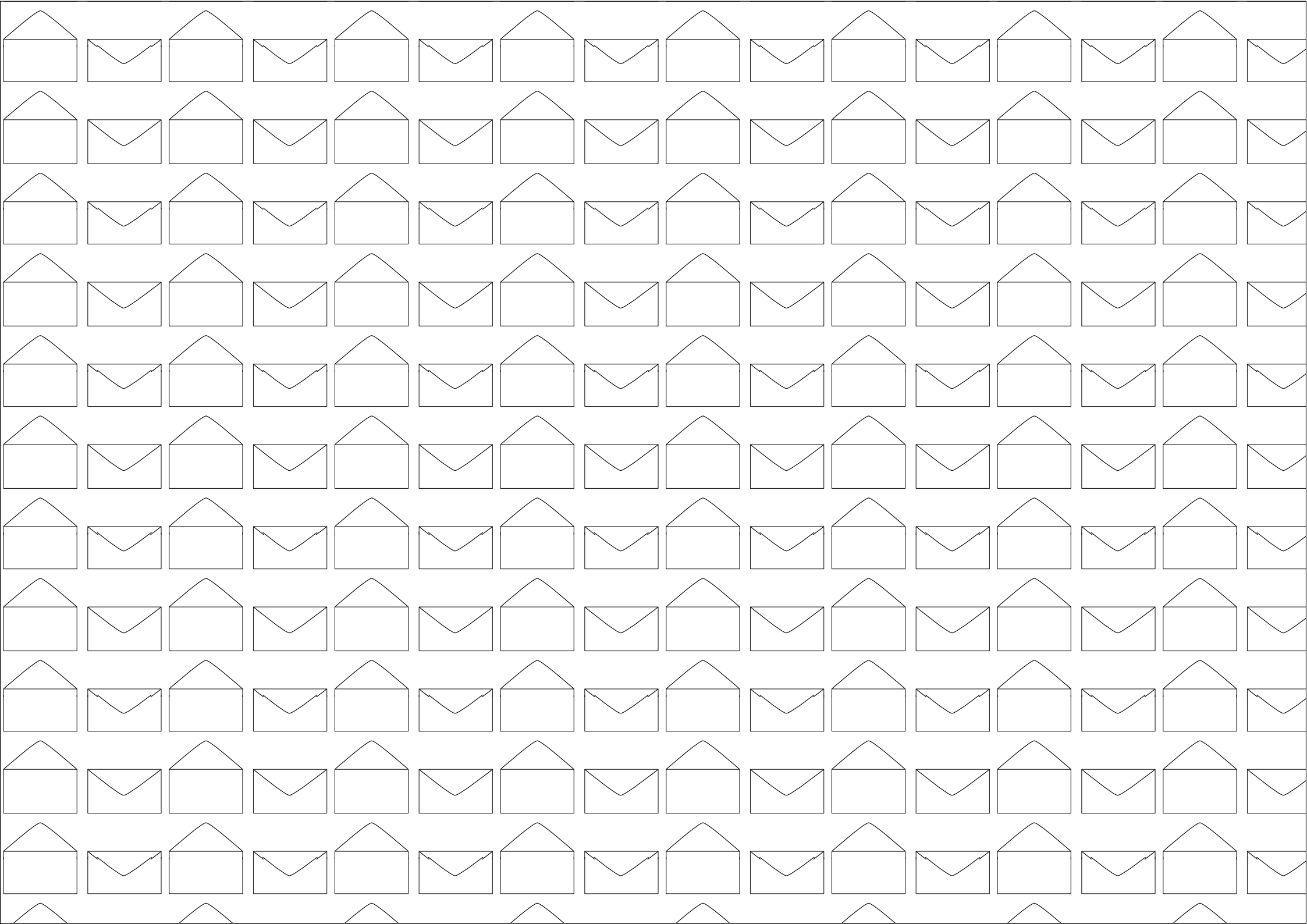
65. El equipo holandés, luego de haber participado del campeonato, no quiso recibir la medalla del segundo puesto de manos del dictador Videla.

66. A mediados de los ‘60 la Editorial Atlántida y la esposa de Goar Mestre compraron las acciones del canal.

67. Término “policía” en Rancière no se refiere solamente a lo que el término evoca corrientemente (las “fuerzas del orden”), sino a un “orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en la comunidad”, Foucault le llama “poder disciplinario” o “el panóptico”.

68. Cuando Kant distingue lo privado de lo público no se refiere a un ámbito de actividad con ciertas características, “privado” a un ámbito de cosas, sino a un determinado uso de las facultades que no son propias y lo que llama “público” es cierta manera de actuar y hacer uso de esas nuestras facultades. El uso “privado” de las facultades se hace en nuestra actividad profesional, en nuestra actividad pública cuando somos funcionarios, cuando somos los elementos de una sociedad o gobierno cuyos objetivos son los del bien colectivo. (Foucault, 2011, p. 40)

## Capítulo 3



## La figura del *desaparecido*. El imaginario social.<sup>69</sup>

En este apartado pretendemos indagar la figura del desaparecido en el imaginario social y como se fue construyendo una representación del cuerpo en este nuevo estado ontológico inaugurado por el terror del régimen dictatorial, para ello nos formularemos preguntas que intentarán sobrepasar la retórica, cuestionamientos referidos a lo narrable o en este caso, lo inenarrable: ¿Cómo decir lo no decible? ¿Cómo explicar y explicarse aquello que no tiene una explicación? En términos de Déotte (2004, p. 2), ¿Cómo lidiar con una metáfora impedida que está invalidada desde su interior? Al comenzar a responder estos interrogantes es necesario comprender cómo se inscribe la idea de *desaparecido* en el imaginario social, entendiendo esta noción a la manera de Cornelius Castoriadis (2007, p. 122), como la capacidad que tiene un grupo social de generar su propio entramado simbólico y las representaciones sociales encarnadas en sus instituciones.

Más adelante, en el capítulo siguiente, nos centraremos en la idea de cómo procesualmente y a través del principio de retención y proten-

sión se fue inscribiendo paulatinamente una representación del *desaparecido* en el imaginario social cimentados por las formas discursivas del Arte Correo durante los años de la dictadura argentina, para más tarde llegar a conformar otros intentos ya en el marco de la democracia recuperada. En base a la teoría freudiana, desarrollada luego por Lacan, podemos entender la representación del desaparecido en términos de una “acción diferida” (Nachträglichkeit), el trauma como recuerdo reprimido: “Invariablemente encontramos que un recuerdo es reprimido solo cuando se ha convertido en un trauma después del evento (...)” (en Laplanche, 1976, p. 41)<sup>70</sup>.

En este marco, observamos que múltiples y sucesivos procesos se van conformando dentro de un orden simbólico, hechos que al principio parecen no tener sentido van coagulando significativamente a medida que se insertan en una red simbólica. En palabras de Hal Foster (2001): “Para Freud, especialmente cuando se lo lee con las lentes de Lacan, la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas; está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos” (p. 31).

En esta misma línea, Hal Foster (2001) desarrolla la idea de las neo vanguardias como la comprensión de las vanguardias al poner en obra ese proyecto por primera vez, por lo que se hace necesario un nuevo (otro) modelo de temporalidad, una temporalidad diferida opuesta al historicismo, donde la causa precede al efecto y lo anterior a lo posterior. De esta manera, sugiere un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neo-vanguardias, articulando un complejo vínculo eventual de anticipación y reconstrucción.<sup>71</sup> De esta manera, asumimos que la teoría de que en el arte rige una temporalidad diferida (que no es ni repetitiva ni redundante), sino que provoca una compleja relación generada en un provisional intercambio temporal, produciendo alternancias de preludios y restablecimientos de acontecimientos traumáticos: un acontecimiento es registrado por otro que lo recodifica estableciendo sentidos que paso a paso se van estableciendo en el imaginario social.

Por otro lado, debemos tener en cuenta desde la idea de subjetividad inconclusa, la coexistencia de las fases de retensión y protensión, donde alternan restauraciones de pasados y anticipaciones de futuro. Es por ello que podemos inferir que estas producciones en general, en razón de su singularidad traumática, no son históricamente eficientes o plenamente significantes en su momento. Se podría arriesgar a pensar que son organizaciones simbólicas inhabilitadas a ser discernidas en su tiempo o al menos en el inmediato. Conceptos a los que nos volveremos a referir en los capítulos siguientes.

En el sentido castoridiano, podemos definir “los imaginarios sociales como elementos constituyentes de la heterogeneidad de discursos y prácticas que conforman los dispositivos socio históricos de subjetivación” (Fernández, 2007, p. 19), por lo que para Castoriadis lo imaginario siempre es simbólico (2007, p.118) y se refiere a un modo de ser de lo histórico-social por la capacidad de inventar-imaginar significaciones del mundo y de lo considerado real, este marco nos permite observar el encuentro de recurrencias de sentido que van conformando significaciones sociales imaginarias, precisando, según palabras de Ana María Fernández:

La noción de imaginario social alude al conjunto de significaciones por las cuales un colectivo –grupo, institución, sociedad- se instituye como tal; para que como tal advenga, al mismo tiempo que construye los modos de sus relaciones sociales-materiales y delimita sus formas contractuales, instituye también sus universos de sentido. Las significaciones sociales, en tanto producciones de sentido, en su propio movimiento de producción inventan –imaginan- el mundo en que se despliegan. (p. 39).

Entonces, el imaginario social en tanto universo de significaciones que instituye lo representable y lo practicable es inseparable del poder,

por lo que, el Estado y las instituciones cumplen la función de organizar lo simbólico produciendo una modalidad de subjetividad frente a una lógica colectiva, completando esta noción, el filósofo e historiador Bronislaw Baczko (1991) expresa la necesidad de cohesión y consenso producida por los agentes sociales para impulsar prácticas:

Para que una sociedad exista y se sostenga, para que pueda asegurarse un mínimo de cohesión y de consenso, es imprescindible que los agentes sociales creen en la superioridad del hecho social sobre el hecho individual, que tengan, en fin, una ‘conciencia colectiva’, un sistema de creencias y prácticas que unen en una misma comunidad, instancia moral suprema, a todos los que adhieren a ella. (p. 21)

Es así que la vida social produce valores y normas, fija códigos colectivos que regulan e institucionalizan la vida colectiva y sus imaginarios, pero también es este el lugar donde se producen los conflictos sociales, y, en este punto, nos interesa resaltar la mirada de Jacques Rancière (2005) en lo referido al vínculo entre el arte y la política, y como la tensión de esta articulación procede en la “distribución y redistribución de lugares y de identidades, (...) partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” (p. 19). A esta noción Rancière la denomina “división de lo sensible”, infiriendo que la política consiste en “reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (p. 15), se trata entonces de como el arte interpela la política y viceversa, para producir sentidos nuevos que reflejen la vía de escape a un malestar social. Pero a su vez, dice Baczko (1991): “Toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder. Dicho de otro modo, todo poder



debe necesariamente enfrentar su despotismo, y controlarlo reclamando una legitimidad” (p. 28). Por lo que la incertidumbre es continua entre lo establecido y lo que irrumpe de manera insistente pugnando por salir, produciendo indicios o manifestaciones.

En este sentido, una política del arte interrumpe las coordenadas normales de la experiencia sensorial, suspendiendo las conexiones ordinarias, no solo entre apariencia y realidad, también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. El arte se relaciona con la política en cuanto al reparto de lo sensible, por ser una forma de experiencia autónoma de una experiencia sensible, de esta forma posibilita la aparición de esas insistencias que pugnan por surgir y presiona a la política mostrando la incomodidad mediante sujetos productores de objetos y sentidos nuevos que luego se instalarán en el imaginario.

Para Castoriadis el imaginario es energía creadora de significaciones que al fijarse se instituyen definiendo un colectivo humano (2007, p. 529). Estos imaginarios, al instituirse articulan significantes con significados que no son otra cosa que representaciones, mandatos, consecuencias, etc. Al hacerlos valer como tales se les otorga el poder. En este sentido, para Castoriadis (2008) la función de la obra de arte es mostrar que todas las significaciones han sido instituidas pero que podrían haber sido otras: “hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía, y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte” (p. 112). Castoriadis involucra al arte y a toda forma de creación en su dimensión poética, ya que instituye los imaginarios concretando eso que es “nuevo” y, en ese sentido, el Arte Correo toma posición en lo simbólico mediante sus intervenciones y envíos por el sistema postal, operando sobre las significaciones sociales imaginarias de entonces. A partir de esta toma de posición como sujetos, toda poética es también política y reconfigura lo sensible. Para Baczkó (1991), los imaginarios aluden a una red de símbolos que, actuando como *filtro*, es desde donde el colectivo percibe, elabora y divide sus referencias espe-

cíficas, por lo que cada sociedad inventa la legitimidad del poder que se otorga. (págs. 30, 37, 40)

Mediante el análisis de imaginarios sociales puestos en acción podemos distinguir operatorias. Hasta aquí hemos venido hablando de la operatoria recurrente de la dictadura en hacer del *otro* una existencia factible de desaparición, pero, a su vez, comenzaron a pergeñarse dispositivos con la potencial capacidad de alojar lo inesperado, cual caballo de Troya. Como veremos más adelante, el sistema estatal de correo postal fue uno de ellos.

Pero, antes de continuar, debemos necesariamente detenernos en un hito histórico del año 1983. A días de la vuelta a la democracia y en una ciudad aún muy hostil como la de Buenos Aires, un hecho histórico, *El Siluetazo*, supuso la primera acción indicial colectiva y política, que trabajó en el intento de devolver una forma a los cuerpos ausentes que aún estaban en proceso de aceptación pública, primero de manera simbólica y luego mediante el uso del signo. Aunque éste esfuerzo no impactó a nivel masivo en el momento, marcó un antes y un después en el imaginario social de la República Argentina.

La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visibilidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 7)

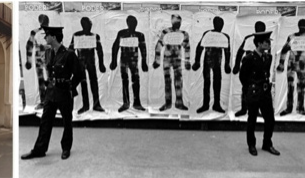
Es claro que, desde las primeras rondas de la Madres en la Plaza de Mayo, la calle fue el espacio público por antonomasia a ser recuperado, la necesidad flagrante de mostrar aquello que por años se había manifestado por canales crípticos y subterráneos. La participación pública de un espectador activo se empodera en una nueva sociedad articulada entre arte, política y compromiso social. Las subjetividades involucradas confían en el arte como manifestación revulsiva, sacudiendo, incomodando y mostrando una realidad candente y agobiante. El espectador se transforma en un hacedor en busca de la vivencia, “erlebnis” de Gadamer (1993): “(...) algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido, sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero. (...) De este modo adquiere una posición óptica completamente nueva en la expresión del arte” (p. 97). “(...) Formaciones de sentido que nos salen al encuentro (...) unidades de sentido” (p. 102). Es así como veremos que el arte se instala en las calles permitiendo una elaboración del duelo simbólico colectivo, articulando lenguajes diversos y otorgando al espectador la capacidad, prometida por el Arte Correo, de convertirse en hacedor y no solo en observador. Veremos cómo estas manifestaciones públicas del arte son las herederas directas de los manifiestos del Arte Correo, como unas calles vacías de sujetos e imposibilitadas de vida o muerte, durante la dictadura cívico militar, pasan a ser tomadas por asalto a partir de los años '80 y, también, lo que el Arte Correo exponía en otro medio público: el correo postal, instaurando una “cartografía sintomática” (Arfuch, 2007, p. 119), en la que la ciudad de La Plata será uno de los hitos nacionales, donde años más tarde se verán plasmadas otras obras, permitiendo un “doble movimiento de giros y retornos, de genealogías y acciones diferidas” (Foster, 2001, p. X), como *Sutura* (1989), una cicatriz en la tierra de 30 metros de largo, cosida con una soga de barco. Durante la convocatoria se distribuye el objeto de conciencia *Siembra*: 2.000 bolsitas de semillas con la inscripción “Para sembrar en la nada y dar muerte a la muerte”; y, también, *Crimen seriado* (1995), donde se vendaron 700 árboles en bosques de La Plata, del grupo Escombros.

En septiembre de 1983 Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel diseñaron un gesto artístico-político (Imagen N° 23), que trasladaron a las Madres de Plaza de Mayo, para ser realizado en la III Marcha de la Resistencia, luego se fueron sumando las Abuelas, organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. Los artistas presentaron un primer documento, publicado en el libro *El Siluetazo* (2008), compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Allí los artistas expresan como pensaron morfológicamente la representación de los desaparecidos, no como siluetas, sino que pensaron tal vez lo más lógico, devolverle un cuerpo a lo que ya no tenía cuerpo, dibujar o trazar figuras humanas:

No se habla de “siluetas” sino de “imágenes de figuras humanas”. También, (...) estaban contempladas, no sólo las distintas técnicas para realizar las siluetas (poner el cuerpo, usar una plantilla), sino, también, las potencialidades políticas de lo que no definen como acción artística sino como “hecho gráfico” (2008, p. 12).



Fotografía CeDIAP

El Siluetazo  
Año 1983

Fotografías Eduardo Gil

Entonces, necesariamente asoma la pregunta ¿Qué distingue un hecho artístico de un hecho gráfico? Los artistas necesitaban dejar manifestado que su acción respondía a una necesidad colectiva, de esta manera lo dejaban en claro y establecían límites entre la estetización del horror y la respuesta a una necesidad concreta de unos cuerpos que pugaban por asomar en una sociedad aún reticente a aceptar lo innegable.

Finalmente, el proyecto consistió en dibujar siluetas de figuras humanas vacías en tamaño natural como signo de cada una de las personas desaparecidas; en esta actividad performativa había una clara y consciente intención de socializar un rol del curador en el montaje de las imágenes en la ciudad, en lo que resultó una gran instalación colectiva, donde el valor estaba puesto en la discontinuidad discursiva y el shock. En esta acción performática se exponía la ausencia de manera desmembrada, cual gigantesco y espontáneo collage urbano, dejando que el aire pasara por las aberturas, o el vacío y las costuras de la factura callejera, pero otorgando a cada sujeto desaparecido una silueta de cuerpo *prestado*, una acción colectiva inédita que demostraba como una realidad escalofriante podía transformarse y que ello dependía del ciudadano común puesto en acto, lejos del puro placer receptivo, en un esfuerzo dialógico e interpretativo. Y la calle, el espacio público, como el espacio de ampliación semántica. En algunas de estas fotografías se observa claramente la idea de plasmar un contorno de figura experimentando con el material, mediante una suerte de *frotado* del pincel sobre las baldosas de la vereda, consiguiendo una impresión y que resultaban en texturas visuales plásticas en el relleno. El teórico del arte Roberto Amigo explica cómo se fue gestando la idea, influenciada por otra obra respuesta al horror de otro tiempo y otro lugar, pero de consonancias notorias:

El detonante de la idea, fue la reproducción de una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio realizado por los nazis en Auschwitz, reproducida en la revista *El Correo de la UNESCO*, de octubre de 1978: un afiche compuesto a

partir de veinticuatro hileras de siluetas de mujeres, hombres y niños con un texto explicativo: CADA DÍA EN AUSCHWITZ morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días y ése es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos. (En Longoni & Bruzzone, 2008, p. 210)

El cartel *Cada día en Auschwitz* de 1978, realizado por el artista polaco Jerzy Skapski, reproducido en la revista *El Correo de la UNESCO*, de octubre de 1978 (Imagen N° 24), disparador de la idea de los artistas visuales que crearon el procedimiento de *El Siluetazo*. Archivo: Roberto Amigo.



Jerzy Skapski  
Año 1978  
Imagen N° 24

Esta acción performática, callejera, de visos artísticos y políticos, coaguló desde la demanda de los mismos sujetos sociales y fue en ella que un colectivo de personas logró por unos días irrumpir en la lógica hostil y represiva de la ciudad, y así liberar espacios públicos que fueron transformados en talleres de expresión gráfica al aire libre, bajo la consigna de objetivos muy claros, según lo resume Roberto Amigo (2008) en su artículo “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos”. Los objetivos primarios de la acción, en consonancia con la marcha programada, fueron cuatro:

- 1) Reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al “informe militar”;
- 2) Darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal;
- 3) Crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y, por lo inusual, renueve la atención de los medios de difusión;
- 4) Provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle (p. 213).

Es así que *El Siluetazo* yuxtapuso dos temporalidades, la de aquel trauma retenido en la memoria y un ahora ocupando el lugar de un ahora anterior. Las presencias de ese hoy de quienes prestaban sus cuerpos para dibujar las siluetas, con la no presencia de temporalidad latente de los detenidos desaparecidos provocando, como consecuencia de la instalación montajista de las siluetas en la ciudad, una alteración de las miradas desprevenidas, evidenciando la desnudez del conflicto en un momento excepcional y aurático de la historia, que involucraba a la multitud de manera activa y que, de a poco, dejaba atrás a la masa adoctrinada. Al

respecto se expresa el filósofo Eduardo Grüner (Longoni & Bruzzone, 2008) refiriéndose a las siluetas como:

intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo “ausente” –puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto *ausente*–, sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica; para nuestro caso, la representación de los *cuerpos* desaparecidos por una política sistemática o una estrategia conciente. (p. 294)

Por su parte, Gustavo Buntinx (En Longoni & Bruzzone, 2008) historiador de arte, propone “aproximarse a las siluetas enfatizando su dimensión ritual y su potencia mesiánica” (p. 14). En esta línea, Lévi-Strauss (1995) y la antropología estructuralista definen lo humano a partir de la aparición de dos fenómenos: el lenguaje y los rituales funerarios, a partir de esto comienza considerarse la cultura y lo humano en el pasaje de la naturaleza a la cultura. (págs. 97, 122, 125, 133, 166) Los estructuralistas dicen que sin lenguaje no hay pensamiento y sin pensamiento no hay cultura, pero el lenguaje se conforma, entre otras cosas, con una imagen mental. Las primeras manifestaciones culturales han sido los rituales funerarios (Lévi-Strauss. 1997, págs. 343, 344) que son la marca innegable de la autoconciencia al reconocer la finitud de la propia vida a partir de la existencia del otro como un semejante, ésta es imagen dialéctica de vida y muerte. Desde la psicología, la experiencia de la muerte es siempre la experiencia del otro, la muerte propia se torna imposible en el pensamiento, no existe la representación inconsciente de la propia muerte, es algo de lo que no se puede hablar, pero es también la primera prueba de la existencia de relaciones sociales en una cultura. Estas relaciones sociales implican, sin importar que tan simples sean, que se está incluido en un orden donde *yo soy* en relación al otro, sin un

otro que me nombre yo no soy, de modo que la percepción del otro es un problema capital en la forma en que se dan las relaciones sociales.

### 3.1. Cuerpos y memoria

La representación del cuerpo ha ido cambiando en el transcurso de la historia de la humanidad, ya que el acceso a la corporeidad se ha ido configurando en el tiempo de acuerdo a percepciones y representaciones enmarcadas en acuerdos culturales, llegando a ser, en algunos casos, el alfabeto de una notación, sistematizada o no, de cánones o categorías estéticas de belleza, fealdad o de lo sublime; entonces nos preguntamos: ¿Qué sucede cuando se anulan las percepciones de *unos* cuerpos? ¿Cuándo se produce una sistematizada supresión de existencias? ¿Es el cuerpo una manifestación ontológica?

Para comenzar, seguiremos los razonamientos de Déotte (2004) e intentaremos ir develando ciertos patrones en esta novedosa categoría ontológica. El filósofo define a la desaparición como “que dura siempre” (p. 3) lo que implica una temporalidad intrínseca, es algo que fue, está siendo y será. Por su parte, Walter Benjamin (2008) los describe como los “generaciones de vencidos” (p. 49), aportando otra característica intrínseca: la de haber sido despojados de sentido, no han dejado huellas (en muchos casos no se han encontrado cadáveres) y, por lo tanto, son los inenarrables, ya que fueron sentenciados a permanecer fuera de la memoria colectiva, pero, por el contrario, la ausencia de un cuerpo exhorta en la acción a la no pérdida de la memoria, a la conformación o búsqueda de un modelo específico que incluya todas las fuerzas constitutivas de una representación específica, es así que, para comprender la ausencia, es necesario confrontarla a contrapelo y dialécticamente con la presencia, hacer dialogar una nueva noción de temporalidad. Por otro lado, y en relación a la ausencia en el arte, otro teórico de la misma escuela, Theodore Adorno (2004), expone que lo que el arte ha llegado a ser remite necesariamente a lo que el mismo arte posee de ausencia tem-

poral, definiéndose por lo que ha sido en otro momento, de esta manera dota al arte de una peculiar y única temporalidad ontológica:

La definición de lo que el arte es está marcada por lo que el arte fue, pero solo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser. (p. 11)

Desde la teoría de Adorno podemos inferir que el arte de alguna manera se niega a ser definido pero conforma su definición en momentos que van cambiando en la historia, por lo que su esencia debe ser comprendida desde esta singular temporalidad, se precisa al separarse de aquello que propició su existencia ya que su ley de movimiento es su propia ley formal (p. 11, 79, 37) A partir de estas ideas vemos como la ausencia también está presente en los intentos de definir el arte.

Ahora bien, si tomamos como ejemplo un actor en escena, su cuerpo es un instrumento y un campo para la creación de un tropo donde confluyen varios lenguajes, pero también es un territorio político, entonces ¿Qué sucede cuando cuerpos son usados arbitrariamente y sin consentimiento para crear una metáfora descarnada de la realidad? Como ya hemos visto en el capítulo anterior, el PRN instaló en la masa, a través de los medios de comunicación, la concepción de deshumanización incorpórea de la subversión, de sus participantes y adeptos, mediante una imagen de cuerpo que ya no pertenecía más a *nuestra humanidad*, un cuerpo del otro que había sido expulsado al grado más bajo y ajeno, remitiéndolo a la posibilidad del N.N. o peor aún del *desaparecido*; construyendo una imagen del enemigo, ejemplificando y catalogando estereotipos de apariencia y conducta.<sup>73</sup>

...lo que los medios fabrican y emiten más allá de las informaciones centradas en la actualidad puesta como espectáculo-

lo, son los imaginarios sociales, las representaciones globales de la vida social, de sus agentes, instancias y autoridades, los mitos políticos, los modelos formadores de mentalidades y de comportamientos, las imágenes de los “líderes”, etcétera. (Baczko, 1991, p. 32)

Cumplida la metamorfosis de la otredad, destruida la identidad,<sup>74</sup> se abre la brecha de la posibilidad *moral* de aplastarlos, torturarlos sin el más mínimo remordimiento, en dichos de sus más altos mandos, aduciendo el contexto de una tarea higiénica de limpieza social, “un acto purificador que elimina toda deshonra de lo nuevo producida por lo antiguo” (p. 43), de esta manera se justificaba la responsabilidad de las desapariciones. En el secuestro y detención clandestina de los individuos se procedía a eliminar todo rastro de las acciones cometidas para impedir el acceso a cualquier información verdadera sobre lo sucedido.

Desde el momento del secuestro, la víctima perdía todos los derechos; privada de toda comunicación con el mundo exterior, confinada en lugares desconocidos, sometida a suplicios infernales, ignorante de su destino mediato o inmediato, susceptible de ser arrojada al río o al mar, con bloques de cemento en sus pies, o reducida a cenizas; seres que sin embargo, no eran cosas, sino que conservaban atributos de la criatura humana: la sensibilidad para el tormento, la memoria de su madre o de su hijo o de su mujer, la infinita vergüenza por la violación en público; seres no sólo poseídos por esa infinita angustia y ese supremo pavor, sino, y quizás por eso mismo, guardando en algún rincón de su alma alguna descabellada esperanza. (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas [CONADEP], *Nunca más*, 1983)

Esta tarea sistemática trataba de descartar la idea de que eran seres humanos: pariente, amigo, compañero, vecino, con nombres propios y vínculos afectivos, sino que se convertían en unos seres despreciables imposibilitados, por sus defectos de vivir en la comunidad, seres monstruosos transformados en un *otro ajeno* que debía ser instalado ontológicamente a máxima distancia y diferencia. Gilou Royer de García Reinoso en su trabajo “Matar la muerte” (1984) se refiere a la desaparición de personas como una “fórmula omnipotente que podría ser la fórmula de la omnipotencia de un poder soberbio y absoluto que pretendió ser dueño no sólo de la vida sino también de la muerte de los ciudadanos” (p. 3). Una vez que la acción de saneamiento era ejercida por este poder absoluto, las personas perdían entidad, no existían más, eran *desaparecidos* a partir del instante mismo en que eran subidas a un coche, hechos destacados por lo inédito, dentro de un programa diseñado, inventariado, teorizado y justificado para ser llevado a cabo sin remordimientos, culpa o duda. Videla lo explica claramente en rueda de prensa ante la pregunta sobre los desaparecidos que le hace el periodista José Ignacio López (Imagen N° 25):



Discurso televisado de Videla  
14/12/79  
Imagen N° 25

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido. (14/12/1979)<sup>75</sup>

Tal vez en estos dichos lo más difícil de digerir es la idea de *incógnita*, instaurando una analogía con una *cosa*, un *algo* que no se comprende y cuyas causas se desconocen. Incluso lleva el concepto a la abstracción matemática, mencionando variables de una ecuación o inecuación representados con las letras “x” o “z”. Videla, en la flagrantia extrema del cinismo y la perversidad, utiliza la palabra para instituir la duda de la existencia de los desaparecidos. En el video se lo escucha utilizar el verbo en potencial, “si reapareciera”, para establecer la condición hipotética e incluso eliminar toda posibilidad de certeza parafraseando de manera contraria un axioma cartesiano, no se admite como verdadero aquello de lo que no se percibe ninguna evidencia.

En un sentido general, el poder se sostiene en tanto poder absoluto, por la fuerza de las armas como por la creencia de cada uno de que ese poder es absoluto. Como ya hemos venido adelantando “una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del tiempo colectivo en el plano simbólico. Intervienen activamente en la memoria colectiva” (Baczko, 1991, p. 30), por lo que, los imaginarios sociales operan en la proyección de visiones del futuro, las que se convertirán en obsesiones o fantasmas de los colectivos, funcionando no de manera aislada, sino en redes con otros imaginarios e impactando en las mentalidades de acuerdo a la difusión. Dice Baczko: “Los modos de funcionamiento específicos de este tipo de representaciones en una colectividad se reflejan particularmente en la elaboración de los medios de su protección y difusión, así como de su transmisión de una generación

a otra” (p. 28). En este sentido, el pensador Antonio Gramsci (1981) reflexiona que coerción y consenso son las armas del poder de dominación para reproducirse, su eficacia reposa en estas creencias (págs. 30, 51, 52, 152, 153). Así el poder hegemónico da muerte en la impunidad declarándose único amo de la justicia y de la ley legítima, poder que se erige construyendo una ficción impuesta como verdad de un poder omnipotente y llegando más lejos aún al suprimir la existencia humana en cuanto vida y muerte, reduciendo al vacío, borrando las huellas de aquellos designados como *enemigos de guerra*. En este marco, la socióloga Elizabeth Jelin (2001) expresa:

En todos los casos, hay un “yo” y un “otro/a”, un “nosotras/os” y un “ellos/as”, una clasificación del mundo en dos categorías de personas. Esta distinción básica permea la vida “normal” (...) Pero quiénes están de un lado de la línea o del otro, y cuál es la actitud frente a esos otros, es variable y depende de circunstancias y contingencias históricas. (p. 93)

En nuestra historia reciente hay un horror que vuelve, que insiste en existir y es la realidad de unos cuerpos violentamente deshistorizados que pugnan por existir. Ana María Fernández (2007) describe la categoría de desaparecido como una “latencia” que insiste en la escena grupal, puesto que, una latencia implica una insistencia, una irrupción de sentido reiterado pugnando por aparecer. Para que eso suceda debe estar inserta en una red simbólica, debe haber una significación colectiva previa, una vez que esa red simbólica institucionaliza ese sentido, produce un cerco, haciendo “sitio” (págs. 174, 176). Así mismo, y en adición a lo anterior, Deleuze (2017) afirma que “el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar, ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias” (p. 198), por lo que para que haya sentido debe haber acontecimientos, insistencias de sentido, que existen en tanto se expresan y se visibilizan por sus efectos.<sup>76</sup>

Por otra parte, y en la misma línea, Georges Didi-Huberman (2010) plantea que todas las cosas por más neutras que éstas parezcan, cuando las sostiene una pérdida su apariencia resulta “ineluctable”; esa apariencia nos interpela, nos asedia interrogándonos y se pregunta: “¿Qué sería pues un volumen que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador, de vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma (una forma que nos mira)?” (p. 18) Entonces, cuando ver y hacer visible algo es inevitablemente perder, lo visible se manifiesta a través de un síntoma, es ineludible, es una insistencia contra la que no se puede luchar, está pugnando por salir, por lo que echa mano de un vestigio, o de una huella de lo que quedó, la ruina de la pérdida, una semejanza de lo que fue (p. 17). El artista Julio Flores, en su texto “Siluetas”, intenta responder en alguna medida estos interrogantes al reflexionar sobre *El Siluetazo*:

¿Qué imagen buscábamos los que reclamábamos por los que no estaban? (...) Para darle imagen al ausente debíamos presentar el cuerpo que no está o el espacio de ese cuerpo o de todos los cuerpos, al menos. (...) Las imágenes tenían que ser diferentes pero iguales, porque todos habían padecido lo mismo, pero no eran una masa anónima. Cómo encarar la realización de una representación de todas las personas que no están. (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 91)

En este sentido Freud elabora y desarrolla el concepto de “inquietante extrañeza” (en Didi-Huberman, 2010, p. 161) para explicar ciertas experiencias ontológicas de desorientación de la mirada, donde existe la amenaza de ausencia y de pérdida abriéndose una escisión en nuestro ser, que aparece como la memoria en duelo, una llaga, un umbral, una puerta en el tiempo que se abre, el trauma retenido se convierte en un ahora futuro. En este marco se comprenden ciertas expresiones de los

policías que realizaban las guardias cerca de la catedral de Buenos Aires, cuando expresaban que esas siluetas los miraban, los observaban:

Uno de los policías que custodiaba una pared en Avenida de Mayo afirmó que “sentía que la silueta lo miraba”. El poder de un símbolo sintetizaba el contenido de una lucha y ese símbolo pertenecía ya a los protagonistas de esa lucha, a todos y a cada uno. (en Longoni & Bruzzone, 2008, p. 325)

Por lo que el dar a ver siempre implica una subjetividad, un alguien que es interpelado, agitado; el objeto de la pérdida sin remedio nos mira y coloca a esa subjetividad en una singular conjunción de espacio y de tiempo (Didi-Huberman, 2010, págs. 47, 157, 158)

Por su parte, Giorgio Agamben en “El uso de los cuerpos” (2017) elabora una teoría ontológica proponiendo pensar los cuerpos fuera del paradigma del sustrato matérico a partir del concepto de “uso” (p. 28), de esta manera afirma la propiedad de inapropiable que todo cuerpo posee en su “uso”, posibilitando una nueva concepción de la corporalidad, ya no propia ni de otro, como pura exposición o puro medio (p. 40). El filósofo e historiador del arte Jean-Louis Déotte (2004) refiriéndose a la teoría de Agamben sobre los campos de concentración nazis, como espacios pensados bio-políticamente para generar no-hombres, colocando a la política sistematizada de desaparición en un lugar aún peor “(...) por debajo de la oposición animalidad/humanidad” (p. 4), ya que, antropológicamente, según su razonamiento, y como ya vimos, la humanidad se define en sus rituales simbólicos ante la muerte. Auschwitz-Birkenau logró, mediante la homogeneización de las víctimas, confirmar la nulidad total, la identidad con la nada, y, en alguna medida, darle entidad a esa identidad mediante la representación. Sería como aceptar resignadamente la nadificación de lo humano.<sup>77</sup>



También, como ya anticipamos anteriormente, establece una característica temporal intrínseca en la desaparición, dice: “Una duda indefinidamente prolongada, pues la desaparición es un acontecimiento que dura para siempre.” (párraf. 1), lo que implica necesariamente una temporalidad, sin la cual la categoría no existiría. Tal vez el peor castigo que puede asignársele a una existencia y contra lo que los organismos de derechos humanos han lidiado desde sus orígenes es que “Se puede aducir, entonces, que el vencido absoluto es el que está fuera de la ley: el desaparecido. (...) Estos vencidos serán aquellos despojados de su sentido: al margen del sentido, fuera del sentido y, por lo tanto, fuera de la memoria por inenarrables.” (párraf. 2). Expresa Déotte: “Lo que dura siempre es que una persona a la que puedo nombrar no está presente ni ausente. La desaparición es un punto medio entre la presencia observada y la ausencia.” (párraf. 4).

En otra línea, la doctora en Antropología Cultural Ludmila da Silva Catela (1998) se ha referido al fenómeno de la desaparición en términos de “muerte inconclusa”, ya que los familiares han buscado y esperado durante muchos años sin respuestas concretas (p. 95). Por lo tanto, esa expresión hace referencia a un proceso no acabado, ya que en muchos casos no hay un cadáver que constate que esa vida fue interrumpida, no ha recibido el ritual cultural correspondiente y donde, además, se legitime colectivamente dicha muerte. Estamos, también, ante la cuestión de pensar y sentir al desaparecido como una vivencia eterna.

### 3.1.a La representación del cuerpo de un desaparecido

La *desaparición* fue la más cruel técnica de terrorismo de Estado que haya sido aplicada en la República Argentina, ya que no solo atacaba a la víctima en sí o a su núcleo primario, sino que buscaba afectar al conjunto de la población de manera perversa.<sup>78</sup> Así es que un *desaparecido* era una persona sobre la cual el Estado dice, luego de llevárselo, desconocer su paradero y hasta su misma existencia: nadie se los llevaba, nadie los

mataba, pero vivos no estaban. “Amparado por la imagen del enemigo escondido, no excluyó a ningún sector de la sociedad, segregando sentimientos de inseguridad, de impotencia y de sospecha generalizados que impregnaron toda la vida cotidiana” (Baczko, 1991, p. 50).

Entonces, qué sucede en una sociedad cuando una persona *desaparece*: primero aparece el terror, la inminencia de la catástrofe, se intenta que los afectados no hablen, se los induce al silencio, y si los afectados no pueden hablar de lo que les está pasando quedan a un paso de la locura. “El ‘gran terror’ no involucró únicamente a sus víctimas directas, una familia... Apuntó también, o sobre todo, a los otros, los que no conocieron las prisiones y los campos” (Baczko, 1991, p. 47). En ese momento aparece la fantasía de que esto solo les está pasando a ellos por su culpa y acusaciones morales comenzaron a aparecer: “algo habrán hecho”, “por algo será”, pasando a culpabilizar a la víctima, en un minucioso trabajo de inserción ideológica en el imaginario social, pero ¿con quién podrían hablar? Cuando surge un conflicto entre partes en tiempos normales la vía de resolución del mismo es ir directamente a la justicia, a la autoridad, bajo el terrorismo de Estado instaurado y sus prácticas, esto es análogo a apelar al verdugo.

En el orden de lo social y en términos freudianos, el poder en el período dictatorial se ofrecía como un orden perfecto, un poder absoluto y feroz, análogo a un gran súper yo<sup>79</sup> con el que la masa era propensa a identificarse en relación narcisista, adhiriéndose a este *otro (el poder)* en el cual delegaba un ideal del yo<sup>80</sup> en la omnipotencia. En relación a la realidad del terror stalinista de los años 30 expresa Baczko (1991):

...caracteriza el poder que no sólo esconde cuidadosamente la verdad, sino que además considera toda investigación al respecto como un crimen. De este modo, se erige a sí mismo como el único heredero legítimo y como administrador del patrimonio siniestro de aquella época. (págs. 46,47)

El mecanismo de funcionamiento del poder exigía una completa adhesión sin restricciones para llevar a cabo un plan. La masa ciega, sorda y muda daba el consenso en expresiones como “hay que poner el país en orden” o “hace falta una mano dura”. En otros casos, siendo esto lo más frecuente, desconocía la gravedad de lo que estaba sucediendo haciendo oídos sordos; más tarde dirían: “no sabíamos nada” o, peor aún, “no queríamos saber”, “era necesario sobrevivir” negando el horror de la realidad. En este sentido, Eduardo Luis Duhalde (2013) expresa:

Porque como no es posible militarizar todo el aparato productivo, la coerción debe ser permanente e idéntica a la que produjera el hecho de que cada obrero, cada empleado, cada pequeño empresario, estudiante o profesional liberal tuviera la bayoneta sobre su espalda. Ello no se obtiene con “leyes especiales”, ni con “tribunales especiales”. Solo es posible mediante el terror como método y práctica permanente. (p. 251)

En este marco, los centros clandestinos de detención (CCD),<sup>81</sup> espacios concebidos, por las características edilicias de la vida cotidiana en su interior, para la supresión física de las víctimas, sometiéndolas a un minucioso y planificado despojo de los atributos propios de cualquier ser humano. Entrar a un CCD significó *dejar de ser* por medio de la desestructuración de la identidad de los cautivos, alterando sus referencias témporo-espaciales, atormentando sus cuerpos y espíritus más allá de lo imaginado.

Estos lugares sólo fueron clandestinos para la opinión pública, familiares y allegados de las víctimas, ya que las autoridades negaban sistemáticamente toda información sobre el destino de los secuestrados a los requerimientos judiciales y de los organismos nacionales e internacionales de derechos humanos. Esta realidad fue permanentemente negada, valiéndose el gobierno militar del control que ejercía sobre los

medios de comunicación masiva, puestos al servicio de la propaganda ideológica de la dictadura y conformando así la opinión pública en su favor, así es que Videla enfatizaba en los medios: “Yo niego rotundamente que existan en la Argentina campos de concentración o detenidos en establecimientos militares más allá del tiempo indispensable para indagar a una persona capturada en un procedimiento y antes de pasar a un establecimiento carcelario”<sup>82</sup> (1977).

La *desaparición* comenzaba con el secuestro realizado por una patota, generalmente de noche y en una zona liberada por la policía, la persona detenida era atada por las manos en la espalda y *tabicada*<sup>83</sup>, prohibiéndoles ver. Luego, los subían al baúl o al piso de un auto para trasladarlo a un CCD. El protocolo de detención consistía, en primer lugar, en suprimir la movilidad de las manos, luego la visión, luego el traslado a alguno de los *pozos*<sup>84</sup> donde definitivamente se le suprimía todo contacto con el exterior, por lo que, no solo era la privación de libertad no comunicada oficialmente, sino que también era una siniestra modalidad de cautiverio envuelta de crueldad cotidiana.

El secuestrado llegaba al CCD *tabicado*, situación en la que permanecería durante toda su estadía en el lugar. Este impedimento les hacía perder la noción de espacio, con lo que se lo privaba, no solamente del mundo exterior al *pozo*, sino también de toda externidad inmediata más allá de su propio cuerpo. La colocación de la capucha llevaba definitivamente a la desesperación, la angustia y la locura, ya allí, la víctima podía ser agredida en cualquier momento sin posibilidad alguna de defenderse, por lo que debía aprender un nuevo código de señales, ruidos y olores para adivinar si estaba en peligro o si la situación se distendía. La identidad basada en la relación con las sensaciones corporales y emociones vinculada a la proxemia del mundo externo era minada hasta su destrucción. Dice al respecto Lisandro Raúl Cubas detenido en un CCD: “la ‘capucha’ se me hacía insoportable, tanto es así que un miércoles de traslado pido a gritos que se me traslade: ‘A mí..., a mí..., 571’ (la capucha había logrado su objetivo, ya no era Lisandro Raúl Cubas, era un número)” (CONADEP, *Nunca Más*, 1983).

Ante la desaparición se imponía el silencio, la culpabilidad y la denegación, la *gente común* debía guardar silencio para asegurar su propia sobrevivencia, denegar toda información que pudiera dar una significación política a la desaparición, lo que inducía a salvaguardar la dictadura con el precio del silencio y de la culpabilidad. Este accionar ideológico cultivaba, en efecto, sentimientos de culpabilidad aplicados al desaparecido que debía ser considerado culpable por el solo hecho de su desaparición. Así lo expresa Estela Carlotto, presidenta de Abuelas Plaza de Mayo, en una entrevista que le realiza Graciela Di Marco (En Lebon & Maier, 2006):

...como los maestros en aquella época no éramos muy luchadores la agremiación docente casi no existía, había huelgas, paros, yo los hacía, a pesar de que era directora, por ahí yo sola hacía la huelga cuando consideraba una cosa justa. Tenía consciencia, pero no tenía ninguna participación formal en nada. Y, por supuesto, me asustaba todo esto que hacían mis hijas. (...) El primero de agosto del 77 es secuestrado mi marido, porque era el papá de Laura. La noticia que recibo es que yo tenía que pagar un rescate, si quería salvarlo. (...) Mientras tanto, aprendí a moverme por primera vez en la búsqueda de un desaparecido, porque fui con el criterio y la lógica, aparte de hospitales, a comisarías, a presentar un recurso de habeas corpus, fui a hablar con algún político, empecé a hacer diversos contactos. A los 25 días él fue liberado, con 14 kilos menos, muy afectada su diabetes. (...) El último día que yo la vi a Laura fue el 31 de julio del 77. Cuando el papá ya salió y empezó a trabajar, empezó a encontrarse con ella en Buenos Aires, donde ella estaba viviendo, porque para él era rutina ir a esta ciudad, tenía sus clientes, sus proveedores y no resultaba sospechoso, como hubiera sido en mi caso, que trabajaba de maestra. A mí,

Laura me escribía y me llamaba por teléfono una vez por semana. Y esas cartas y esas llamadas se cortaron, la última fue el 16 de noviembre del 77. Así que yo calculo que ella ha desaparecido, ponemos como fecha el 26 de noviembre del 77. (págs. 132 a 140)

Las presiones ejercidas sobre las familias iban todas en la misma dirección para producir un efecto de *sin sentido*: que declararan al desaparecido como muerto sin conocer la causa, que olvidaran el pasado o que consideraran la disidencia política como una inadaptación social y como una causa de encierro para trastornos mentales o comportamientos antisociales. Aceptar aquellos modelos era una condición para sobrevivir al precio de la renuncia del yo y de la realidad: de no querer saber acerca de la desaparición y de activar una denegación masiva del vínculo con el desaparecido.

El objetivo de la tortura era aniquilar en primera instancia la resistencia del sujeto, para ello se utilizaban desde golpes hasta los más sofisticados instrumentos que produjeran gradaciones crecientes de dolor físico, intentando llegar al límite de la resistencia de la víctima, si se producía la muerte, ésta era una consecuencia accidental generalmente no deseada. En la mayoría de los testimonios recogidos se observa una clara división entre los operarios que ejercían las torturas, unos eran los encargados de *torturar para interrogar* y otros, los que se ocupaban de la eliminación física de las víctimas. Así se explica también la presencia de médicos en las sesiones de tortura, ya que el objetivo era quebrar la fortaleza de la persona, manteniéndola viva mientras se considerase que pudiera ser útil. Por otra parte, los testimonios descubren también casi invariablemente otra división de tareas entre los que infligen el dolor físico: *los malos* y los que persuaden y amenazan: *los buenos*.

Los procesos psíquicos que se involucraban en la tortura eran varios: comenzaban por el ataque a la identidad y la autoestima. Además de la información que se buscaba extraer, la tortura pretendía primordial-

mente afectar la identidad de la víctima. La agresión física y psicológica instrumentada con modalidad sádica trabajaba colocando a la víctima en situación de *estar a merced*, produciendo efectos de despersonalización. Los ataques físicos tendían a producir vivencias de aniquilamiento y de destrucción del esquema corporal. Además del dolor físico, había un especial interés en que el detenido vea los resultados físicos de la tortura en sí mismo, en sus seres queridos o en otros torturados, para producir sentimiento de desesperación e identificación: “Así vas a quedar vos” o “Así estás vos”.

Los procedimientos tendientes a la despersonalización comenzaban con el retiro de efectos personales y de la ropa, sustituyéndolos por uniformes precarios, aislamiento del mundo exterior, supresión de la visión, no información de los motivos de estadía en el lugar, ni tiempo de permanencia estimada en el mismo o destino futuro y la sustitución del nombre por un número. Los torturadores y la estructura misma a la que respondían creaban efectos de impotencia física y psicológica en la víctima presentándose ante ella como dueños absolutos del poder sobre los destinos de su vida e integridad, con supuestas garantías de impunidad.

En las artes visuales algunos artistas testimonian de manera evidente. Algunos casos son emblemáticos, como la serie *Manos anónimas*, del artista plástico Carlos Alonso (1929), perteneciente al patrimonio cultural de la provincia de Córdoba desde el año 2005. La serie está compuesta por 37 obras realizadas en lápiz y pastel al óleo, corresponden a un periodo que va desde el año 1981 hasta el año 1991. Allí, Alonso expone de manera cruda y brutal la tortura, violencia y represión de esos años. Esta serie tiene su origen en una instalación del año 1976, para la muestra *Imagen del hombre actual* a realizarse en el Museo Nacional de Bellas Artes, lo que no sucedió debido al golpe de estado. La instalación estaba compuesta de figuras humanas y de partes de ganado vacuno en tamaño natural, elaborados con la técnica del papel maché y de estilo hiperrealista (Imagen N° 26).

Por su parte, el artista plástico León Ferrari (1920-2013), en la serie *Nosotros no sabíamos*, del año 1976, recopiló artículos que los periódicos del momento publicaron en su mayoría como noticias policiales sobre la primera época de la represión desatada por la junta militar, apariciones de cuerpos en la costa del río o en descampados, personas buscando familiares perdidos, etc. (Imagen N° 26). Así lo expresa el mismo artista:

### NOSOTROS NO SABÍAMOS

Esta es una recopilación incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensaje del terror. Si bien están lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban en un “por algo será”, nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que, luego de los juicios, reemplazaron por “nosotros no sabíamos”.

Faltan aquí, pero se agregarán, las informaciones que documentan la complicidad de buena parte de la Iglesia, complicidad que continuó cuando pedía el indulto de los condenados y que se volvió a manifestar cuando los invitó, indultados, pero no absueltos, el nuncio Calabresi a brindar con el cardenal Quarracino por los trece años del papado de Juan Pablo II, en octubre de 1991.

De este material, que se recopiló en 1976, se editaron cuatro ejemplares en aquel entonces en Brasil, tres en 1984, también en San Pablo, Brasil, y otros cuatro con motivo de la

muestra “500 Años de Represión”, realizada en el Centro Recoleta en agosto de 1992.

León Ferrari.

Buenos Aires, 1992

(<https://leonferrari.bellasartes.gob.ar/nosotros-no-sabiamos/>)



Imagen del hombre actual  
Carlos Alonso  
Instalación. Año 1976



Nosotros no sabíamos  
León Ferrari  
Collage de periódicos. Año 1976

Imagen N° 26

Como se observó anteriormente en los dichos de Ibérico Saint Jean, calificativos peyorativos como *subversivos*, *simpatizantes* y *tibios* se confundían para la maquinaria de exterminio de personas, definiendo de manera más o menos abstracta al supuesto *enemigo*, permitiendo así etiquetar y estigmatizar maleablemente a cualquiera como la personificación del mal: no eran personas sino demonios, bestias, enfermos, no argentinos y, por eso, no merecían ni la vida ni la muerte, En tal sentido, Baczkó (1991) escribe:

El terror que la propaganda no nombra pero que forma su contexto cotidiano (...), demuestra de una manera decididamente incisiva que cualquiera -un pariente, un vecino, un amigo, un simple conocido- puede desaparecer de un día para el otro y entrar en la zona de las tinieblas. Esta persona, entonces, deja de existir, se convierte en una “no persona”; mencionar su nombre, preguntarse por las razones de su ausencia, es un acto peligroso, una semiprueba de sospechosos contactos, y hasta de complicidad. (p. 50)

De este modo se legitimó el accionar de la represión sobre los cuerpos hasta afectar el concepto simbólico de la muerte para lograr el silencio y el temor en los seres. Se implementó una lucha contra la *hidra de mil cabezas*, metáfora verbalizada por las Fuerzas Armadas y de seguridad. Para ello se buscó la complicidad del conjunto de la población para forjar pactos de silencio de larga data. “El objetivo buscado sería asegurar al Estado el dominio total sobre las mentalidades y, en especial, sobre la imaginación social” (p. 32)

Una representación es la imagen que los sujetos se hacen a través de una mirada sesgada por propio pensamiento, pero cuando no hay un cuerpo físico, ya sea vivo o muerto, esas representaciones de existencias se construyen a partir de la memoria de otros seres, retratos pintados o

imágenes fotográficas miméticas de una apariencia exterior congelada en el tiempo, el cuerpo se conforma como recuerdo de vivencias, memoria de otros, imágenes mentales propias y de terceros o registros mediados tecnológicamente.

Con la recuperación de la democracia y la creación de la CONADEP comenzaron a realizarse exhumaciones por parte del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), creado en el año 1984. En los años siguientes comenzaron a aparecer las primeras fotografías de los hallazgos de restos corpóreos en fosas comunes, sinécdoques que confirmaban un pasado eternamente presente, confrontando el anacronismo de la ausencia del cuerpo con el hoy. Un doloroso ejemplo fue el del cementerio de Avellaneda, donde en el año 1986 el EAAF comenzó las exhumaciones de las fosas comunes del denominado sector 134, de donde se extrajeron a la fecha un total de 336 esqueletos.

George Didi-Huberman (2006), hablando de la Shoá, dice que habría que:

saber mirar una imagen, eso sería, de alguna manera, volverse capaz de discernir allí donde quema, allí donde su eventual belleza reserva el lugar de un “signo secreto”, de una crisis no pacificada, de un síntoma. Allí donde la ceniza no se ha enfriado. (p.11)

94/ Por otro lado, Eduardo Grüner (2008) traspola las ideas de Theodor Adorno en relación al arte después de Auschwitz, tensionando la representación con la estetización como:

un arte que no solamente se proponga la representación de lo imposible, de lo que es demasiado espantoso para ser articulado simbólicamente más que a través de su “estetización” –como en el caso de lo sublime artístico de Kant–, sino

un arte que directamente renunciara a toda representación, a toda estética, para mantener una suerte de ética de la ausencia, del silencio, de la mudez. Ya que pretender representar, aún mediante alguna estética de la “fealdad”, ese espanto y esa transgresión violenta de lo humanamente posible, podría significar de alguna manera convalidarlo, hacerlo pensable. (En Longoni & Bruzzone, 2008, p. 291)

Los hallazgos de restos de cuerpos en fosas comunes y su posterior identificación hacen referencia a un tropo del cuerpo basada en la sinécdoque, donde una parte representa al todo, pero ¿Qué representan estas partes conformando un todo?

Un cuerpo o unas partes son, en definitiva, una imagen memoria de la existencia, huesos y ropas que dialogan dialécticamente en el tiempo, haciendo del pasado un hoy en el futuro. Esos hallazgos son imagen a la manera de Benjamin (1982), no sólo como apariencia reconocible de algo en sus relaciones de semejanza, ni siquiera como realidad, sino que son imagen como intervalo temporal hecho visible, una línea de fractura entre las cosas que muestra brevemente el material de lo que está hecho, una explosión “de todos los lados” (allseitiger) del tiempo (p. 350), pero es, también, el lugar donde se condensan todos los estratos de la “memoria involuntaria de la humanidad” (p.348), confluencia de vectores o fuerzas mnémicas que se manifiestan como fuerzas constructoras de los cuerpos en la imagen, son gestos que permanecen sin expresión confirmando su anacronismo.<sup>85</sup> Lo que se cristaliza en el gesto persiste, insiste y retorna indiferenciado del sistema que lo produjo, en cercanía de lo que el psicoanálisis ha denominado fantasma, o lo que anteriormente denominamos síntoma, latencia o insistencia, es así que la imagen actúa como un fantasma que no deja de hablar, causar, asediar, reaparecer. (Derrida, 2007, en Morales Martín, 2008 p. 32)

Siguiendo la noción deleuziana, en el gesto se da una co-implicación antes de la representación o de la designación ontológica, la memo-

ria produce una síntesis que ocupa los espacios vacíos de la impresión, produciendo representaciones que se mezclan con la percepción (recuerdos) y, por otra parte, produce contracciones intensivas de instantes en las que se retiene ciertos aspectos del gesto, que no son actuales y que, por tanto, no pueden solicitarse voluntariamente por la memoria rememorante.

Esta imagen que asoma, de ninguna manera imita, sino que, definitivamente, abre una brecha temporal, una bifurcación en el tiempo y en el espacio. Esta imagen es, dialécticamente, en el presente, representación de presencia y ausencia a la vez, encuentro de presente y de pasado, es, de hecho, lo que Benjamin define como “dialéctica en suspenso” (Benjamin, 1936, en Didi-Huberman. 2008a. p. 21) en su búsqueda de producir un modelo temporal que tenga en cuenta las contradicciones en su propio estado y espesor de cada hecho singular.

El gesto como movimiento produce una cadencia rítmica entre lo que se plasma en la memoria y lo que, precisamente, bajo la estructura propia del cristal, disloca las oposiciones (Derrida, 2007, en Morales Martín, 2008. p. 349), produciendo la tensión dialogal de la imagen.

La imagen es un cristal de tiempo, una forma construida a partir de un choque fulgurante del pasado con el presente, un relámpago que conforma una constelación. Esta imagen, fulgor resplandeciente, “trama singular de espacio tiempo”, es lo que Benjamin definió como aura, “la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar” (Benjamin, 1936, en Didi-Huberman. 2008a. p. 362). En la imagen memoria lo que es dado a ver mira hoy a su espectador, para Benjamin esta relación de mirar implica una dialéctica del deseo que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetable (Benjamin, 1936, en Didi-Huberman. 2003. p. 351).

Los procesos de construcción de la propia identidad y del colectivo de pertenencia dan cuenta de las *marcas* de la época, *marcas generacionales* que se alojan en las maneras de concebir el tiempo, la historia, el pasado en tránsito presente de elaborar el futuro. El sujeto sensibi-

lizado y comprometido es el único capaz de generar una corriente de empatía en la que se reconoce en el otro, es el único capaz de trascender la distancia con el otro. Esa distancia plasmada en una imagen memoria auténtica, con sus tensiones y ambigüedades propias, pero con la capacidad de intervenir críticamente en el tiempo.

En el reconocimiento de la *otredad* social el ciudadano choca con la imagen dialéctica dislocando el tiempo, abordando la memoria sin sometimiento al pasado, despertando sus significaciones y deconstruyéndolas. Edgardo Antonio Vigo ya se planteaba desde el año 1956 el problema de la representación en arte, explicitando concepciones que involucraban las ideas de ARTE y NO ARTE, donde este último elude la idea de la función del arte como representación, aludiendo a la idea de que creación no es representación. (Cajas Biopsia 1961-1965. Centro Arte Experimental Vigo, La Plata)

### 3.2. Discursos de resistencia: Arte Correo

Dentro de la dimensión socio-histórica, Castoriadis (2007, p. 103) distingue dos tipos de imaginarios sociales, el instituido y el instituyente; el primero marca la línea entre lo lícito y lo ilícito, manteniendo unida y en cohesión una sociedad para su continuidad, y el segundo refiere a la irrupción de nuevos organizadores de sentido, con un gran potencial instituyente de transformación (En Fernández, 2007, págs. 40, 41). “Los grupos son cuerpos sin órganos, los grupos políticos, los grupos comunitarios, etc., implican especies de cuerpos sin órganos, a veces imperceptibles, a veces perceptibles, sobre los cuales se engancha todo agenciamiento de máquina productora de enunciados” (Deleuze, 1973, p. 87). Atentos a la nociones de Deleuze y Guattari (1985) de pensar en maquinarias colectivas (p. 44) compuestas por “cuerpos sin órganos” (p. 20) cuerpos que producen una legalidad metafórica, como articulación gramatical de un proceso maquínico, entonces, se puede pensar al Arte Correo como una maquinaria de intensidad productora de sentidos que

no está interesada en la representación. Retomaremos el tema más adelante al hablar de la red del Arte Correo aplicando el concepto de rizoma (2002, p. 12).

No hay enunciados individuales, ningún enunciado puede ser producido por un individuo..., lo que produce los enunciados eran los agenciamientos maquínicos, o lo que es lo mismo, los agentes colectivos de enunciación, a condición de comprender que los colectivos, no quiere decir los pueblos... (Deleuze, 1973, p. 104)

### 3.2.a. Discurso

El arte conceptual es la plasmación de la práctica metódica, donde se articulan elementos filosóficos, tecnológicos y socio-culturales. Bajo la idea se ha problematizado al arte desde su propia función. En el arte conceptual coexisten signos ópticos, lingüísticos y poesía, conformando una sintaxis muy especial donde el montaje y el fragmento exponen su propia naturaleza inorgánica, ejemplo de ello son los primeros ready-mades de Marcel Duchamp, una flagrante experiencia de este nuevo sistema artístico.

Por un lado, On Kanara, en 1933, utiliza sistemas artísticos como medio de hallar su propia identidad, superando la existencia inmediata de cada día, donde la presencia del tiempo no observable se hace tangible mediante envío de telegramas o tarjetas postales. Por otra parte, Carl Andre, en 1935, realiza demarcaciones espaciales de territorio y, años después, Jan Dibbets, en 1941, sistematiza el tiempo transcurrido, recodificándolo en información visual en un denodado esfuerzo por visibilizar el tiempo no-observable. En relación al activismo artístico, Ana María Guasch (2001), tomando como referencia al Group Material, explicita que

... fue fruto de colectivos... que encontraban su primera manifestación de censura al sistema del arte en la pérdida de la individualidad o en el anonimato de sus componentes..., estaba integrado por artistas insatisfechos con el modelo de individualidad dominante y con los medios de representación y distribución habituales, e interesados en producir un arte comunicativo, con capacidad de incidir críticamente en el descascarado conservadurismo de la sociedad norteamericana. (págs. 488, 489)

Es indudable que las obras de arte como discurso conforman en sí mismas universos de signos intencionales, habitados y regulados por intereses que funcionan como síntoma de su historicidad, de su trans-historicidad y de su sentido social. Al respecto expresa Angenot (2012):

Todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad, (...) que se imprime, (...) que se habla y se representa hoy en los medios electrónicos (...) sistemas cognitivos, distribuciones discursivas, los repertorios tópicos que en una sociedad organizan lo narrable y argumentable, aseguran una división del trabajo discursivo, según jerarquías de distinción y de funciones ideológicas para llenar y mantener (...) totalidad de la producción social del sentido y de la representación del mundo. (p.17)

Siguiendo esta línea de pensamiento, los discursos de la obra de arte son signos puestos en uso por unos sujetos y sus mundos, que producen unos resultados y, en este sentido, para Marc Angenot (2012) no es posible disociar en los enunciados el “contenido” de la “forma”, por lo tanto, los rasgos propios de los mismos son los vestigios de las condiciones de producción, de los efectos y de las funciones de una ideología.



(p. 27). Entonces, si todo discurso es ideológico, el Arte Correo emana como enunciado contra hegemónico para decir “lo aún no-dicho”. (Bloch, citado en Angenot, 2012, p.28)

Con el nombre de Plan Cóndor se conoció al programa de coordinación y cooperación de apoyo mutuo entre los regímenes dictatoriales del Cono Sur (Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y, esporádicamente, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela) con Estados Unidos. Henry Kissinger, jefe del Departamento de Estado estadounidense fue señalado como su ideólogo. Este plan permitió a inteligencias militares cruzar fronteras con total libertad para capturar a opositores a las dictaduras militares entre las décadas de los setenta y ochenta. En este marco, los espacios de resistencia comienzan a manifestarse de maneras muy diversas y las obras de arte como discurso conforman en sí mismas universos de signos intencionales habitados y regulados por intereses que funcionan como síntoma de su historicidad, de su transhistoricidad y de su sentido social.

Siguiendo esta línea, los discursos de la obra de arte son signos puestos en uso por unos sujetos y sus mundos, que producen unos resultados.

### **3.2.b Resistencia**

Como algo ya anticipamos, durante las décadas de los '60 en adelante, comienza a manifestarse la necesidad en el arte de conformar redes con el fin de comunicar, criticar y problematizar situaciones de índole social, política o económica. Las intenciones eran las de revertir significaciones y valores en la sociedad. El Arte Correo es intrínsecamente y, en esencia, un arte de redes, cuyo objetivo primordial es transmitir mensajes, al comunicar, se enfatiza la voluntad de compartir y de colaborar, soslayando el mercado de oferta y demanda y las distinciones entre artista y público. Estas prácticas permitieron en América Latina, durante los períodos dictatoriales, manifestar, exponer y comunicar, pasando por alto la censura.

Como ya hemos anticipado en el capítulo anterior, los medios masivos de comunicación tenían el troncal rol de difundir la ideología unívoca y hegemónica que propiciaba al régimen dictatorial, entre otras cosas, anestesiando toda posibilidad de crítica en la masa. Luis Camnitzer (2008), habla del “arte como instrumento de combate” (p. 33), un arte que subvierte crea una distancia crítica con el establishment, generando voluntad de cambio, introduce justicia ante las situaciones de atontamiento. Trabajar desde el arte con ideas venía siendo, desde los años '60, algo cotidiano para un público que ya se había conformado como comunidad receptiva. Es así que el Arte Correo adquiere, desde este sistema, la idea, el signo y el proceso, pero como dijimos anteriormente, le reconoce un plus de valor: la invisibilidad y, es allí, donde radica su potencialidad comunicadora subversiva. En palabras de G.E. Marx (2010), al referirse al Arte Correo:

El arte no se casó con la vida; se juntaron, se con-fundieron, caminaron emparejados en un viaje de ochenta mundos y dieron a luz constelaciones. Nacieron miles de pequeños universos en una galaxia de soledades acompañadas. (...) Los pescadores de esperanzas nos diseminamos por el planeta, casi nadie de los que estaban fuera de estos circuitos nos vio. Fuimos invisibles para el otro lado del Arte. (p. 111)

El Arte Correo comienza a producir objetos no comercializables que forman parte de un diálogo procesual entre personas, donde la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea integran este paradigma sistémico relacional y ético. Según Belén Gache (2005), el contexto represor propio de las dictaduras militares posibilitó el surgimiento del Arte Correo, “en América Latina surge como una actividad ligada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente en las décadas del 60 y 70” (p.42).

Como antes ya expresamos, el Arte Correo estimula el sentido comunitario de una manera singular y sensible contrapuesto al ámbito cosificador y monetizado del mercado. Al poner en relieve la función comunitaria entreteje de manera firme y autónoma la urdimbre de las vinculaciones individuales, coadyuvando originales procedimientos de interacción, nexo y cooperación. El Arte Correo actúa y procede sumido en una red rizomática de características específicas y singulares con la meta colectiva de retransformar de una forma paradigmática la asignación de lo que implica el mundo común.

A su vez sumamos las ideas del filósofo italiano Roberto Esposito (2003) sobre comunidad o del “ser-con” y las potenciamos más allá de identidades, tradiciones y lugares en común, la comunidad puede ser entendida como un todo pleno, común a los sujetos que la componen, comprendida desde la conformación singular de la falta, ya que “no es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-dar” (p. 30), el cual es obligatorio.

Un “deber” une a los sujetos de la comunidad -en el sentido de “te debo algo”, pero no “me debes algo”-, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. (p. 30)

98/ Por otra parte, el artista mexicano Ulises Carrión (2014) acuña la expresión “estrategia cultural” (p. 229) para describir cómo el Arte Correo cambia el enfoque del arte hacia un concepto más amplio que él denomina cultura, otorgándole la esencia de la contemporaneidad, tensionando fronteras entre artista, organización y distribución de la obra, haciendo parte de estos procesos a la obra y, al hacerlo, crea una estrategia, el artista traza y realiza diversas actividades, que es parte esencial de la obra misma. Los mensajes transmitidos en la red se propagan, se

comparten, se difunden en *listas de direcciones*, sin la intención de vender, aunque, por supuesto, habrá excepciones no deseadas. En general se partía de convocatorias con algún eje temático, realizadas por algún artista de la red, invitando a participar o simplemente a intercambiar correspondencia.

El arte correo cambió el enfoque de lo que tradicionalmente se conoce como “arte” hacia el más amplio concepto de “cultura”. Y este cambio es lo que hace al Arte Correo verdaderamente contemporáneo. En oposición a “mundos personales”, el Arte Correo enfatiza las estrategias culturales. (p.227)<sup>86</sup>

En este sentido, el Arte Correo funcionó como memoria temporal del trauma, anticipación, en el proceso de conformación simbólica de la representación del desaparecido durante el periodo dictatorial, pudiendo posteriormente reconstruir ese pasado en diversas manifestaciones artísticas post-dictadura. Bajo estas premisas iremos desglosando nodos de análisis. “La difusión y expansión de esta forma artística se relacionó directamente con la voluntad de denuncia de las situaciones de violencia que aquí se vivían, a través de sobres, estampillas, sellos, cadenas de intercambio, etc.” (Gache, 2005, p.42)

Una política del arte interrumpe las coordenadas normales de la experiencia sensorial, suspendiendo las conexiones ordinarias, no solo entre apariencia y realidad, también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. La expresión *estrategia cultural* introduce al Arte Correo en un enfoque de *arte* mucho más amplio, lo que Carrión denomina cultura, otorgándole la esencia de la contemporaneidad, tensionando fronteras entre artista, organización y distribución de la obra, haciendo parte de estos procesos a la obra y, al hacerlo, crea una estrategia, el artista traza y realiza diversas actividades, que es parte esencial de la obra misma, esto es lo que Carrión define como estrategia cultural.

El sociólogo Pierre Bourdieu (2003) desarrolla la tesis de que los agentes que en un campo cultural hegemonizan un capital específico, en tanto poder o autoridad, construyen estrategias de auto conservación, de la misma manera los agentes que disponen de menos capital, generalmente los “recién llegados más jóvenes”, tienden a instrumentar “estrategias de subversión”: la herejía (heterodoxia). Esta herejía, en tanto crisis, impone una especie de desestabilización que obliga a los dominados a “salir de su silencio” produciendo discursos (y estrategias) defensivos del status quo (doxa). En el caso de los campos culturales (religión, literatura, arte) la herejía, paradójicamente, se plantea como una vuelta a los orígenes, interpelando la “banalización y degradación de la que ha sido objeto” (p. 121). De este modo, puede considerarse a la firma conjunta GE Marx Vigo como los “herejes” (Vigo por NO ser un artista de fama aclamada y Gutiérrez Marx por su juventud) desestabilizantes que obligan a salir del silencio, esto, nos permite pensar en las tensiones o exilios de los circuitos artísticos del mercado. La experiencia estética, en cuanto que es experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética del arte en un contexto específico, así, las producciones artísticas hacen posible, fuera de la red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto que la dominación.

Como ya antes mencionamos con los casos ejemplares de Alonso y Ferrari, durante la dictadura emanaron ciertas producciones plásticas como denuncia. El artista platense Edgardo Antonio Vigo, figura central del Arte de Correo en la República Argentina, usó este circuito para denunciar la desaparición de su hijo Palomo (Abel Luis) y los crímenes de la dictadura. Algunas producciones se manifestaron de manera un tanto más literal, pero, con el progresivo aumento de la represión y la censura, éstas comenzaron a tornarse mucho más crípticas en la manifestación del dolor y como resistencia ideológica. En uno de sus sellos de correo se lee el emblemático lema: “Set free, Palomo”, la fecha 30-07-76 y el icónico rostro de su hijo.<sup>87</sup>

Edgardo Vigo editó revistas de carácter experimental, tanto en su formato como en su contenido, ejemplo de ello son *WC*, *Diagonal Cero* y *Hexágono*, caracterizándose a sí mismo como un “deshacedor de objetos”. “(...) La comunicación debe hallarse no en los casilleros divisorios legados sino en el despojo de prejuicio creados por aquellos” (Vigo, 1968) (En Davis, 2009, p. 284). Estas son las obras (cosas) para Vigo, “despojos”, margen. “Deshacer objetos” es el ejercicio centrado en desarticular los órdenes naturalizados que regulan la apropiación corriente de los objetos mismos, desarreglar su registro normado, desviar sesgando la percepción ordinaria, corriéndola de su cotidiana inmovilidad. De esta manera, interpela desde el asombro y la práctica lúdica, extrañando el objeto y creando brechas para movilizar al sujeto en otras sensibilidades.<sup>88</sup>

La última revista que editó antes de la dictadura fue *Hexágono*, donde se percibía la actitud de compromiso con su época, ya que no dejó nunca de denunciar, mediante las imágenes, las injusticias cometidas por los militares de turno. En sus últimos años también participó en convocatorias para hacer los libros colectivos de artistas *No al Indulto* y *XX años 1976-1996*, y la muestra convocada mediante Arte Correo *500 años de Represión*. Por otro lado, y siempre centrado en la idea de hacer llegar el arte a las calles, funda su Museo de Xilografía, en el año 1967.

### 3.2.c Arte Correo

En este marco, pretendemos ver al Arte Correo en una nueva valoración de un mal llamado arte marginal, como medio de comunicación alternativo, una reacción de resistencia política a un sistema opresor, en momentos en que un grupo de artistas encontraron en la subversión de un sistema estatal censurante, el medio para expresar lo que en la sociedad se acallaba con violencia, sospechando de las jerarquías y discursos de poder, un medio de información, protesta y denuncia. Por un lado, el arte

conceptual admite, en su innovador sistema artístico, la firma conjunta, expandiendo los límites en todos los sentidos, y, por otro lado, el espíritu colectivo de trabajo en red permite, naturalmente, sociedades artísticas de múltiples identidades. Dice Clemente Padín (2001):

El Mail Art no admite la individualidad, es un cuerpo gigantesco de creativos y su mente está formada por todos ellos. Y su cerebro múltiple es el que determina cuales son los nuevos parámetros que hacen que el movimiento cobre nueva vitalidad y no paralice su corazón.<sup>89</sup> (en Covalada Vicente, 2005, p. 91)

El Arte Correo adquiere este sistema -postal- de idea, signo, proceso y le adjudica un plus: la invisibilidad, y es allí donde radica su potencialidad comunicadora subversiva, produciendo objetos no comercializables que forman parte de un diálogo procesual entre personas; la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea integran este paradigma sistémico relacional y ético, donde “(...) a diferencia de Dada o Fluxus, no es un movimiento colectivo con un número limitado de miembros sino, en cambio, una estrategia cultural<sup>90</sup> abierta a un número ilimitado de actores”. (Baroni, citado en Gutiérrez Marx, 2010, introducción, párraf. X)

El Arte Correo puede definirse básicamente como una actividad en proceso, un movimiento de intercambio y comunicación a través del medio postal, consistente en el envío de mensajes y diversas producciones (poemas, dibujos, objetos, fotografías) utilizando el sistema postal como medio de comunicación a destinatarios conocidos o desconocidos. Al respecto expresa Belén Gache (2005):

Como lo habían hecho el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo y, más tarde, el Situacionismo, el arte correo también utilizaba el factor sorpresa como estrategia para activar una

conciencia crítica e insistía en el poder desalienador del arte. El arte era por ellos entendido como juego, como liberación de los deseos, como subversión y como negación del orden represivo”. (p.20)

En esta misma línea de antecedentes, encontramos como las primeras y más directas manifestaciones de este tipo en el grupo fluxus, en muchas ocasiones se presentaban como obras de patrimonio colectivo y anónimo, utilizar pseudónimos o nombres colectivos comenzaron a ser una práctica relativamente corriente, remitiendo, en algunos casos, a los nombres de combate o tributo, este último es el caso del seudónimo de Vigo, Rose Sélavy (II), que ya había sido utilizado por Marcel Duchamp, donde, en principio, “subyace la crítica a la defensa de la pretendida propiedad de las ideas sostenida por la sociedad capitalista y a la noción de copyright” (p.21).

Por otra parte, el situacionismo fue el grupo de vanguardia más politizado de la posguerra, fundado en 1957 con el nombre de Internacional Situacionista y disuelto en 1972, querían renovar las estrategias estéticas del surrealismo mediante nuevos aportes como las *deriva* o el *détournement* (traducido por “desviación”), estas estrategias culturales eran, ideológicamente hablando, instrumentos de transformación radical, contribuciones a la revolución desde la práctica cultural desde la óptica de Walter Benjamin (2005). Por lo que la cultura sería no sólo un mero reflejo de lo existente, sino una reconfiguración crítica desde formas organizativas nuevas. (p. 353)

La *deriva* proviene del paseo o vagabundeo surrealista que buscaba incentivar mediante el hallazgo fortuito al inconsciente. Se caracteriza por ser una manera de paseo sin interrupción a través de diversos territorios aunque, por el contrario a los surrealistas, no pretendían la activación del inconsciente, sino plantear una relación subversiva con la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea, una crítica a las formas acomodaticias y rutinarias.

En otro sentido, el desvío, desviación o, en francés, *détournement*, proviene del collage dadaísta y surrealista y consiste en una copia alterada de imágenes, textos o hechos concretos, para su utilización en situaciones subversivas, siendo la fuente principal la cultura de masas. Esta estrategia tiene un doble objetivo, por un lado, poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del rol que en ella tiene el arte y, por otro, reutilizar esa misma imagen para un uso político crítico. Estas estrategias fueron abordadas y experimentadas por el Arte Correo siguiendo una idea dinámica y compleja de indagaciones. Por su parte, Joaquim Dols Rusiñol (1979) ofrece esta definición del Arte Correo:

Trabajos enmarcados en el ámbito artístico, cuya base es la comunicación postal. El factor clave de este planteamiento específico estriba, pues, en el medio manejado, si bien empleándolo de modo distinto al habitual: el correo como sistema de intercambio de datos y noticias integrado en el orden establecido. Debe enmarcarse, por tanto, dentro de los planteamientos de vanguardia conceptual de los años sesenta, que, de uno u otro modo, asimilan diversos hechos propios de los campos no artísticos. (p. 219)

El considerar las causas que pudieron haber generado el auge del Arte Correo lleva directamente a considerar las imposibilidades de los artistas por acceder a medios o estructuras de comunicación masivos, debido al extremo control y monopolización de la cultura y de sus producciones de sentido en contextos determinados y a la ausencia de la retroalimentación o respuesta que exponían los medios en esos años. Dicha situación hizo proliferar medios de comunicación alternativos no manipulados, al menos en ese uso, por el aparato hegemónico. Las particularidades de los movimientos artísticos de vanguardia caracteriza-

dos por la imprevisibilidad de la información estética, las sustituciones de modelos de combinación de signos ya conocidos por otros inéditos conformaron nuevas estructuras procesuales de comunicación opuestas a los lenguajes institucionalizados manejados por el mercado, las que condujeron a nuevas relaciones de conocimiento de la realidad.

La utilización del sistema de correo postal como vía de alguna manera condicionó las características del objeto producido para ser enviado: el tamaño, el peso o la forma según las normativas de los servicios postales de cada país. Los artistas se apropiaron de dichas especificaciones y *jugaron* a transgredir con ellas. En algunos casos, los envíos no llegaron o llegaron con mucho retraso y, en la mayoría, los envíos llegaban en tiempo y forma con el agregado *azaroso* del paso por las distintas estafetas postales. En algunos envíos que resultaban muy llamativos por las intervenciones, los funcionarios del correo postal permitieron la circulación de esos objetos tomando parte (activa) en este juego.

El potencial de difusión del Arte Correo proviene de su aspecto procesual contrario a un arte entendido como bien de consumo en el contexto de las denominadas “industrias culturales”<sup>91</sup>, característica que deriva directamente del arte conceptual, nacido en oposición a la producción de objetos que se integraran inmediatamente como artículos comercializables. La novedad de producciones artísticas circulando a través del correo postal estatal residía en la utilización de un modelo comunicacional establecido para otros fines, que permitía el envío de mensajes persona a persona. Además, si a esta característica peculiar del Arte Correo le sumamos su carácter anti-comercial y anti-consumista que tuvo desde sus inicios, es claro que estamos frente a un fenómeno artístico de notoria disrupción, en contraposición a un modelo lineal mucho más pasivo de los medios de comunicación de masas, que buscaban afianzar un determinado mensaje ideológico.

Conforme a la instalación de los regímenes dictatoriales en América Latina, la actividad de artistas críticos o activistas resulta comprometida y dificultosa en la atención prestada a la figura del desaparecido,

debido a que es considerada una actividad subversiva y, por lo tanto, perseguida. Así, el artista comprometido socialmente en el Cono Sur dictatorial será visto como un agitador a ser silenciado, donde su obra es una herramienta de liberación. Luis Camnitzer (2008) describe al Arte Correo como “arte politizado” (p.104) que llevó a la cárcel a numerosos exponentes de América Latina, como Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Brasil, Clemente Padín y Jorge Caraballo en Uruguay. En El Salvador, Jesús Romeo Galdamez fue secuestrado por el ejército, por lo que “la nueva red creó un circuito ‘paralelo, alternativo y marginal’ que, por cierto, no amenazaba a los dictadores, pero los atacaba” (Camnitzer, 2008, p.105).

El Arte Correo en Latinoamérica data de los años `60, luego prosigue con un contundente y continuo intercambio de obras y publicaciones alternativas entre el argentino Edgardo Antonio Vigo, el chileno Guillermo Deisler, el chileno-venezolano Dámaso Ogaz y otros artistas. En 1969, Liliana Porter y Luis Camnitzer en la Argentina realizan manifestaciones de Arte Correo en el Instituto Di Tella, aunque en línea con el Correspondence Art. Por su parte, Clemente Padín comienza a trabajar en ello, incesantemente hasta el día de hoy, en Montevideo, Uruguay. En Brasil fue importante la actividad de Pedro Lyra quien, en 1970, publicara un Poema-Postal. A partir del *Festival de la Postal Creativa* (primera exposición documentada de Arte Correo en Latinoamérica) el movimiento se dinamiza, en la Argentina, en 1975, Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo realizan *la Última Exposición Internacional de Arte Correo*, en la Plata. En Brasil, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho organizan en Recife, Pernambuco, en 1975, la *Primeira Exposicao Internacional de Arte Correo*. Edgardo Antonio Vigo sufrió la desaparición forzada de uno de sus hijos, Palomo y desde 1977 hasta 1983 trabaja en firma conjunta, introduciendo a Graciela Gutiérrez Marx, artista local platense de destacada trayectoria, denominándose GE Marx Vigo al sumar sus nombres propios. La firma GE Marx Vigo produjo, durante el periodo dictatorial, numerosos envíos de correo sobre lo que sucedía en

el país, conformando una dupla que compartió los derroteros del arte y de la vida.

En relación a las posibilidades expresivas posibles de los materiales y formatos, tomaron vida el libro-objeto, la postal, el sello de correo apócrifo (artistamp), el sobre intervenido, el sello de goma, los objeto-poemas, etc., con sus infinitas posibilidades combinatorias: cadenas de correspondencias, vueltas al mundo, *pass and send back*, el ruido en la dirección del remitente y/o correspondencia, collages y, más tarde, vídeos, audios, copy-art, cadenas de artista, objetos en 3D, creaciones digitales, net-art, etc., como, así también, las revistas de Arte Correo. En este sentido, expresa el artista Clemente Padín (2009):

Para mí lo más importante es que, con el arte correo, el artista asume todas las consecuencias de su actividad, es decir, mantiene bajo su control todo el proceso creativo, desde que realiza la obra, el envío y la segura llegada al destinatario (gracias al correo), es decir, la autogestión. Y, luego, la posibilidad de establecer lazos comunicativos genuinos, no mediados por los medios y por ninguna otra consideración como ser la excentricidad, el poder, el dinero, la fama, etc. Sus obvias limitaciones, debidas al canal que determina el tamaño, peso, alcance y/o demora en la recepción, el costo, etc., y a la precariedad de los diversos canales de los que se vale, el servicio postal, el telefax, la telemática y, hoy día, el correo electrónico e internet, no han impedido que se constituyeran vastas redes de “comunicadores a distancia”, como solía llamarlos Vigo, y que aún perviven pese al notorio desgaste del tiempo. (Entrevista sobre Arte Correo. Contexto Latinoamérica de Tulio Restrepo a Clemente Padín)

El servicio postal es un sistema dedicado a transportar documentos o paquetes alrededor del mundo. Todo sistema posee una codificación, unas reglas a ser respetadas, que constituyen lo establecido. En relación a la cita anterior de Clemente Padín donde expresa que el artista “controla todo el proceso creativo”, en general el correo está protegido por el secreto de correspondencia<sup>92</sup>, garantizado por la Constitución y leyes de protección de las comunicaciones, lo que significa que ninguna carta u otro paquete pueden ser abierto por persona alguna que no sea su destinatario, requiriendo un procedimiento especial en caso de que la correspondencia deba ser controlada por la ley, ya sea de forma abierta o en secreto, aunque veremos como en el período dictatorial algunos envíos eran abiertos y censurados con descaro. Estas operaciones de control de la correspondencia privada de los ciudadanos son conocidas con el nombre de censura y concierne a aspectos sociales, políticos y legales del derecho civil, aunque la censura militar de correspondencia en estados de sitio se considere rutinaria. Veamos, a continuación, la definición que nos ofrece Ulises Carrión (1980) en la performance realizada en la *International Artist Meeting*, en abril del año 1977, en la Remont Gallery, en Varsovia:

#### ARTE CORREO Y EL GRAN MONSTRUO

Ha llegado el momento de declarar que el Arte Correo tiene muy poco que ver con el correo y mucho que ver con el arte... En la expresión ‘Arte Correo’, la palabra ‘Correo’ puede ser reemplazada por multiplicidad, por conveniencia, por distribución o por muchas otras palabras. Por otro lado, en ‘Arte Correo’ la palabra ‘Arte’ está ahí para el arte, para el arte y para absolutamente nada más... Arte Correo utiliza el correo como soporte en el sentido de que las artes no postales utilizan lienzo, papel, hierro y madera como soporte... Muchas personas que utilizan estos soportes nunca pensaron en ‘arte en lienzo’, ‘arte en madera’, ‘arte en papel’. Las pa-

labras, los trozos de papel, los sobres y los colores son medios. Cuando un artista utiliza uno o varios de estos medios y elige el sistema postal como el soporte de sus significados, entonces surge el Arte Correo... Arte Correo utiliza como soporte el sistema postal, un sistema de transporte internacional complejo, que incluye miles de personas, edificios, maquinaria, tratados mundiales y Dios sabe qué. (p. 39)<sup>93</sup>

Entonces, para el Arte Correo, “el aspecto crucial detrás del uso del sistema postal para propósitos creativos fue el de permitir comunicarse (potencialmente) con todo el planeta al precio de una estampilla” (Baroni, citado en Gutiérrez Marx, 2010, introducción, párraf. X), retirando al arte del mercado, otorgándole una función social y el propio carácter de arte alternativo antisistema. Al respecto dice Clemente Padín (2009):

También hay que agregar las reglas tácitas que regulan el intercambio con sus marcas anti-consumista y anti-comercial (“money and mail art don’t mix”, “el dinero y el arte correo no se mezclan”). Se trata de mantener al arte en el área del uso, en su irrestricta función social y no en el área del cambio, lo que inmediatamente lo volcaría al mercado y a la búsqueda de ganancias o lucro en función mercantil. Lo mismo ocurrió con otras formas artísticas alternativas anti-sistema como el video, la performance, el cine underground, los graffitis, los fanzines, el arte callejero, etc. (*Entrevista sobre Arte Correo. Contexto Latinoamérica* de Tulio Restrepo a Clemente Padín)



Una de las planchas de estampillas de los niños de sala verde, reproducidas por Michael Scott, archivo ggrnac.

Imagen N° 27

El caso de *Estafeta postal 38, Correo de cucarachas* (Imagen N° 27), es la clara muestra del potencial de apertura de horizontes del arte correo, desde lo lúdico hasta lo didáctico pedagógico. En el año 1979 se realiza esta experiencia desde el jardín de infantes de Martín Eckmeyer, hijo de Graciela Gutiérrez Marx, a partir de la temática *El Correo*, aunque, con el correr de la actividad, los niños iban aprendiendo sobre la imprenta y métodos de impresión. Graciela es invitada a compartir sobres y sellos postales de los artecorreistas de su colección, a partir de allí, aparecieron los hectografos<sup>94</sup> y “crecieron las cuadrículas y nacieron las imprentas clandestinas, de anarquismo inocente, en manos de niños, abuelos, abuelas, tíos, tías y parientes” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 176). Todo esto sucedió durante más de un mes y fue allí cuando decidieron hacer una convocatoria a artecorreistas del mundo, enviándoles las planchas de sellos postales realizadas por los niños; así pudieron intercambiar correos, entre otros, con Michael Scott, Peter Bellow, Robin Crozier, Betty Danon, William Louis Sorensen, Guglielmo Achille

104/

Cavellini, Vittore Baroni, Leonhard Frank Duch, Unandehara Lisboa, Jorge Caraballo, Pawel Petatsz, Ko de Jorge, Gifreu, George Brett, Patricia Muñoz, Claudia Ortega, Manfred Wilhelmus, GE Marx Vigo, G. Gutiérrez Marx, Hermann Grüber, Angelo Pretolani, Rastorfe, Harley Francis II, Plinio Mesciulam y Ruth Wolf Rehfeldt. Graciela y Vigo, finalizado el ciclo lectivo, diseñaron y editaron una tarjeta postal que funcionó, bajo el lema: “Me recibí de jardín”, como un certificado de egreso (Imagen N° 28).



Imagen N° 28

Una flagrante experiencia cercana a nuestros días es la acontecida en territorio chileno, donde estudiantes de octavo básico de un colegio de Recoleta (Imagen N° 29), indagaron sobre Arte Correo mediante la reflexión basada en una idea del artista uruguayo Clemente Padín (2016): “Sin duda, el hecho de nacer en América Latina en plena zafra de dictaduras volcó al Arte Correo a la lucha por las libertades (lo mismo ocurrió en los países bajo la influencia bolchevique). De allí la voca-



ción de lucha y denuncia del Arte Correo latinoamericano que perdura aún hoy” (En García Torres. 2017, p. 26). Así, los estudiantes, niños del octavo básico, de alrededor de 13 años de edad, comprendieron la acción postal como trabajo colectivo y, al dar con una convocatoria de Italia, que llevó por título *Against repression* (contra la represión), se motivaron a participar con sus propuestas, manifestando su propia idea de represión que está viviendo el país hermano. Otro flagrante ejemplo es la organización de una convocatoria por parte del colectivo Broma<sup>95</sup>, “no más opresión al pueblo mapuche”, también desarrollada por niños del mismo rango etario.



Imagen N° 29

Desde las prácticas, que denominaremos de resistencia, se hace necesario pensar a los cuerpos en sus acciones, no tanto como organismos, donde intervienen fuertemente las intensidades del deseo puesto en juego. El Arte Correo impulsa el sentido de comunidad a través de la reconfiguración del espacio material y simbólico compartido. A través de su singularidad, conforma una sensibilidad alejada del mundo cosificado mercantil. Esta función *comunitaria* crea lazos entre los individuos, nuevas formas de relacionarse, de interactuar y de participar, construye un

espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común, “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible.” (Rancière, 2005, p. 16, 17)

La intención que subyace a esta tendencia es la de oponerse a las reglas a las que se ajustan las demás disciplinas de las artes visuales, creando un cuestionamiento a los circuitos institucionales de las galerías y museos, en definitiva, a las prácticas del mercado del arte. Existen unos principios asumidos, aceptados y compartidos de manera implícita por los actores del Arte Postal desde sus comienzos, los que parecen haber devenido de su esencia o espíritu. Algunos de ellos son:

- Voluntad de transgredir los sistemas convencionales.
- Comunicar, problematizar y redefinir valores socioculturales.
- Conciencia de que los medios tecnológicos masifican la información.
- Un Arte Correo entendido como comunicación a distancia instrumentada a través de un medio periférico.<sup>96</sup>
- Libertad de expresión: aunque a veces en los proyectos se establecen temas determinados, al artista postal se le supone libertad absoluta para el ejercicio de su actividad.
- No hay selecciones, no hay jurados. Todos los trabajos recibidos en los proyectos se aceptan y se exponen, sin limitaciones.
- No hay ventas. Los trabajos enviados permanecen en poder de sus receptores en forma de archivos y estos tienen el derecho de exponerlos, coleccionarlos o disponer de ellos como deseen, con una cierta obligación entendida de preservarlos y conservarlos del mejor modo posible.
- Realizar catálogos o listas de los participantes en los proyectos entra dentro, tanto de las posibilidades económicas del momento como de cada artista postal.

El Arte Correo es una red de artistas sin jerarquía, actuando en consecuencia propicia para la obra comunitaria, realizada por muchos, atendiendo a la concepción de obra incompleta, o que se va completando al pasar por sucesivas manos y pensamientos. De esta manera rompe el mito de artista y obra únicos, permitiendo la transformación, la obra es comprendida como un proceso creativo, compartido y de interacción horizontal personal constante, no es un producto, el receptor se convierte en autor y el autor en receptor, otorgando, en este cambio de roles, un extra de sentido que es justamente la estrategia singular del Arte Correo. El artista solitario e iluminado es criticado por esta postura, además del *saber hacer académico*, la habilidad del artista es puesta en jaque, al utilizar cualquier medio y cualquier elemento, además de no intentar ser innovador o creativo. En confirmación a lo antes dicho Gutiérrez Marx expresa (2013):

En el '75 yo participé, justamente en una muestra de sellos de goma que no sabía ni cómo hacerlos, eh... que organizó Ulises Carrión, y la idea era que bueno... producido el hecho, cuando se podía y se contaba con algún "dinerillo"... se hacía una lista de todos los participantes, con sus direcciones postales, se enviaba a cada uno, y además se enviaba a centros archivos así de arte experimental, o se guardaba o se daba de mano en mano, y el que recibía esa lista, si quería participaba, fuera artista o no artista, a mí lo que más me interesó, fue eso... Obvio, a mí me pareció impresionante esa lista cuando me la mandó, que después Vigo me dijo: "yo ya te dije que no hay jerarquía..." porque no había jerarquías, porque por ejemplo estaba Yoko Ono, Schwitters, gente así que yo dije: Ay!, yo ahí en el medio con esa porquería que hice. (págs. 308, 309)

La obra en Arte Correo no es solo la producción del artista, sino que adiciona la circulación y todo aquello que sucede en la misma: marcas de correo, alteraciones, manchas, raspados, suciedad, estropeos, etc. Este proceso que puede suceder en la obra se vincula directamente" al concepto de *Détournement* (tergiversación) que, prestado del situacionismo, habla del proceso en que las obras se someten a alteraciones para que la experiencia que deviene en ellas se torne distinta" (García Torres, 2017, p.16). Al respecto, veamos la tabla elaborada por Ulises Carrión tratando de encontrar un modelo que explique la red de Arte Correo:

## TABLA ACERCA DE LAS OBRAS DEL MAIL ART

### 1. Formato

- 1.1 Total
  - 1.1.1 Postal
  - 1.1.2 Carta
  - 1.1.3 Paquete
  - 1.1.4 Telegrama
- 1.2 Parcial
  - 1.2.2 Sobre
  - 1.2.3 Estampilla
  - 1.2.4 Matasello

### 2. Alcance o esfera de acción

- 2.1 Individual
  - 2.1.1 Un destinatario, un envío"
  - 2.1.2 Un destinatario, una serie de envíos"
  - 2.1.3 Una dirección
  - 2.1.4 Muchas direcciones
- 2.2 Grupo

2.2.1 Todas las invitaciones para participar más todas las respuestas

2.2.2 Las respuestas solas son parte del trabajo

### **3. Asunto o tema**

3.1 Libre

3.2 Dado

### **4. Anomalías**

4.1 Alteración del formato

4.2 Alteración del alcance

4.3 Alteración del tema

4.4 Alteración de la lista<sup>97</sup>

El Arte Correo se articula directamente con las concepciones del arte conceptual de la segunda mitad del siglo XX, que hace anclaje en el proceso de construcción de obra, no atiende al producto final y se aleja de un arte que solo tenga por objetivo un proceso retinal.

Esto exige nuevos métodos de elaboración, para el Arte Correo funciona así: el artista se apropia de algún tipo de lenguaje (objeto), le quita su sentido primero, lo adapta a un nuevo esquema (entiéndase la tarjeta postal y su circulación) y, luego, adquiere sentido cuando el receptor tiene su interpretación o intervención. Pero no acaba ahí, ya que la obra, que está en circulación postal, adquiere significado cuando el receptor se lo da, y éste actúa frente a esta provocación (proceso cambiante), alterando o remitiendo la obra. (García Torres, 2017, p. 16)

Pero esto no acaba allí, al estar la obra en circulación postal continúa en proceso de transformación, exige un receptor, éste actúa sobre ella, interviniéndola o remitiéndola a otro destinatario, entonces las significaciones se suman. El receptor activo tiene una gran importancia en el Arte Correo, concreta la práctica comunitaria y de relación, apelando a otros métodos que imbrican el juego, el erotismo, la ironía, el humor, la escatología, el sarcasmo y/o la provocación, de alguna manera los artecorreístas intentan educar al receptor, movilizarlo a dejar su rol pasivo transformándose en un actor activo, trascendiendo la mera percepción en la experimentación, de allí que el collage con su sencillez técnica se convierte en una herramienta fundamental e imprescindible. Desde sus comienzos y a la vuelta de París en el año 1954, Edgardo Vigo tiene muy claro el objetivo: motivar al observador, no agradarle, sino, más bien, provocarlo desde el disgusto o la incomodidad. El trabajo en solitario de Vigo, en los años '50, centrado en su propio ámbito platense, anticipó ideas que fluxus manifestaría una década después de manera internacional, en el año 1963, como las posiciones anti-artísticas, el anti vedetismo, el uso del collage, o los usos singulares de las tipografías en sus producciones editoriales. En 1969, en el marco de actividades del Instituto Di Tella, Vigo organiza su exposición de poesía experimental y ya se estará conectando con figuras internacionales.

El teórico Nicolas Bourriaud (2006) indica una nueva categoría a partir de los años noventa y de fluxus describiéndola como una estética relacional:

Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones humanas. (p. 12)

La producción artística es entendida comunicacionalmente como parte indisoluble de la producción social, como lo expresa el poeta experimental brasileño Álvaro de Sá (1977) en su libro *Vanguardia producto de comunicación*.<sup>98</sup>

El Arte Correo, como arte militante que es, posee una clara voluntad de sobrepasar las fronteras estatales con la intención de conformar nuevos vínculos de amistad para la denuncia del acontecer social en América Latina, con el innegable compromiso con la memoria pública y colectiva, utilizando el correo postal como vía virtual, recuperando el manifiesto vanguardista como elemento de expresión de la obra, o, como dice Camnitzer (2008): "...una resistencia que ayuda conseguir la libertad colectiva" (p.33).

En 1982 se firma el primer manifiesto internacional, en el 20º aniversario de la Escuela de Arte de Correspondencia, fundada por el artista norteamericano Ray Johnson, el mismo es reproducido en el año 1985 en la publicación *Hoje hoja hoy*, año 1, número 1, de enero-febrero, en la provincia de Buenos Aires y traducido del idioma inglés por G.G. Marx:

Hoy debemos, en primer lugar, rendir homenaje a Ray y su escuela, pero, al mismo tiempo, declarar los fundamentos que hacen del Arte Correo algo diferente de las pasadas y presentes tendencias artísticas:

1-EL ARTE CORREO es un medio de comunicación, ello significa transmitir información a una o más personas, dirigida a un tiempo a lo privado como a lo social. Nació para oponerse al arte aburrido de las escuelas, alimentado por los galeristas, mercaderes del arte y críticos que han estado siempre mortificando -y hoy lo siguen haciendo- reprimiendo y limitando la investigación artística, en función del rédito económico que ella pueda devengar. El ARTE CORREO se ha desarrollado y cambiado a sí mismo, y ello ha sucedido gracias a la cooperación de cientos de artistas rebeldes que lo han transformado en un nuevo mundo artístico, social y cultural.

2- Los medios utilizados por el MAIL ART (que son también su lenguaje) semejan un ataque cotidiano: deben vencer (con los cohetes del correo y la cabeza llena de imaginación) la estupidez, hipocresía, herejía, idealismo, ideología, anarquía moral, nacionalismo, religión, política y mercado cultural. Todo ello se realiza manipulando los materiales producidos por el imperio de la tecnología, incluyendo sus lenguajes ocultos, tótems y tabúes.

3-EL ARTE CORREO hace uso del collage, las copias fotostáticas, matasellos, estampillas creativas, trabajos visuales en sobres, escritura manual o con máquina de escribir, mimeógrafo, artículos de papelería y adhesivos de todo tipo.

4-EL ARTE CORREO se esparce a través del correo internacional (su medio), que se emplea como caja de resonancia, con sus crisis, problemas y precariedades.

5-EL ARTE CORREO ha intentado construir (y lo ha logrado) un circuito internacional artístico que corre en paralelo al circuito de arte oficial. Hoy tiene su propio 'espacio' donde es posible descubrir sus aspectos culturales y sociales. Algunas veces puede suceder que el mail art exceda los límites, pero se trata únicamente de una necesidad estratégica. El Arte Correo brinda seriamente una ayuda imaginante al proceso histórico, en pos de una mejor calidad de vida.

6-El lenguaje del MAIL ART es un cóctel multicultural posible de ser comprendido y vivido en todos los lugares a donde llega. No debemos olvidar el lenguaje de la poesía visual y fónica, con el que habitualmente trabajan los artistas correo.

7-EL ARTE CORREO es un fuerte circuito integrado gracias a una excitante cooperación internacional que se opone a la idea de 'mercado'. El principal soporte del mail art son los cientos de archivos privados que se esparcen por todo el mundo, estrictamente conectados con sus practicantes que juntan, guardan, registran, estudian y analizan cada trabajo.

Estos archivos esenciales vuelven a difundir los envíos por medio de muestras, ediciones independientes, revistas, performances y despachos de correo.

**8-EI ARTE CORREO es un gran fenómeno sorprendente, ligado directamente a cuestiones sociales y políticas,** que ocurre a pesar de los intentos de ignorarlo (...) o de oponerse a estos intercambios, mediante la prisión y la tortura, cuando se practica en los terrenos de algún gobierno dictatorial.

9-Con el progreso del espacio tecnológico y la orbitación de cientos de satélites artificiales cambiará el futuro del arte correo, tanto como medio, dirección, intercambio, trabajo, como en cuanto a su lenguaje (reproducción de trabajos originales a través de las terminales de video o por computadoras).

Firman:

ARGENTINA: Graciela Gutiérrez Marx. BULGARIA: Guillermo Deisler. CANADÁ: Anna Banana. FRANCIA: Daniel Dallengand. ALEMANIA: Klaus Groh. INGLATERRA: Robin Crozier y Michael Scott. ITALIA: Vittore Baroni, Alfredo Casali, G. Achille Cavellini, Giovanni Fontana, Mino Lusignoli, Eugenio Miccini, Enzo Minarelli, Romano Peli, Michaela Versari. HOLANDA: Ulises Carrión. SUECIA: Vanna Salati. U.S.A.: Cario Pittore, Buster Cleveland, Bill Gaglione, Judith Hoffberg y Tomy Mew.

Parma, junio de 1982.

### 3.2.d Set free, Palomo. 30/07/76

A partir del año 1968 Edgardo Vigo comprende el compromiso social del rol del artista, en el contexto político, social y económico de la República Argentina: El Cordobazo (1969); los fusilamientos de Trelew

(1972) y el regreso de Perón (1972)<sup>99</sup>, serán temas instalados con precisión en su publicación *Hexágono '71*. Pero, el año 1976 es crucial en su vida, y lo será también para Graciela Gutiérrez Marx, su hijo, Abel Luis Palomo, es secuestrado y desaparecido por la dictadura cívico-militar, este episodio deja una huella indeleble para el futuro accionar. Así lo relata de Graciela Gutiérrez Marx (2013):

(...) apareció una muchacha ex alumna mía (...) a avisarme de que de que también lo habían levantado al hijo de Vigo, entonces bueno, cuando terminó la clase, yo en vez de ir a mi casa, me fui a lo de Vigo que además era cerca de mi casa, y me encontré con Elena, Vigo estaba trabajando, su mujer, y Elena me contó cómo se habían llevado al hijo mayor. Era todo como un misterio lo que estaba pasando, no digo que esperábamos que no pasara nada, pero nunca lo que pasó, después empezamos a entender... por ejemplo, Elena me contó, ella siempre se levantaba temprano, vivían en una casa de departamentos arriba y abajo, en un departamento más chiquito, dormían los dos hijos varones, porque tuvieron cinco hijos, dos varones y tres mujeres, el varón más chiquito estaba en el departamento con ellos, y... ella siempre bajaba, muy madraza, bajaba a llevarles las medias limpias, los calzoncillos, y cuando bajó por la puerta, un portal que hay, vio a unos que creyó que eran obreros, porque... con palas enfundadas, en realidad eran armas, porque al lado, creo que todavía está, había creo un laboratorio donde se hacían los estudios para entrar a trabajar en las empresas y siempre había gente esperando, y le dijeron que abriera pero pensó que le iban a preguntar cuándo abría el laboratorio algo, y le dijeron... “¿Acá está Palomo, no?”. “sí es mi hijo”, dijo ella... “bueno, lo venimos a buscar”, “pero está durmiendo con el hermano”, “bueno avísele al hermano que se tape la

cara y que se ponga algo porque lo llevamos”, “bueno” dijo, “espere que voy a buscar el documento...”, ella le quería avisar a Vigo que estaba arriba, y le dijeron “bueno, si quiere... pero no va a hacer ninguna falta...”, por ejemplo, eso no lo entendíamos, por qué el documento no hacía falta... y bueno, subió y Vigo quería bajar, y Elena le dijo mejor no porque se lo iban a llevar a él también... Ese fue el drama de Vigo, histórico, esa decisión que tuvo que tomar de no bajar y ver por la ventana que se lo llevaron encapuchado, en un camión del ejército. (p. 311)

Edgardo Vigo era un multifacético, artista, poeta, diagramador, editor, ensayista, gestor, moviéndose siempre en las periferias de los mercados mediante la autogestión. Por mucho tiempo se dedica a realizar una serie de publicaciones, revistas experimentales, como la *Revista Visual clandestina*, editada por Vhigo, Otto Von Mascht y Igor Orit (seudónimos, *artistas inventados*, alter ego) con una tirada de veinte ejemplares; en el año 1958, la biblia *Relativuzgir's, clandestinas*, de 40 ejemplares numerados y netamente visuales. La primera revista que edita y distribuye es *WC*, en 1958, de cinco números y con diversos formatos de hojas sueltas, con elementos agregados y collages, y una tirada de 150 ejemplares. Estas publicaciones, de marcada ideología dadaísta, serán concebidas como engranajes de transporte de las fuerzas vitales del hombre, las pulsiones de vida y muerte, sublimación encarnada en la creación. Para comprender la rebelión y subversión de Vigo con estas publicaciones es importante mencionar las pautas de diseño, que de alguna manera ya eran dogmáticas para esa época, establecidas por Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, quienes habían tomado las prácticas concretas de ordenamiento compositivo de las escuelas alemanas, Bauhaus y Ulm, y continuadas, luego, por los diseñadores suizos. Líneamientos, pautas o modas del buen hacer que no eran desconocidas para Vigo, sino que, por el contrario, tenía por objetivo contradecir, llevando al extremo

su experimentación y su postura ideológica más cercana a los terrenos populares donde el arte pudiera correr una suerte de militancia activa, despertando a las masas a la recepción activa del cambio. Así lo que expresa en sus *Declaraciones Fundamentales* y en su obra:

Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales “pulidos”, al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que quedará en esa posición sin participar “epidérmicamente” de la cosa. **Vía uso de materiales “innobles” y para un contexto cotidiano delimitador del contenido.**

Un arte tocable que **se aleja de la posibilidad de abastecer a una “elite”** que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser **ubicado en cualquier “hábitat” y no encerrado en Museos y Galerías.**

Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. Un aprovechamiento al máximo de la estética del “**asombro**”, vía “ocurrencia” -acto primigenio de la creación- para convertirse -ya en forma masiva, en -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad-, en actitud.

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

Un arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

**No más contemplación sino actividad.**

**No más exposición sino presentación.** Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.

En definitiva: un arte contradictorio. (Vigo, 1997, *Poeta de la distancia*, Buenos Aires, Galería I.C.I.)

Estas subversiones de Vigo se observan en las cajas de texto utilizadas en las traducciones tipeadas a máquina, siempre manteniendo su neta influencia dadaísta, propiciando el uso de diversas tipografías, textos fuera de caja, perforaciones, recortes, ensamblados, marcas, etc., por lo que las páginas debían estar sueltas y no encuadernadas.



Imagen N° 30

En las revistas *WC*, *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* se auto caracteriza como un “deshacedor de objetos”, las obras (cosas), dice: son “desechos marginados por el prejuicio de aquellos que en el pasado se encargaron de separar y etiquetar”, por eso “deshacer objetos” es su ejercicio, basado en la desarticulación de los órdenes naturalizados que regulan la apropiación de esos mismos elementos, irrumpiendo, des-reglando la rigidez de la norma, desviando, sesgando la percepción ordinaria, corriéndola de su cotidiana inmovilidad hacia el asombro del imposible. Con este accionar, la obra interpela a través de la práctica lúdica, *extrañando* el objeto cotidiano y creando brechas para movilizar al sujeto en otras sensibilidades.

La última revista editada antes de la dictadura, entre 1971 y 1975, fue *Hexágono '71*, donde ya se percibía claramente la actitud de compromiso con su época, actitud a la que nunca renunció, sino todo lo contrario, denunció, mediante las imágenes, las injusticias cometidas por los militares de turno. Publicó trece números, cuyo formato era un sobre con hojas sueltas sin abrochar ni coser, donde difundió ensayos, señala-

mientos, proposiciones a realizar, poesía visual y Arte Correo. El lector podía acomodar a su antojo las hojas, o regalarlas. En 1972 publicó, en la misma revista, su texto “La calle: escenario del arte actual”, (1972, N° 6) donde proponía recuperar la calle como lugar de expresión y espacio abierto para la participación colectiva. El mecanismo de construcción de la revista era más o menos el siguiente: Vigo pedía por correo a 100 artistas una obra, al recibirlas por correo armaba 100 juegos de fotocopias con cada una de ellas y luego las volvía a reenviar a los 100 participantes.

Desde 1973, ante la turbulencia del momento, la dirección de la revista ensaya un perfil más político a través del diseño e incorporando en los números sucesivos una serie de referencias sobre la realidad política inmediata, como los hechos de la masacre de Trelew. En ese mismo año Vigo participa, junto a Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Juan Carlos Romero, en la cuarta edición del Premio Artistas con Acrílico Paolini, en el Museo de Arte Moderno, con la obra *Proceso a nuestra realidad*, que consistía en un muro de ladrillos con afiches pegados a ambos lados y graffitis realizados por compañeros de las organizaciones armadas, entre los que destaca la inscripción “Ezeiza es Trelew”. En diciembre de ese mismo año, el grupo de artistas presenta la muestra *Investigación de la realidad nacional*, en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires.

### 3.3. Edgardo A. Vigo. Graciela Gutiérrez Marx. Breve reseña biográfica. Conformación de la dupla.

Si bien no es la intención de este trabajo realizar biografías ni análisis de las mismas, incluiremos, a modo de contexto, algunos datos de los artistas a los cuales nos estamos abocando en este estudio. En el caso de Edgardo Antonio Vigo nos remitiremos a la investigación realizada por el equipo del Centro de Arte Experimental Vigo, publicada en 2008 en el catálogo de Maquinaciones y, en el caso de Graciela Gutiérrez Marx, a reseñas extraídas del Museo de Arte Contemporáneo

de La Plata, de Arte Informado. Espacio Iberoamericano del arte, su propio libro *Arte Correo. Artistas invisibles en la red postal* (2010) y



Imagen Nº 31

Graciela Gutiérrez Marx / GGGMARX: Nació en La Plata el 3 de abril de 1943 y estudió en Bellas Artes. Escultora, grabadora y luego pintora. El padre de Graciela era de oficio fotógrafo. Expuso en muestras individuales y colectivas desde 1962 en galerías y museos nacionales y provinciales. Como practicante del Arte Correo se auto-margina de espacios oficiales alrededor de 1977, cuando comienza a trabajar en firma conjunta con Vigo, como poeta visual y diseñadora de proyectos de creación colectiva. Desde 1984 reinicia acciones en La Plata, creando la Compañía de la Tierra Malamada, desarrolla proyectos colectivos como *Bien hecho = Malhecho = No hecho; Estafeta postal 38; Correo de cucarachas; Los Códices marginales de Mamablanca; Material Metamorphosis & Flags for World Peace; Pan American Mail Art Expedition; El tendadero*. En sus propias palabras:

Ya sabía que lo de las galerías, el mercado del arte, los premios y las ventas no era lo que andaba buscando. Prefería afrontar otros tipos de dificultad. No quería ser alguien, ni

producir obra eterna. Los procesos de creación colectiva me empezaron a cosquillar (...) Entonces conocí estrechamente a Edgardo Vigo y escuché de su boca la palabra mail-art, relacionada con las nuevas formas de poesía concreta, poesía proceso, poesía visual, poesía fónica, poesía de acción.

Recién a mediados de los '70 Horacio Zabala me entregó la llave del artecorreo (nombre acuñado en Argentina para designar al mail art), enviándome una invitación para una muestra de sellos de goma organizada en Holanda por Ulises Carrión. Entré a formar parte de las listas de intercambio o comunicación a distancia vía postal, que ya habían conformado múltiples circuitos de interacción en RED. Fue, el nuestro, el primer network vehiculizado por medio del correo postal. En 1975 se hizo la primera muestra de Artecorreo en Buenos Aires (organizada por Vigo y Zabala) que recibió, premonitoriamente, el nombre de ÚLTIMA EXPOSICIÓN, en la que los Servicios de Inteligencia del Estado comenzaron a ejercitar la censura, que pronto se tornó en represión. (Entrevista a G.G.G. Marx por Cesar Horacio Espinoza Vera. 2006)

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997). Seudónimos: Don Rrose Selavy II, Tana Vigo. Nació en La Plata, Buenos Aires, Argentina y falleció en 1997 en La Plata, Buenos Aires, Argentina. Organizaciones que poseen su obra: Archivo Lafuente, Blanton Museum of Art, Museo Castagnino + macro. Sus publicaciones más importantes son *Poemes Mathematiques Barroques*, en 1967; *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar*, publicado en 1969 por la editorial Diagonal Cero, "Este libro, que también posee hojas sueltas, tiene un formato artesanal, con partes que componen un montaje de textos e imágenes" (Bugnone, 2013, p. 56).

Revistas. Creó y editó *W. C.* (cinco números, en grupo con Miguel Ángel Guereña, Osvaldo Gigli y Elena Comas) entre 1958 y 1960,



*DRKW'60* (tres números) en 1960, *Diagonal Cero* (veintiocho números) entre 1962 y 1968 y *Hexágono '71* (trece números) entre 1971 y 1975. Editó, entre 1979 y 1993, veinte números de *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* “bajo el concepto de filatelia marginal, creativa y paralela” y tres volúmenes del *Libro Internacional* (1976, 1977, 1978-1980) de poesía visual y Arte-Correo. En 1967 creó el Museo de la Xilografía, xilografías que viajaban en valijas de madera por colegios, clubes y otros espacios. Organizó muestras como la *Expo Internacional de Novísima Poesía*, en el Instituto Torcuato Di Tella en 1969 y la *Última Exposición Internacional de Arte Correo* en 1975, junto a Horacio Zabala, en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires. Desde 1950 trabajó como empleado de los tribunales del Poder Judicial provincial, por más de cuatro décadas. “Las relaciones que allí desarrolló, los conocimientos y prácticas que adquirió fruto de su labor diaria, fueron especialmente influyentes en el desarrollo de su práctica artística” (Bugnone, 2013, p. 58). Entre sus obras se destacan las máquinas imposibles o inútiles, como el *Cargador eléctrico*, de 1957, o la *Bi-tricicleta ingenua*, con ruedas incapaces de rodar, de 1960, el *Palanganómetro mecedor*, de 1963, la serie de los *Relativuzgir's*, una gran cantidad de grabados y objetos, a los que denominó “cosas”, poesías visuales y los *Señalamientos*. 26 (Imagen N° 32).



Imagen N° 32

“Estábamos desaparecidos vivos y seguimos con vida gracias al circuito internacional, que ya había dado pruebas de solidaridad y fuerza, al desenterrar de los pozos uruguayos a Clemente Padín y Jorge Caraballo.

(...) El 22 de agosto de 1977 Edgardo Vigo me propuso trabajar en dupla, con firma conjunta, para darnos más fuerza con un nombre en común (GE Marx Vigo)

(...) Llegó a Buenos Aires Ulises Carrión y Julien Blaine nos visitó en La Plata.

Así comenzó una otra-misma vida, la de G.E. Marx-Vigo, como producto del compromiso ideológico, que sólo podía manifestarse en la automarginación.

Los anteproyectos de proyecto de fusión y vuelo acompañado, las citas o rituales de primaveras sin florecer, a orillas del río de La Plata, en las playas de Boca Cerrada, las instalaciones de altares populares (colgajos de impresiones xilográficas fragmentadas y raspadas como pieles desolladas, flameándose sobre cajas vacías o llenas de silencio y soledad), las banderolas y los enterramientos de nuestros propios despojos, son las imágenes que más recuerdo y rescato de lo que Vigo dio en llamar un vuelo acompañado.

Después, con la vuelta a la democracia (¿?) nos separamos y las banderas de G.E. MarxVigo fueron enrolladas amorosamente.” (Entrevista a GGG Marx por Cesar Horacio Espinoza Vera, 2006)

El 7 de enero de 1979, en La Plata, GE Marx Vigo propone la convocatoria *Acuse de recibo. Una filatelia creativa marginal y paralela*. (Archivo CAEV) Un registro fotográfico muestra a Edgardo Vigo y Graciela Gutierrez Marx parados con un muro de fondo, vestidos con sus ropas regulares y encima unas *remeras* unidas por una costura, donde puede observarse esas costuras realizadas con nudos y ataduras, uniendo

los cuerpos de Vigo y de Graciela. En la parte de debajo de este atuendo simbólico pueden observarse una serie de nudos a modo de costura, realizados con el mismo material (piolín o hilo sisal), precariedad en la fusión de dos cuerpos como medio de salvación, como una desesperada manera de darse fuerzas mutuamente.

Vigo era mayor que yo, él era profesor en el Colegio Nacional (...) yo lo conocía a él, porque... era el Loco Vigo, en La Plata, porque hacía cosas raras y exponía en lugares anticonvencionales, porque, bueno, no solo que no lo invitaban sino que eso no entra en galerías (...) Vigo había escrito en contra de unas obras mías que expuse... claro, porque él escribía en el diario *El Día* y yo le tenía amor odio, era una relación amor odio, pero no le dije nada, y él se hizo el boludo también (...) en el '75 (...) me presentó a Horacio Zavala, ah! Yo lo invitaba a dar clases en el bachillerato sobre poesía visual y sobre Arte Correo, él iba, daba las charlas, pero nunca explicaba cómo se hacía para entrar en este intercambio, si le preguntaban los alumnos, no se animaban porque esperaban que preguntara yo y cuando preguntaba yo, decía: jódanse, averigüen, porque Vigo era así (...) era todo un juego, ¿te das cuenta? Muy “dutchampiano”, porque por más que Vigo decía que no, era muy “dutchampiano”. (GGG Marx, 2013, p. 304)

114/

Cada primavera se encontraban en Boca Cerrada, Punta Lara, para devolver-se y devolver la esperanza en el florecimiento, que el horror de la dictadura arrebató a todos a por igual.

Sobre los *Señalamientos* dice Graciela Gutiérrez Marx: “Lo que señalábamos cada año era el silencio de las primaveras que no brotaban, siempre quisimos rescatar la vida, como si en esos rituales íntimos pudiéramos resguardarla” (En de Rueda, citado en Gutiérrez Marx, 2010, párraf. X.)

En 1983 la dupla comienza con el “Anteproyecto de Fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta para el año 2000” en el Museo de Telecomunicaciones de la Costanera Sur, esta acción marca el cierre del trabajo conjunto.

### 3. 4. GE Marx Vigo, la interpelación liberadora

Como ya hemos dicho, los discursos de la dictadura cívico-militar utilizaron los medios masivos de comunicación como dispositivos distribuidores del mensaje oficial, se emplazaron monopolios mercantiles que beneficiaban a grupos consecuentes a la dictadura cívico-militar, englobando TV, radio, prensa gráfica y cine, confinando a una generación a la oscuridad cultural. La importancia otorgada por el régimen dictatorial al control de los medios de comunicación e información se observa en la confección de la Ley de Radiodifusión (1981), que hipócritamente ponía énfasis en “los valores morales”. Los medios masivos pasaron a ser el epicentro del control total de la información y la propaganda política.

Al invitar Vigo a Graciela a conformar la dupla, comienzan a producir *únicamente*<sup>100</sup> en firma conjunta. John Held (2020) cuenta, corroborando lo dicho por Graciela, que Vigo al principio se resistía a la entrada de Graciela a la red, pero luego “entraron en esta misteriosa identidad asumida, que había desconcertado a muchos en la comunidad del arte del correo.” (Entrevista realizada a John Held, p. 339)

Si consideramos al Arte Correo como un arte de características comunicacionales, es debido a que la conciencia creadora que lo propicia parece ser siempre un acto de intercambio que supone siempre a un *otro* en la realización del acto. Al asumir la naturaleza dialógica de un discurso en el que confluyen dos enunciados yuxtapuestos y hasta superpuestos, con sus respectivos códigos, se adiciona también la presencia y alusión a determinada memoria común en el emisor y el receptor, ya que la ausencia de esta condición compartida hace que el mensaje sea indescifrable, de donde se infiere que un enunciado posee dos tipos de actividades discursivas, uno dirigido a un destinatario abstracto, cuya

memoria es reconstruida por el emisor y, el otro, a un destinatario concreto cuya memoria individual el emisor conoce perfectamente.

En el contexto de análisis podemos inferir que, en las producciones de GE Marx Vigo, se enunciaba en dos sentidos, por un lado, a un destinatario abstracto, pudiendo cristalizarse en el genérico *la población argentina*, hacia donde apunta el esfuerzo en el intento de denunciar una realidad desquiciante de desapariciones, apelando a la memoria y al no olvido y, por otro lado, a un destinatario real y concreto, un hijo desaparecido y, a través de él, emblemáticamente, a todos los desaparecidos. En dichos de GG Marx: “El 22 de agosto de 1977 Edgardo Vigo me propuso trabajar en dupla, con firma conjunta, para darnos más fuerza con un nombre en común: G. E. Marx Vigo.” (en de Rueda, 2010, s.p.)

En este sentido, los enunciados de las obras funcionaban bajo el efecto de una *instantánea*, el énfasis está puesto en el enunciado en sí mismo conformando una *deixis* temporo-espacial: dato de impronta informativa de registro y denuncia de un momento específico (por ej.: matasellos), una marca flagrante del aquí y ahora. Escribe Edgardo Vigo (1978):

Como escribía Vigo a un amigo del Arte Correo llamado Guillermo (¿Deisler?) el 4 de diciembre de 1978: “Por suerte estamos llegando a un nivel de fusión muy interesante y ya se están proponiendo [crear] cosas más concretas. Además, está surgiendo una línea, la palabra estilo me hace sentir incómodo. No estoy seguro porque une más las cosas, pero esta línea de trabajo tiene más sentido ideológico, más peso, [es más] severa y, por supuesto, comprometida. Archivo de Vigo. (Davidson, 2011, p. 93)<sup>101</sup>

Es así que podemos inferir que la dupla, mediante un proceso de asociación, fue avanzando hasta funcionar como resistencia ideológica y de compromiso, como la propuesta de las voces acalladas, interpelando

de una manera liberadora el pensamiento crítico, a través de un medio de comunicación estatal no masivo. En consecuencia, el correo postal, en conjunción con el arte, crearon estructuras de emplazamiento propias durante un período donde era inimaginable la libertad de expresión y opinión, entrelazando un discurso alterno, pero sin hacer perder la propia individualidad de cada uno. No hay dudas que el Arte Correo surgió como modo de develar lo oculto, lo acallado por el terror, para expresar la verdad prohibida y denunciar la degradación institucionalizada. Davidson reflexiona sobre el supuesto accionar de Vigo, con la desaparición de Palomo, puntualizando cómo dejó de militar por la causa, tal vez por miedo a la persecución o tal vez por miedo a poner más en riesgo la vida de Palomo, lo que fue cambiando al asociarse con Gutiérrez Marx.

El discurso periférico sostenido por la resistencia distribuía el mensaje de uno a uno, pero, a la vez, este uno a uno pudo convertirse en redes nacionales e internacionales de manera rizomática, donde las intersecciones se trasladaban constantemente, característica propia del envío postal al introducir al *otro espectador* transformándolo en parte activa del proceso, emancipándolo a través de múltiples y aleatorias operaciones de intervención y desautorización del lugar tradicional del *artista-hacedor-iluminado*, el artista debía correrse de ese lugar de elegido para colocarse en el de un observador más. El receptor se encontraba inevitablemente comprometido con la obra y con la circulación, descentralizando el proceso creador, enmarcado en la tendencia del rechazo de la figura del artista inefable en post de una colectividad activa donde los espectadores se encuentren.

La obra se convierte en ironía interpelante puesta en marcha con la intención, siempre, de desafiar la mirada y hacer que el observador despierte, salga del letargo ocultante, el que podía manifestarse mediante el rechazo o el disgusto, pero nunca por la indiferencia. Su objetivo no era agrandar, sino, por el contrario, el sentimiento revulsivo abriría un horizonte de conocimiento al observador en un sentido pedagógico, en lo concerniente al rol social del arte.

## Notas

69. En nombre de la *seguridad nacional* fueron arrebataados por la fuerza miles de seres humanos, pasando a la tétrica categoría de “desaparecidos”. Desde el secuestro eran privados de todos los derechos y nadie tenía respuesta precisa de su paradero, no se sabía si estaban vivos o muertos: las autoridades no habían oído hablar de ellos, las cárceles no los tenían en sus celdas, la justicia los desconocía y los habeas corpus sólo tenían por contestación el silencio.
70. En inglés: “We invariably find that a memory is repressed which has only become a trauma after the event (...)”
71. Por vanguardias comprendemos, en términos generales, como un lugar de avanzada, relacionado a una propuesta de cambio radical rompiendo con la tradición, quedando relacionado con las vanguardias históricas de principios del siglo XX, caracterizándose por ir contra lo establecido, el calificado arte burgués y el academicismo, proponiendo rupturas y acciones programáticas a futuro, dando comienzo, según Arthur Danto (1999), a la narrativa moderna que determino como rasgo de la obra, la autorreferencialidad. Para Peter Bürger (1974), las neovanguardias institucionalizaron a las vanguardias como arte, negando, de esa manera, las legítimas intenciones vanguardistas, perdiendo, además, el poder de shock. Hal Foster (2001) tildará a las neo-vanguardias como simples repeticiones: “para Bürger la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional.” (p. 12)
72. Julio Flores, “Siluetas”, texto incluido en el mismo volumen.
73. El PRN, como parte de una campaña *didáctica*, creó tres “museos de la subversión”: uno en el Regimiento de Patricios en la Capital Federal, otro en Ciudadela, provincia de Buenos Aires y otro en Tucumán, donde gobernada el general Antonio Bussi. Los estudiantes de colegios eran llevados de salida educativa para comprender visualmente las características del enemigo. Los maniqués estaban vestidos con atuendos de fajina, armas, gorras, cierta corrección en el ceño, algo de barba crecida y pancartas escritas con aerosol. Los estudiantes también podían apreciar las insignias identitarias de los movimientos armados y las insignias jerárquicas dentro de la organización dependiendo del rango.
74. Se entiende por identidad, en términos generales, el conjunto de representaciones y valoraciones que un sujeto posee de sí, que le producen un sentimiento de mismidad y que le permiten mantener la cohesión interna a lo largo del tiempo.
75. Declaración de Videla, transcrita por Clarín el 14 de diciembre de 1979.
76. Entendemos por deshistorización el proceso de vaciamiento de las determinaciones concretas del individuo, de una exclusión de la historia. Dice Bourdieu (2000): “Contra estas fuerzas históricas de deshistorización debe orientarse prioritariamente una empresa de movilización que tienda a volver a poner en marcha la Historia, neutralizando los mecanismos de neutralización de la historia” (p. 8).
77. El término “nadicación” hace referencia a la aparición de la nada en el mundo contra un fondo de ser, para Heidegger, es la nada misma, que está fuera del hombre (tiene, por tanto, una realidad ontológica), la que se hace patente. Mientras que, en Sartre, es el propio hombre, la acción de un ser negador, quien hace advenir la nada al mundo, convirtiéndose en nadicador (Sartre. 1943). Retomaremos en el capítulo siguiente estas ideas.
78. Se puede definir como terrorismo a toda estrategia consistente en el empleo o la amenaza del empleo de la violencia (casi siempre física) con el propósito de inducir un estado de terror en la/s víctima/s -potencial/es o real/es-, lo que implica por parte de estas últimas un estado de indefensión o de inferioridad en la relación de fuerzas con el agresor/victimario. Siguiendo a Hugo Chumbita, podemos definir al terrorismo de Estado como “la utilización sistemática de la violencia del aparato estatal con fines de intimidación a los adversarios o disidentes, afectando a veces a la generalidad de la población. Hugo Chumbita “Terrorismo” en Torcuato S. Di Tella; Hugo Chumbita; Susana Gamba y Paz Gajardo Diccionario de Ciencias Sociales y políticas Ed. Emecé. Bs As, 2001. Pág. 692.
79. En términos generales, representa los pensamientos morales y éticos recibidos de la cultura.
80. En términos generales, la autoimagen ideal que consta de conductas aprobadas y recompensadas.
81. Los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio, también llamados CC-DTyE o CCDyE o CCD por sus siglas. Las Fuerzas Armadas clasificaban estos lugares

como “lugar definitivo”, con una organización e infraestructura más estable o “lugar transitorio” con infraestructura y organización más precaria, destinados a funcionar como un primer lugar de alojamiento de los detenidos-desaparecidos hasta su traslado. Por decreto presidencial N° 261/75 del 5 de febrero de 1975 el Ejército interviene en Tucumán “a efectos de neutralizar y/o aniquilar el accionar de elementos subversivos” en la provincia. Allí se instaló el lugar de reclusión conocido como la escuelita de Famaillá, el primero de su tipo que operó en el país, creado para alojar de manera clandestina y masiva a personas privadas de su libertad.

El Programa Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado en el Anexo V - Listado de centros clandestinos de detención y otros lugares de reclusión ilegal del terrorismo de Estado en la Argentina entre 1974 y 1983, “considera y señala, en líneas generales y sin perjuicio de excepciones puntuales, como CCD propiamente dichos a aquellos lugares que reúnen como características específicas: a) la clandestinidad y el secreto sobre el uso dado a las instalaciones; b) el uso dado sostenido en el tiempo; c) instalaciones especialmente construidas, modificadas o funcionalmente adaptadas, para alojar prisioneros en gran número y por períodos prolongados (en algunos casos también acondicionadas para la realización de partos clandestinos); d) la realización en el lugar de interrogatorios sistemáticos acompañados de tormentos, como parte de la actividad de inteligencia de los distintos grupos de tareas (GT), y, en general, su base operacional; e) aplicación desde o en sus dependencias del destino final de los prisioneros.”

82. Jorge Rafael Videla, 22 de diciembre de 1977, revista *Gente*.

83. Tabicamiento: en la jerga, acción de supresión de la visión por medio de una capucha, pañuelo o ropa.

84. En la jerga parapolicial los centros clandestinos de detención.

85. Gestus, literalmente aquello que imprime movimiento.

86. En el texto original figura “arte correo” y luego “Arte Correo”.

87. Analizado en detalle en el capítulo 4.

88. Las carpetas se encuentran en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata.

89. MANDRAGORA/TALLER DEL SOL/ PADÍN, Clemente. Diálogo mantenido simultáneamente, marzo 2001.

90. Ulises Carrión fue el primero en introducir este concepto (1941- 1989). México-Amsterdam. Mucha de su obra está asociada al Arte Correo.

91. El término “industria cultural”, introducido por Adorno, en el sentido de la transformación de obras de arte en objetos al servicio de la comodidad y el arte sólo como fuente de gratificación para ser consumida.

92. Secretus epistulae. Derecho fundamental.

93. Texto original en inglés. Traducción de la autora.

#### MAIL ART AND THE BIG MONSTER

The moment has come to declare that Mail Art has very little to do with mail and a lot to do with art.

\*\*\*\*

In the expression ‘Mail Art’ the word ‘Mail’ can be replaced by multiplicity, by expediency, by distribution, or by many other words. On the other hand, in ‘Mail Art’ the word ‘Art’ is there for art, for art and for absolutely nothing else.

\*\*\*\*

Mail Art uses the mail as support in the sense that non-mail arts use canvas, paper, iron, and wood as support.

\*\*\*\*

Many individuals using these supports never thought of ‘canvas art’, ‘wood art’, ‘paper art’. Words, pieces of paper, envelopes, and colours are media. When an artist utilizes one or several of these media, and chooses the Postal System as their means of support, then Mail Art comes into existence.

\*\*\*\*

Mail Art uses as support the Postal System a complex, international system of transport, including thousands of people, buildings, machinery, world treaties, and God knows what.

94. El hectógrafo o gelatinógrafo es un aparato de impresión, que puede ser mecanizado o manual, que permite hacer copias a partir de un original, usando una lámina de gelatina, que al ser hidrofílica, absorbe tintas de base acuosa, muy utilizado en establecimientos educativos de nivel inicial en esos años.

95. <https://www.facebook.com/broma.artecorreo.7>

96. En comparación a los mass media donde el mensaje es uno a muchos, en el correo postal es uno a uno.

97. Esta tabla fue publicada en Crane, Michael & Stofflet, Mary (Eds.) (1984). *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Art Press, pero en este caso lo hemos tomado de G.G. Marx (2010).

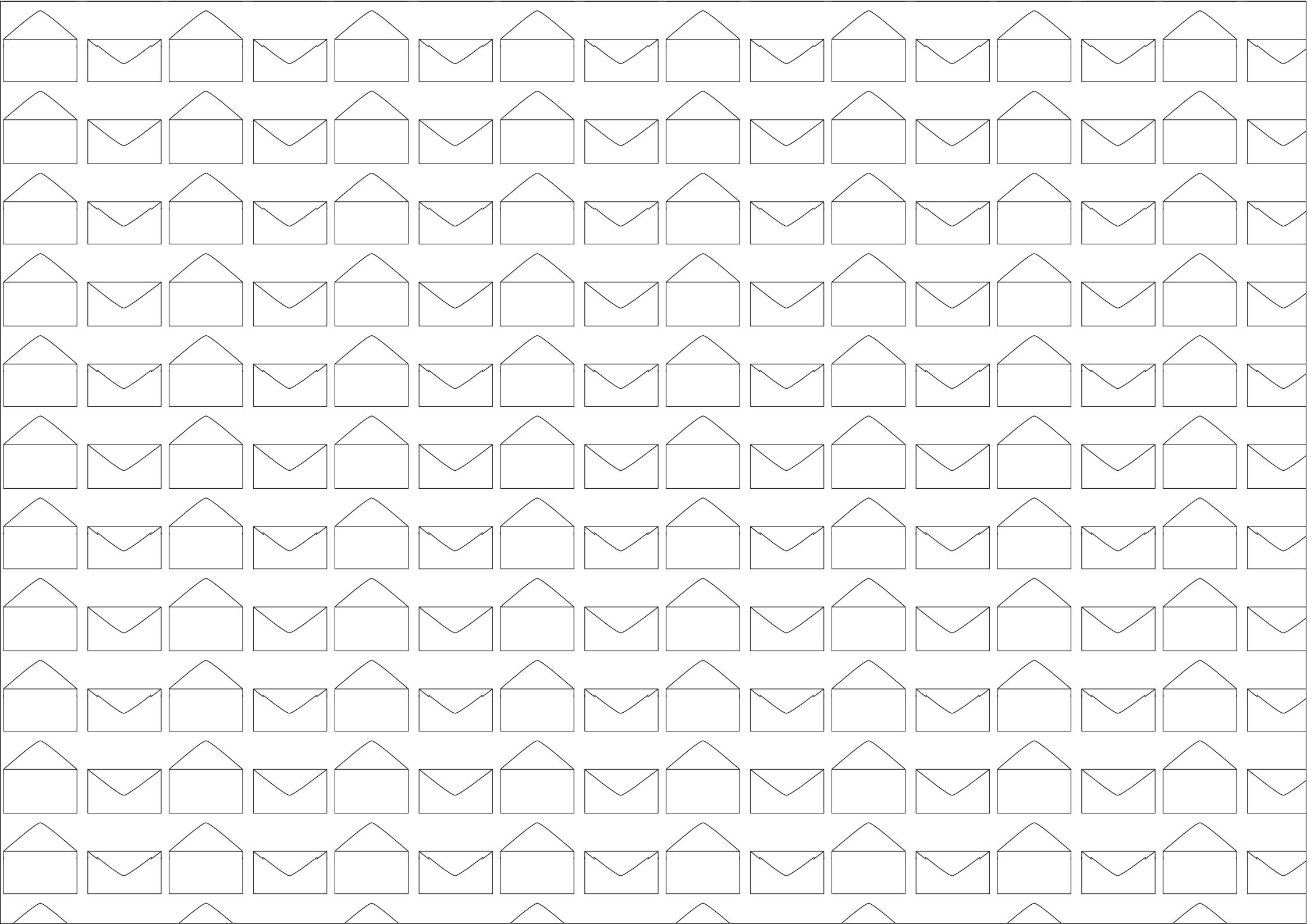
98. Petrópolis, Vozes.

99. Juan Domingo Perón asumió el mando del país el 4 de junio de 1946, su segundo gobierno comenzó en 1952, el bombardeo o masacre de la plaza de mayo fue el inicio del golpe de Estado del 16 de junio de 1955, siendo derrocado y exiliado del país; asumiendo la autoridad de facto el jefe del golpe de Estado, Eduardo Lonardi.

100. Ponemos “únicamente” entre comillas porque si bien acuerdan eso al conformar la dupla, existen probadas muestras que Vigo enviaba también por su cuenta. Graciela era consciente de eso.

101. En el original figura en inglés: As Vigo wrote to a mail art friend named Guillermo (Deisler?) on December 4<sup>o</sup>, 1978: “Luckily we are arriving at a very interesting level of fusion and are already proposing [to create] more concrete things. In addition, there is a line emerging, the word style make me uncomfortable. I’m not sure because it ties things closer together, but this line of work has more of an ideological sense, more weight, [is more] severe and of course engaged. Vigo archive. (Traducción de la autora)

## Capítulo 4





## La obra inorgánica

### 4.1. El archivo en Arte Correo

En su libro *La arqueología del saber*, Foucault (2005) utiliza el término técnico “archivo” para designar el conjunto de todos los restos materiales dejados por un determinado período histórico y la cultura, “(...) sistemas de enunciados (acontecimientos, por una parte, y cosas, por otra)” (p.169). Desde un punto de vista tradicional, el archivo puede comprenderse como la determinada organización de documentación, como, así también, de la protección y difusión de cierto patrimonio cultural, el cual se considera legitimado de alguna manera por la historia, de lo que se puede inferir una cierta *idea colonialista* vinculada a los discursos hegemónicos, comprendidos desde y para un sistema productivo y no a una gestación aislada. (Verón, 1993 p. 125)

Son los mismos discursos hegemónicos que han sistematizado y vigilado, mediante cierto poder, un patrimonio considerado por las historias del arte.

Al examinar estos vestigios se puede deducir el histórico a priori de un período y, luego, si uno busca en la ciencia, se puede deducir la episteme de la época, aunque ninguno de estos conceptos posee en sí un

valor predictivo, sino que son todas las descripciones delimitadas a los órdenes históricos. De acuerdo a esto, el archivo regula lo que puede ser dicho, es la ley, como un sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares y, además, también proporciona un cierto orden de todas esas cosas dichas, evitando se amontonen indefinidamente en una masa sin forma, o que tampoco se transformen en una sucesión infinita, corriendo el riesgo de desaparecer por situaciones fortuitas; sino que, por el contrario, el archivo propicia que los enunciados se agrupen en composiciones distintas, articulando los unos con los otros en múltiples relaciones, según invariables específicas; sobreviviendo a la caducidad temporal, y fulgurando en mayor o menor medida dentro de una cierta temporalidad del antes y el ahora. Es el archivo quien permite hablar a la temporalidad melancólica, quien condensa y procesa el capullo de la retención en un renuevo de enunciado.



Imagen N° 33



Imagen N° 34

Por otro lado, el archivo no es un salvoconducto y conservación del hecho o del enunciado per se, para la memoria futura, por el solo hecho de ser la reunión de objetos que poseen un valor de memoria arqueológica, otorgado por la consideración de un alguien, sino que conforma el comienzo del *sistema de enunciabilidad*, resguarda, desplegando valores y conocimientos, pero, ante todo, define la actualidad del enunciado-cosa; el sistema de su funcionamiento. (Foucault, 2005, p. 170)

En las lógicas del Arte Correo, la conformación o reunión de los envíos mediante, por ejemplo, publicaciones, hace a la lógica del archivo en el resguardo y ordenamiento. Claro ejemplo son las publicaciones *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* N° 1, 2, 3 y 4, (imágenes N° 33 y 34) en el caso del período que aquí tratamos, pero, de manera particular, los dos artistas construyeron sus propios archivos. Para esta investigación se pudo acceder, en parte, a ambos.

Es así que, en la multiplicidad de existencias de discursos, es el archivo quien los diferencia y pormenoriza otorgándoles una única temporalidad y, es así que, en las publicaciones antes mencionadas, encontramos el listado de los nombres de los artistas intervinientes, mencionados como *co-impresores*. El prefijo latino utilizado en la formación de palabras significa *acción compartida o en unión*, denotando la ausencia total de jerarquías y la horizontalidad en el mecanismo de trabajo, anticipando de alguna manera a las poéticas transmediales actuales y el hecho de la recepción mediante convocatorias de relatos diversos, conformados muchas veces por fragmentos, resulta en que el observador o usuario de este tipo de archivos deba adoptar nuevas estrategias de lectura e interpretación. Como dice el escritor Vicente Luis Mora (2012): “la primera regla de lectura de las obras transmedia es la misma que rige la del proceso detectivesco: reunir todas las piezas del puzle, saber dónde termina la obra, si es que la obra termina” (p. 151).

El filósofo Giorgio Agamben (2000) expresa: “El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significativo como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita

cada toma concreta de palabra” (p. 150). De esta manera, es el archivo quien instauro un horizonte particular, definiendo una práctica dentro del abanico de diversos discursos expuestos; el archivo forma y transforma discursos de manera sistemática, ofreciendo a lo decible un modo de visibilidad, una forma de existencia y coexistencia, su forma de apropiar la historicidad y también su desaparición (Foucault, 2005, p. 171). En este sentido dice Horacio Tarcus (2004): “la historia cultural y política de nuestro país duerme en los archivos familiares (...) lamentablemente, casi noventa años después, gran parte del patrimonio histórico subsiste bajo la forma de patrimonio familiar” (p.5). En contraposición, el Arte Correo posee su médula en archivos particulares, es parte de su misma esencia, son reconocidos los casos de archivos de artecorreístas como Clemente Padín, John Held, Vittori Baroni y los mismísimos Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, ya que, la misma lógica operatoria implicaba ese especial resguardo, aunque de manera espontánea y no premedita, como ella misma lo expresa:

Era una regla cumplir con el compromiso de exhibir todo el material que llegaba, sin ningún tipo de selección. Siempre, o casi siempre, se mostraba en lugares no convencionales y se daba cuenta de la participación, con el envío de una lista catálogo munida de direcciones postales de los participantes. Los envíos no se devolvían, debido a su frondoso número y las consecuentes dificultades de autofinanciación. Siempre tuvieron el carácter de regalos o donaciones. (...) Así fueron creciendo, tanto los envíos recibidos, como los proyectos y papeles a guardar en el archivo. (Gutiérrez Marx, 2010, págs. 220,221)

En el caso de los artistas que aquí se estudian, todo el patrimonio archivístico de Edgardo Antonio Vigo se encuentra en el Centro Experimental Vigo, el que puede ser consultado de manera libre y que posee

hoy una cuidadosa y amorosa organización. Pero, hoy, el campo museístico regido por las colecciones ha colonizado también la resistencia que implicaba el archivo de artista de mantenerse fuera del mercado. El archivo de Graciela Gutiérrez Marx, el que pudimos visitar en parte durante el transcurso de esta investigación, que se encontraba en su residencia particular. Graciela, que estaba con problemas de salud, falleció el día 31 de enero de 2022. Al día de la fecha no hay información de su archivo, aunque es de público conocimiento que la Fundación Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) compró, mediante una importante suma en dólares, la instalación *El tesoro marginal de Mamablanca - Grupo de familia*, a contrapelo ideológico de todo paradigma artecorreista, ironías del mundo del arte mercantil que todo lo alcanza con sus múltiples brazos.

Volviendo al tema que nos atañe, el dispositivo archivístico es la herramienta que permite hoy estudiar el fenómeno Arte Correo. Con respecto a esta afirmación, es interesante lo que destaca María de los Ángeles de Rueda (2010): “los archivos de arte se diferencian de las colecciones” (En Gutiérrez Marx, 2010, p. 217), ya que el archivo en el Arte Correo se caracteriza también por la lógica rizomática de la red, entrelazando y visibilizando producciones denominadas *marginales*, articulando enunciados propios de origen y ley; el archivo de artista organiza y resguarda material según sus propias leyes de ordenar y clasificar, conformando un archivo por fragmentos, intereses propios o niveles. Veamos que decía la misma Graciela (2010), quien comprendía el archivo como memoria, como testimonio de los hechos:

El archivo responde a eso, a tener cosas de todos, pero no saber muy bien donde están. Hay que buscar, se están escondiendo y no ordenamos ni dividimos nada. Hay un periodo donde tengo más cosas, que es el de la dictadura. Guardaba todo. Sentía la responsabilidad de cuidar la obra del otro, mantener viva la memoria de lo vivido. (p. 221)

El archivo es, también, la temporalidad que rodea el presente, delimitando, pero también acechando, señalando la otredad y, al señalar, separa aquello que ya no puede ser dicho y se coloca al margen de las propias prácticas discursivas que lo conformaron, toma así, su propia identidad. Arte y archivo en el Arte Correo se amalgaman en la búsqueda de un nuevo lenguaje simbólico, ampliando la carga semántica del elemento guardado, alejándose de todo coleccionismo “intentan performativamente, perturbar la memoria, mantenerla viva, abrirla a una creciente pluralidad” (Arfuch, 2007, p. 115).

#### **4.1.a Archivos consultados en esta investigación:**

- **Archivo Centro de Arte Experimental Vigo**

El archivo se encuentra en la ciudad de La Plata, donde otrora fuera la vivienda personal de Edgardo Antonio Vigo. El mismo se encuentra a disposición de estudiantes, investigadores e instituciones involucrados en proyectos e investigaciones sobre arte contemporáneo y experimental. El Centro de Arte Experimental Vigo fue fundado en 1998 producto de la decisión del mismo artista, al dejar en custodia su obra y sus archivos a la Fundación Centro de Artes Visuales, tras su fallecimiento en 1997. Reúne la obra personal y el material documental del intercambio en la red que el artista mantuvo activamente con artistas de todo el mundo. También incluye obras de la época de firma conjunta GE Marx Vigo.

<http://www.caev.com.ar/>

<https://www.facebook.com/centrovigo>

- **Archivo particular de Graciela Gutiérrez Marx**

El archivo personal de la artista pudo ser visitado en parte en el año 2013, en El Galpón de La Loma, su estudio, y en su domicilio particular,

para realizar esta investigación. En la actualidad no se tiene información fidedigna de su localización ya que Graciela falleció 31 de enero de 2022 durante la escritura de esta investigación.

- **Lomholt Mail Art Archive**

Este archivo se formó mediante el compromiso de Niels Lomholt con el Arte Correo desde el año 1970. Lomholt, también conocido como Lomholt Formular Press, participó en la Red de artecorreístas como artista de correo y red, él mismo lo describe en el ensayo *In and Out of Mail Art*. Alrededor de 1975 las invitaciones se intensificaron, volviéndose más específicas del Arte Correo, siguiendo un lema: “Todo mostrado, sin tarifa, sin devolución”.

En respuesta al crecimiento de la red y como práctica significativa, se desarrolló el denominado Lomholt Formular Press (1975-1985), convirtiéndose la imprenta en una herramienta artística.

Los contactos eran muy diversos, con centros muy activos en Europa del Este, Italia, Holanda, Alemania Occidental, América Latina y EE. UU., cada uno con su característica. A medida que se desarrolló la red aumentó el número de catálogos, revistas y libros, todos de diversas calidades, formatos y contenido, además de convertirse en un importante medio de distribución de todo tipo de material impreso, cara visible del Arte Correo.

Nos interesa, sobre todo, el Lomholt Formular Press, proyecto de Niels Lomholt (1975-1985), cuestionando cómo la vida y el arte corresponden a reglas establecidas, propiciando las exploraciones conceptuales de formas esquemáticas básicas, interrogantes, narrativas o fórmulas.

<https://www.lomholtmailartarchive.dk/intro>

- **Archivo Clemente Padín. Red Conceptualismos del Sur**

Este archivo es el primer proyecto de catalogación, conservación, digitalización y apertura pública del archivo personal del artista, que cuenta con el apoyo de la Red Conceptualismos del Sur desde el año 2009<sup>102</sup>.

Reúne el material documental del intercambio en la red que Clemente Padín mantuvo con artistas y poetas de todo el mundo desde los años `60. Entre otras cosas, reúne revistas de poesía visual y experimental de América Latina y Europa, ediciones de poesía sonora, libros de artistas y un cuantioso acervo documental de Arte Correo.

<https://redcsur.net/archivos/archivo-clemente-padin/>

- **Archivo Vittore Baroni**

Este archivo es privado. El material fue solicitado y enviado por correo. Parte se encuentra en la página web del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) pudiendo ser consultado en:

<https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/archivo/autores/baroni-vittore>

- **Archivo La Fuente. Ulises Carrión**

El Archivo Lafuente fue creado por José María Lafuente en el año 2002, reúne diversas colecciones y fondos documentales sobre el arte moderno y contemporáneo. En la actualidad, el archivo alberga más de 130 000 ítems en una gran variedad de soportes, medios y formatos, que van desde pinturas, esculturas, obra gráfica, fotografía, collages, libros, revistas, correspondencia, material autógrafo, impresos, hasta folletos.

El Archivo Lafuente posee diversos fondos y colecciones, muestra una visión plural y dinámica del arte del siglo XX que, sin duda, escapa

a las clasificaciones cronológicas y geográficas tradicionales. El Fondo Ulises Carrión del Archivo Lafuente consta con alrededor de 12.000 ítems que reconstruyen su trayectoria como escritor, poeta experimental, teórico, gestor, performer y artista de proyectos. La documentación se ha estructurado en dos apartados: uno, su propia creación artística, y, dos, la gestión del espacio Other Books and So (OBAS), librería alternativa y sala de exposiciones que Carrión transformó posteriormente en el archivo Other Books and So Archive (OBASA), con el objetivo de facilitar el acceso a los documentos y su estudio. Así también, este archivo puede considerarse una obra más de Carrión.

El material está organizado en dos grandes etapas y, dentro de ellas, en cinco bloques con un marco geográfico orientativo. Una etapa parte de comienzos del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial y la otra, desde la Segunda Posguerra hasta finales del siglo XX. Dentro de esta división existen cinco bloques que estructuran el corpus documental: Arte internacional, 1900-1945 (casi 6000 ítems); Arte internacional, 1946-1980 (unos 25000 ítems); Latinoamérica, 1920-2000 (más de 20000 ítems); España, 1920-2000 (más de 40000 ítems) y Cantabria, 1920-2000 (más de 15000 ítems).

<https://archivolafuente.com/>

- **Archivo Biblioteca de Arte del MACLA: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano. La Plata.**

El archivo de la biblioteca es parte integrante del museo, cuyo proyecto fundamental fue la creación de un centro de estudios, consulta e investigación de las artes visuales. A través del profesor y artista plástico César López Osornio, se concretó la donación del patrimonio, la cual fue requerida a los artistas de trayectoria más extensa, quienes se transformaron en co-fundadores del mismo. El 10 de septiembre de 1999 se realizó la inauguración del museo. Actualmente el patrimonio del MACLA está dividido en: Colección General, Colección Tomasello, Colección MADI

Internacional, Colección Jonquiéres, Colección Cáceres Sobrea y Colección Silva.

En términos comunicacionales podemos caracterizar las producciones del Arte Correo en referencia a la transmisión y recepción de mensajes a través de imágenes, pero donde también se incluyen otros elementos, como tipografías, signos marcarios, sellos, matasellos apócrifos, estampillas apócrifas, etc., que conforman y comparten una gramática visual, un código propio compartido por un grupo, en este caso una red, y que, también, comparten un canal<sup>103</sup>, el correo postal estatal. Todo medio es un canal artificial y, en este caso, es fundamental, ya que aporta el ruido (Shannon y Weaver, 1948, publicado en Bell System Technical Journal) específico, permitiendo y hasta propiciando la entropía y la incertidumbre en las posibles intervenciones aleatorias que alteran la emisión, en las distintas fases administrativas por las que transcurre el viaje postal.<sup>104</sup>

Ahora veamos que sucede con respecto a ciertas características de las obras de vanguardia. Peter Bürger (1974) dice que en “las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación” (p. 112). Es así que no niega la unidad general, sino determinado tipo de conexión homogénea de las partes con el todo. Entonces, tomando en cuenta la adición aleatoria de ruido, provista naturalmente por el canal y la factura de construcción, la obra enmarcada en el Arte Correo es necesaria y naturalmente inorgánica y, en este sentido, se observa, una vez más, la influencia de Marcel Duchamp: la obra de arte puede quedar inacabada en su factura, puede continuar *completándose* con el tiempo. El medio mismo aporta ruido, esa cuota de aleatoriedad en la imprevisión compositiva, esto es, una clara expresión de montaje azaroso expuesto a la vista de todos, evidenciando y reafirmando la inorganicidad de esa obra, militando el fragmento de la lucha. En el marco de la estética de Adorno, puede explicarse a través de los principios de expresión y cons-

trucción.<sup>105</sup> La *obra inorgánica*, al referirse negativamente a la categoría de obra, no oculta su artificio, sino que lo deja a la vista. Ese artificio la vuelve un artefacto, una obra *montada* mostrando los fragmentos de la realidad de la que está compuesta, acabando con la apariencia de totalidad de la obra orgánica que, al ocultar su artificio, pretende dar una impresión global de sentido.

La obra de arte orgánica es una totalidad de sentido, con una unidad armónica de sus partes homogéneas, por lo que la síntesis se produce subordinando esas partes al todo. Por el contrario, en la obra de arte inorgánica se puede hablar de totalidad como la suma de las partes que conforman esa totalidad de posibles sentidos y donde cada parte, por su lado, posee un elevado grado de independencia, pudiendo ser leídas o interpretadas por separado, sin necesidad de la contemplación de la totalidad. Este artificio lo produce el montaje, del que volveremos a hablar más adelante, el montaje fragmenta la realidad y deja al descubierto la constitución de la obra, por lo que posee una unidad precaria que ha asumido la contradicción. La obra inorgánica posee totalidad de sentido, pero su unidad es contradictoria, conectando partes heterogéneas que niegan su síntesis y que son a su vez independientes del resto, las partes se independizan de una totalidad que está por encima de ellas. Explica Bürger (1974): “Las partes se ‘emancipan’ de un todo situado por encima de ellas, al que se incorporaban como componente necesario. Pero esto quiere decir que las partes carecen de necesidad” (p. 145). La *inorganicidad* de las producciones de Arte Correo desde ese *potencial de independencia* conduce la mirada hacia un hecho que de origen no es artístico y al otorgarle un lugar como tal, niega también la organicidad de las obras de arte *clásico* y produce un *shock* al receptor desprevenido, una reacción que es buscada por los artistas de Arte Correo, porque esperan que el receptor, sea artista o no, que se presupone privado de ciertos sentidos, se pregunte sobre su propia práctica vital y sienta la necesidad de transformarla.

En este contexto, la obra no produce la impresión general para poder interpretar un sentido, tampoco es posible aclararlo observando las

partes, ya que éstas no están subordinadas a una intención de la obra. En este punto Bürger encuentra unos problemas en cuanto a la recepción del *shock*: primero, la inespecificidad de la respuesta; segundo, la imposibilidad de mantener el efecto estimulante. Ante el esfuerzo por dilucidar los principios de construcción de la obra, el receptor puede renunciar a la interpretación y tercero, la posibilidad de que un *shock se institucionalice*, lo que lejos de provocar cambios es consumido con la posible dispersión de comprensión del sentido.

Como ya dijimos, la imagen síntoma es aquella que obliga a seguir mirándola, cenizas candentes de la memoria, aquella imagen que, con su naturaleza carcomida por el tiempo, como retazos de la historia, ha sobrevivido como pieza de un puzzle, explotando en una paradoja. Una memoria que funciona inexorablemente unida a la percepción, tejiendo tiempos, condensando mediante esta operación un instante de múltiples duraciones, otorgándole a la percepción su carácter subjetivo. El montaje arremete como respuesta al problema de construcción de la historicidad, al buscar evitar las teleologías, visibiliza las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que tensan dialécticamente cada gesto, sujeto, objeto o acontecimiento. En palabras de Didi-Huberman (2006):

Uno se encuentra entonces, muy seguido, confrontado con un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas que permanece difícil de dominar, de organizar y de comprender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y de lagunas tanto como de hechos observables. Intentar una arqueología, es siempre correr el riesgo de poner, unos contra otros, pedazos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas, ya que vienen de lugares separados y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje. (p.7)

Si pensamos en la memoria a la manera de Bergson (2010), como la supervivencia de imágenes del pasado, que conviven y se mezclan con nuestras nuevas percepciones presentes, debemos incluso asumir que las anteriores intervienen y hasta las sustituyen, ya que es su finalidad completar el conocimiento empírico previo y presente, y enriquecerlo. (págs. 83, 90, 92). La imagen, a la manera benjaminiana, no es tan solo apariencia en sus relaciones de semejanza, ni siquiera como realidad, sino que es la visibilidad del intervalo, una línea de fractura entre las cosas y el tiempo, que muestra brevemente el material de lo que está hecho, explotando en fragmentos su temporalidad intrínseca.

Esta imagen dialéctica se conforma en el medio de la apertura del *shock*, lo que obliga a pensarla con una historicidad diferente, la del *tiempo ahora* (Jetztzeit), radicalmente más allá de su principio habitual, asentada en un anacronismo esencial implicado como una puesta en juego perpetua con la melancolía de lo que ya no está, el punto cero de deseo tratando de fijar lo imposible, es una forma de dialéctica detenida, con toda su ambigüedad (Benjamin, 2005, págs. 397, 425, 472).

En base a todo lo anteriormente descrito y analizado, a continuación, mediante una síntesis comparativa, intentaremos mostrar, por un lado, ciertas características estilísticas utilizadas en la construcción de los artefactos de publicidad y propaganda producidos por la dictadura cívico-militar, a los cuales nos hemos referido en el capítulo 2, y, por otro lado, los artefactos del Arte Correo como forma de resistencia, evidenciando características específicas en la comunicación (Cuadro N° 2):

DICTADURA	CATEGORIAS	ARTE CORREO
orgánica	OBRA/PRODUCTO	inorgánica
unidad de las partes	RELACION PARTE- TODO	fragmento
homogéneo	TOTALIDAD	heterogéneo
simbólico	REPRESENTACION	alegórico
figurativo	NIVEL DE ICONICIDAD	abstracto - codificado
habla por si	MATERIALIDAD	signo vacío
impresión	REALIDAD	en proceso
medios masivos	CANAL	sistema postal

## 4.2. Respuestas, propuestas y toma de posición de GE Marx Vigo en América Latina

Como es ampliamente conocido, en el contexto de la Guerra Fría, toda América Latina estuvo castigada por regímenes dictatoriales, representados por juntas militares o dictadores que durante años violaron sistemáticamente los derechos humanos de sus ciudadanos. Esa tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética marcaban todas las disputas geopolíticas. Precisamente, los norteamericanos, con el objetivo de combatir el comunismo y frenar los gobiernos izquierdistas de la región, brindaron apoyo militar, técnico y financiero a muchos de estos regíme-

nes dictatoriales. En esta línea, y como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, bajo la doctrina de seguridad nacional, impulsada desde los años '50 por Estados Unidos, se entrenó a los militares de América Latina, lanzando el Plan Cóndor, para luchar contra la *amenaza comunista* dentro de sus propias fronteras, contando con el apoyo financiero y técnico del país del norte. Es así que llegan al poder Alfredo Stroessner en Paraguay, en 1954, Humberto de Alencar Castelo Branco en Brasil (instaurando la Quinta República Brasileña), en 1964, Hugo Banzer en Bolivia, en 1971, Juan María Bordaberry en Uruguay, en 1973, Augusto Pinochet en Chile, en 1973 y Jorge Rafael Videla en Argentina, en 1976, como conatos de la ideología de derecha.<sup>106</sup>

En el marco mencionado en el párrafo anterior y tras haber sido privados de su libertad los artistas uruguayos Clemente Padín y Jorge Caraballo por razones ideológicas; sumado esto a que ya en el año 1976 habían detenido en Brasil al artista Paulo Bruscky, GE Marx Vigo realizan el texto respuesta a la convocatoria de Centro Documentazione Organizzazione (C.D.O.)<sup>107</sup> para la muestra conjunta *Identikit'n*, del año 1977, el texto es clave al resumir su posición en relación al estado de cuestión con respecto a las dictaduras latinoamericanas. El texto escrito para la muestra es una hoja de papel impresa, fotocopiada, sellada y pegada, en idioma inglés, que ofrece respuestas gráficas e ideológicas:

IDENTIKIT - MAIL ART  
C.D.O. COMUNICAZIONI VISIVE  
VIA DEIL PARNESE, 9, PARMA - ITALIA<sup>108</sup>

GRAFIC ANSWER (Imagen N° 35)

We made it together. We put our own portraits because we found ourselves as guilty. That is why we do not know how to take part in any partidist political process, specially about the choice of their leaders. The optional way, which we have been admitting up to now is the same for ALL the Latin American elections; this means: **“to keep the private**

**belief that we have voted the less bad one.** That is why we have chosen our own faces for the graphic answers. We are sure of our own failures and limitations, and we try not to discharge what has been produced by our subjectivities.

The great political damage has not been made by politicians. At least, talking about Latin American present situation, **they are not more responsible than we are. To make a “social cleaning”** - as you ask for - it must be the same as to support our present power structures (based on their failures) and to feel doubtful about democratic methodology.

IDEOLOGIC ANSWER

As every participative proposal, the C.D.O. one, contains mistakes. Its comprehension has a double face. One of those faces benefits gratuitous information because mail art participants will be forced to change their roles: the one who was originally an investigator, becomes investigated and executed. In this case C.D.O. will be “a good faith executor “. Everybody knows (very well) how intelligently, **international services operate, in accordance with fascist government control** - at a national and international level - making their well-known “ cultural regression lists “.

“The real double face” is to find a clever solution making answers, ideological basements and evidences of continual **violations of human rights**. Our COUNTER-PROPOSAL finds its way using replies without an intellectual charge, since it disturber a direct comprehension. We suggest a codified language, based on current expression, founded in popular uses. Expressions from people of our countries which are acting in **permanent Resistance: its own words conserving their own hermetism, with all the keys of real defense.**

THE LATIN AMERICAN CASE. Latin American is a “special case “. **Each country has been dominated by Fascist ideologies** wich (sic) have cut out all sorts of securities; **repression, censure and a persistent, sophisticated campaign to Cut out any opposition** (by causing fear). Methods and its processes are different according to national characteristics but purposes are the same. Repression has reached intellectual means and sometimes intellectual men answer it directly.



Others, most of them, do not answer it, they plan their work using “ polite answers, without any content, empty: a gently and delicate aesthetic “, as an evasion.

In **LATIN AMERICAN REPRESSION kilds** and there are no responsible for those facts. Governement, with liability, make up ghosts which they call “delinquency groupe “, to get rid of them.

LATIN AMERICA IS NOT EUROPE. Europe has its own Latin American view based in reports:and certain revolutionary artists living far from their native countries. We do not want to deny their homesickness pains but those people force to be away on purpose or in exile have some securities. Even when their freedom is limited, they manage to make researches pointing out political ideas.

**We ask for understanding for those Latin Americans who live in America because they put up with a real violence.** They will be able to reach the new expressions of language. Not more the “romantic” died hero like System loves showing by mass-media communication meanings. It is a trap.

OUR PROPOSAL FOR TIM C.D.O. with many others in the same way, is: **“GIVE CARABALLO AND PADIN THEIR FREEDOM, THEY ARE IMIRISONED BY THE FASCIST GOVERFEMENT IN URUGUAY SINCE SEPTEMBER 1977”**



Imagen N° 35

En este texto en idioma inglés se asumen como culpables, de alguna manera anunciando la responsabilidad de los civiles, al no saber participar en los procesos políticos partidarios, eligiendo líderes, refiriendo a un común denominador de los pueblos latinoamericanos, la convicción de haber votado al menos peor, por lo que los grandes daños no los han realizado los políticos, sino nuestras subjetividades. El objetivo central es el bregar por la libertad de Caraballo y Padín, encarcelados por el gobierno dictatorial de Uruguay, pero, a la vez, es la excusa para denunciar las *limpiezas sociales*, a sabiendas del grado de peligro que implicaba. En el mismo documento ponen en duda la metodología denominada democrática, cuestionando las responsabilidades cívicas que soportan las estructuras del poder presente. Con una dura claridad, expresan cómo los roles, en este caso de artistas, se han transformado de ser investigadores a ser investigados y, consecuentemente ejecutados, dejan a la vista de todos quienes quieras leer, la exposición que sufren al emitir estos comunicados y como cada persona es factible de ser parte de listas de represión por parte de los servicios de inteligencia y control. Pero, por otro lado, proponen encontrar una vía inteligente, distrayendo la directa comprensión, un lenguaje codificado, expresiones populares de permanente resistencia, que pongan en evidencia las continuas violaciones a los derechos humanos: “its own words conservig their own hermetism, with allll the keys of real defence”<sup>109</sup> (G.E Marx Vigo, 1977).

Un párrafo especial le dedican a sintetizar la situación de América Latina, donde cada país era dominado por ideologías fascistas y donde la metodología de gobierno estaba basada en la represión, la censura y el sofocamiento por medio del miedo, cada país con sus peculiares características, pero con esos denominadores en común. Es clara la denuncia de la represión y muertes por ideología y, por otro lado, resumen la situación de peligro en la que vivían, contrastando, incluso, con aquellos que se exiliaron, las actitudes del héroe romántico caído, producto de los medios de comunicación masivos y las estéticas amables y livianas como forma de evasión.

En 1979, Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Vigo, crean la revista *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, que editan bajo la firma conjunta hasta 1983. En la publicación se exhibe en su tapa, a modo de consigna, la frase “Hacia una filatelia marginal creativa y paralela”, dejando evidenciada la tendencia alternativa al arte oficial. En el primer número, G.E Marx Vigo, publican una declaración, a modo de manifiesto, donde dejan asentado lo que denominan filatelia marginal. Lleva por título “Acuse de Recibo”<sup>110</sup> y la envían por correo a una lista de participantes, junto con la publicación. En dicha publicación se autodefinen como creadores marginales, como respuesta a la observación de cierto agotamiento de las que ellos denominan “tendencias románticas”. Es evidente ya la necesidad de encontrar canales de comunicación nuevos donde poder expresar aquello que sucede, una realidad que los lleva por delante con la crudeza de vida y muerte. El subjetivismo, la individualidad y las tradiciones ya no alcanzan ante la incertidumbre de una realidad que golpea.

Los artistas que publican son designados como ‘Co-Impresores’ y, como característica, son quienes llevan a cabo una amplia trayectoria dentro de la Red Internacional en ese momento. Muchos de ellos han colaborado en la publicación anterior de Vigo (*Libro Internacional*) y se suman, además, Vittore Baroni (Italia), Pawel Petasz (Polonia), Dick Higgins (EE.UU.), entre otros. Guillermo Deisler participa de manera persistente en los números de esta publicación. (Navarrete, 2014, p. 165)

Los artistas proponen una “Filatelia Marginal Creativa y Paralela” (1979) donde se alejan irremediamente del coleccionismo de la filatelia tradicional y conservadora, no sólo por el público que la usa, sino por su funcionalidad al sistema. De esta manera, buscan afianzar unos usos

y unas funciones transgresoras del sistema institucional. Es allí donde el Arte Correo, al violentar el origen y liberar las ataduras reglamentarias, se convierte en marginal. El sello postal pierde su valor metálico de franqueo, alejándose de los mercados y centrándose en el goce puro, íntimo, sin obligaciones ni reglamentos, con el único objetivo de *juntar y hacer*.

La diversidad de sellos, su manufacturación, sus técnicas e imágenes, demuestran una vez más como, pese al aparente agotamiento de ciertas tendencias *románticas* del arte, éste abre perspectivas de permanente recambio, por canales novísimos e inesperados que permiten practicar esa constante del ser humano que es la necesidad de crear.

Lo que determina la marginalidad de la *estampilla creativa* o *estampilla apócrifa* en Arte Correo no es el uso y la función, sino que es su transgresión al reglamento de las administraciones de correo, todo lo contrario al sistema de catalogación de estampillas por las que se rigen las colecciones filatélicas tradicionales. Nos interesa recalcar, sin un afán taxonómico, que en filatelia existen estampillas que en su origen pueden ser consideradas como *artísticas*, ya que pueden ser encargadas en su diseño a artistas, pero siempre mantienen un valor específico monetario dentro del sistema postal. La *estampilla creativa* o *estampilla apócrifa* nace del propio magma marginal del Arte Correo, violando el sistema postal y segregándose definitivamente de las ataduras clásicas y oficiales. Al descartar su *utilidad* de valor de franquicia se manifiesta su marginalidad intrínseca que la inmuniza contra todas las manipulaciones espurias que afectan las prácticas creativas más actuales.

La propuesta de la “Filatelia Marginal Creativa y Paralela” se mueve dentro del goce de juntar, sin orden preestablecido alguno, armar su presentación en forma personal y mostrar en la *intimidad* un material que promueve una versión anárquica de una existencia que empieza y termina en cada pieza y que abre constantemente la perspectiva de seguir ampliándose sin ninguna obligación que regule la libertad creativa. El circuito de comunicación a distancia se configura como un tejido-rizoma cuyos nudos e intersecciones se desplazan y reubican constantemente.

En su tránsito y apropiación descentrados, la obra se fractura y dispersa en su legalidad: las sucesivas intervenciones sobre el envío postal introducen al Otro en una operatoria múltiple y aleatoria, al tiempo que desautorizan el lugar tradicional del artista como hacedor privilegiado.

En el *Proyecto de anteproyecto de arquitectura poética*<sup>111</sup> que elaboran G.E Marx Vigo, también en el año 1979, manifiestan, de manera poética y alegórica, la necesidad de *humanizar los sistemas* mediante las intervenciones vitales del hombre, como contra respuesta a la *perfecta mecanización* instaurada por las instituciones. El saber popular es recuperado mediante la técnica del grabado, en la búsqueda de la libertad y la espontaneidad, remitiéndose a una lengua marginal de los ancestros, que funcione a contrapelo de lo institucionalizado. Es así que las producciones y los artefactos funcionan como testimonios dentro de un ritual que conforme un altar, mediante la circulación arbitraria y silenciosa. Volveremos más adelante a tratar este texto.

### 4.3. El montaje y la ruinosidad de la obra

En la *Teoría estética*, Theodor W. Adorno (2004) desarrolla dos principios originales y constitutivos actuantes en la obra de arte: los principios de construcción y expresión. Ninguno aparece subordinado al otro ni categorizados como momentos lógicos o temporales, pero, sí, racionalmente opuestos (págs. 82, 83). Como veremos más adelante, Walter Benjamin también considera esta tensión, pero hablando en términos de alegoría y símbolo (Benjamin, 1928)

Para Adorno el arte es apariencia (p.30, 31) ya que la obra no puede sustraerse a lo ilusorio de la sugestión de un sentido. Parece imposible eliminar totalmente la apariencia, por lo que todo espíritu<sup>112</sup> está enredado y contaminado de ésta, pero la expresión, como principio opuesto, intentará quitar esa apariencia, entendida como totalidad cerrada en sí misma, aquello sistemático de la obra.

Siguiendo este desarrollo, el arte es apariencia por su destino inexorable de sugerir sentido en medio del sin sentido, entonces: ¿qué sucede con las obras de arte desordenadas? Estas, en su unidad, niegan el sentido, aunque no pueden hacerlo en su totalidad, allí es donde interviene el montaje: su función es desautorizar a la totalidad mostrando la disparidad de las partes y, a la vez, produciendo una unidad como principio formal. El montaje como principio trabaja yuxtaponiendo discontinuamente elementos que poseen intenciones, lo que no niega la carencia de intenciones de la mera existencia. El montaje “desautoriza la unidad poniendo de manifiesto la disparidad de las partes y, al mismo tiempo, produce la unidad en tanto que principio formal” (Adorno, 2004, p. 208). La obra, cuando es reducida a fragmento, pugna por borrar la mácula de la apariencia, entonces el fragmento se une a la expresión, produciéndose una relación íntima entre la expresión y el fragmento de muerte, ya que conlleva el impulso intrínseco de desintegración de la naturaleza.

Los desarrollos artísticos tardíos han elegido el montaje como su principio, pero subcutáneamente las obras de arte siempre han tenido algo de su principio; esto se podría mostrar en detalle en la técnica de puzzle de la gran música del clasicismo vienés, que se corresponde tanto con el ideal de desarrollo orgánico de la filosofía de su época. (Adorno, 2004, p. 357)

La totalidad de la obra reproduce un sentido al producir estéticamente, pretendiendo ser un todo, una apariencia de sentido, pero el arte tiene que ir contra su propio concepto y romper con su propia identidad, en ese punto se vuelve incierto y contra sí mismo.

La obra de arte se conforma como un pequeño mundo con existencia propia diferente del mundo empírico, donde la construcción está al servicio de la lógica, sintetizando lo múltiple y apoderándose de los

momentos cualitativos. En el constante movimiento de la obra de arte, el impulso mimético avanza sin un plan concreto, tratando de imitar la belleza natural, que es indeterminada y difusa, organizando los elementos particulares tratando de no violentarlos, pero es la forma quien se encarga de dar un fin a ésta intencionalidad, les da conexión a los elementos individuales o, lo que es igual decir, un objetivo hacia donde ir, pero necesariamente matándolos porque, al fijarlos en aquello que no era conceptual y categorizado, momifica la individualidad. Estos elementos individuales se rozan, se repelen y hacen la dinámica de la obra de arte: ese movimiento es el devenir.

La imagen de puzzle aparece en Benjamin de alguna manera influenciada por la obra de Freud. Esto se puede observar en las concepciones básicas articulantes de su metodología de trabajo y es la idea de que, para el recuerdo, el saber se presenta como una obra fragmentaria, como un “montón de piezas recortadas arbitrariamente” (Benjamin, 2005, p. 375) que funcionan de una manera alegórica<sup>113</sup>, trabajando desde la superficie misma del fragmento, tratando de hacerlo encajar, ya sea tanto significado e imagen o imagen y significado, sin poder predecir el resultado final, ya que no hay mediaciones naturales entre ambos. La alegoría encerrada en la imagen del puzzle prepara al receptor para el shock moderno y se transforma en modelo experiencial. Las experiencias de la modernidad son alegóricas en la medida que están edificadas por fragmentos que no están conciliados naturalmente.

Adorno y Benjamin desde distintas perspectivas develan la tensión entre lo orgánico de la obra de arte y la idea de montaje; el conflicto se produce entre un lenguaje articulado, desarrollado en el sentido de construcción, y un lenguaje inarticulado, el de la expresión. La expresión es la negación de la apariencia constitutiva de la obra, trabaja desde dentro de la construcción, por lo que es crítica inmanente contra la totalidad, es el momento donde se continúa aquello que ya estaba en la obra. Esta crítica la lleva a cabo la ruina. La crítica es una reflexión permanente de la obra de arte, en la reflexión se produce conocimiento. Criticar no es una

reflexión sobre un producto, sino que es una actividad inmanente (desde adentro) al despliegue del producto mismo, por eso es que la reflexión está implícita en la obra, ésta reflexiona sobre sí misma y se autoconoce a través de la crítica, de allí que se deba descubrir la secreta intención de la obra, ya que es su autoevaluación en la medida que se autojuzga. La crítica ejecuta las recónditas intenciones de la obra.

El montaje y el principio de construcción evocan la logicidad pura, en la disolución de materiales y de los momentos en una unidad u organicidad impuesta por la totalidad, pero simulan convertirse en ideología armnicista. La logicidad paratáctica del arte exige un equilibrio coordinado, pero está afectado por la falacia de una totalidad que se muestra como dominante. Lo mismo ocurrió en el renacimiento en el movimiento de emancipación y secularización del arte, que fue acompañado por el principio de construcción, solo que en ese momento se llamó composición. La diferencia radica en el sentido más amplio, ya que la construcción incluye la composición de la imagen porque resume incondicionalmente todo lo que le llega desde fuera y todos los momentos parciales inmanentes, conformándose en una prolongación del dominio subjetivo escondido. La construcción transforma los elementos primarios hasta hacerlos aptos para la unidad impuesta heterónomamente desde fuera, igual que hoy autónomamente. En este proceso de síntesis, donde los elementos se rehúsan a lo impuesto, la construcción renuncia a lo orgánico por lo ilusorio, de allí que la construcción es una utopía, tiene una inclinación a aniquilar lo integrado y a detener el proceso donde mora.

El concepto de montaje (Benjamin, 1987, 1998, 2003, 2005) re-crea y reordena elementos del sentido común de la realidad para obligarlos a mostrar una tendencia diferente y así despertar su lenguaje latente. La fuerza del montaje reside en hacer explotar esos elementos o fragmentos con un sesgo de irracionalismo consecuente al principio donde el material foráneo de la obra se adapta a esta. El fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella exhibiendo su ruina. Miguel Ángel en sus obras dejaba partes sin terminar, haciendo consciente

e intencionadamente visible el carácter ruinoso de la obra, iluminando la unidad fingida de aquello integrado que no lo está. La expresión es desintegración, la unidad perfecta no existe, sino que es fingida, porque cuando se observa en detalle aquello que parece integrado se ven los nexos falsos, trucos, correcciones ilusorias para simular, por ejemplo, simetría o perspectiva.

En el Arte Correo, al no haber jerarquías ni órdenes preestablecidos de envío, sino que transitan en forma de red rizomática, las producciones viajan de manera no lineal ni centrada y, en ese tránsito, reciben intervenciones aleatorias producidas por el medio de comunicación oficial, como, así también, las intervenciones requeridas por el artista que produce el envío; en ese circuito la obra se fragmenta montajísticamente. La factura, que en general son obras de bajo costo, grabados producidos en serie, sellos de oficina o la misma técnica xilográfica y el contenido alegórico, convierten a estas obras en un arte *ruinoso*, ya que se dejan al descubierto, y de manera consciente, las costuras constitutivas. Desde un punto de vista benjaminiano, la *ruinosidad* de la obra desnudada artísticamente durante periodos de decadencia, dialoga con el observador positivamente, mostrando con más elocuencia, en la oposición con las imágenes del sistema dominante, lineal y unívoco.

Siguiendo esta línea, los tacos xilográficos para los envíos de GE Marx Vigo son realizados artesanalmente para imprimir las estampillas y, aunque estas no poseían valor fiscal, eran colocadas al lado de las de circulación oficial. De la misma manera, los sellos de “sobre de primer día”<sup>114</sup> se mandaban a confeccionar a las librerías especializadas en sellos de goma con un coste muy bajo. El papel plegado, raspado, cosido a mano o a máquina, los sellos de goma, las reproducciones por medio de la xerografía y la xilografía, el uso de letrógrafos, los rótulos de oficina industriales con marcos azules y engomados, eran los materiales y técnicas más utilizados en éstas producciones de acabado doméstico, resultando de fácil almacenamiento para una distribución íntima u hogareña.

El montaje como principio asoma, entre otras cosas, como reacción contra los intentos del movimiento impresionista de salvar miméticamente lo heterogéneo, disolviendo los objetos en elementos mínimos. Surge en el cubismo con el artista Pablo Picasso al frente, a partir de la utilización de trozos de periódicos en los collages. Luego, las vanguardias constructivistas preocupadas en el diseño, asumirán el montaje como una de las técnicas primordiales. Cuando estos movimientos dejan entrar las ruinas literales del mundo empírico, la apariencia de la obra se destruye, convirtiéndola en efecto estético. El arte se rinde intra estéticamente ante lo heterogéneo: la negación de la síntesis, de la totalidad, se transforma en principio de configuración. De esta manera, el montaje articula sin mediar los hechos, a través de la forma o el concepto, en su afán de despojarlos inexorablemente de su facticidad, los expone deíctica y nominalísticamente.

Es así que, toda obra de arte es ruina, su carácter ruinoso no lo adquiere desde afuera, sino que es intrínsecamente ruinoso, sigue su propia lógica. En la obra coexisten aura y ruina simultáneamente. Aunque la presencia del absoluto sea falsa, siempre está presente, en la apariencia estética, la promesa de felicidad como imperativo de la obra. Estos fragmentos montados dejan sus marcas, entonces el arte comienza a escindir la concepción clásica, orgánica, de obra de arte como sentido completo. En general, la modernidad repudió la apariencia continua basada en la experiencia subjetiva, desgranando la creencia de que un elemento se adapta vivamente a otro, sino que, por el contrario, lo inconexo es comprimido por el todo imponiéndose al nexo ausente de las partes y convirtiéndose, de nuevo, en apariencia de sentido. Con la idea de construcción montajística, el arte moderno disocia a la expresión y la hace independiente del sentido, esa ruptura de sentido que produce el montaje se basa en la indagación misma del sentido. Como acción contra la organicidad, el montaje funciona a favor del, impactando y provocando al público pero, una vez que el shock se agota, porque pierde la categoría de novedad, los elementos montados se transforman en materia indiferente.

Como ya hemos venido anticipando en las descripciones sobre el Arte Correo, la factura, la técnica xilográfica y el contenido lo convierten en un arte ruinoso, dejando ver las costuras constitutivas de la obra. Estas ruinas de los periodos de decadencia, poseen un sentido positivo desde un punto de vista benjaminiano, hablan más elocuentemente que las imágenes del sistema dominante.

En esta línea de pensamiento, Didi Huberman (2008) analiza el principio constructivo de montaje a través de la obra de Bertolt Brecht (p. 81), a pesar que Adorno tiene una actitud negativa con la obra de Brecht, por su esfuerzo supremo por mostrar las conexiones de la obra inorgánica de la manera más conscientemente posible<sup>115</sup>, resulta provechosa la idea de confrontarlos, como manera de ampliar y comprender el concepto montajístico de la modernidad.

En la poética brechtiana, el montaje es el principio donde se muestra desmembrando, mostrando los intersticios de los sujetos frente a los otros; se disponen las diferencias y se las somete dialécticamente a la presencia dinámica del conflicto, desorganizando un orden aparente, se disloca y se recompone.<sup>116</sup> En el caso brechtiano, el montaje es un principio renacido con la guerra para dejar constancia de un mundo caótico. En nuestro caso se trata de un mundo insoportable, entonces, el montaje manifiesta y yuxtapone, no de manera ordenada, las formas heterogéneas, desconociendo órdenes jerárquicos y disponiéndolos paratácticamente en el mismo plano.

Algunos autores, entre ellos Ernst Bloch (2018) o Peter Bürger (1974), han relacionado al montaje como categoría estilística o método peculiar de la modernidad o de las vanguardias, específicamente. Walter Benjamin pinta más ampliamente la noción de montaje, anunciando que emana, generalmente, de una manera filosófica de remontar la historia, asociando la dialéctica y el montaje como búsqueda de un origen de la misma contemporaneidad. Desde esta óptica, es indudable el lugar que ocupa el montaje actuando subcutáneamente como principio en las obras de arte.

El montaje, además de las características ya dadas, también se caracteriza por heterocronías<sup>117</sup> y anacronías<sup>118</sup>, es allí donde parece residir su fuerza ideológica revolucionaria, en su capacidad de destejer y tejer la historia, por lo que no fue un simple olvido o rechazo del pasado y la arqueología, ni tampoco un mero amor a las ruinas.

Pero Adorno encuentra un aspecto negativo en el montaje, ya que exige coherencia entre la antítesis de la obra de arte y el mundo empírico, a riesgo de que, por los huecos o intersticios dejados entre los elementos inconexos, penetre aquello a lo que la obra se opone. Por el contrario, Brecht apologiza este aspecto del montaje asentándolo en su carácter dialéctico de ofrecer a la vista el disturbio, la contradicción no resuelta de la aparición y de la discontinuidad. En este sentido, el montaje *dys-pone*<sup>119</sup>, testeando el desorden, el caos, sin atemorizarse por las brechas, ya que es por estas por donde se develan las razones opuestas. Sería, pues, el camino obligado de toda dialéctica montajística; y la dialéctica, a su vez, obliga a visualizar el conflicto en todo su esplendor.

La apariencia del montaje de heterogeneidades no existe sin una interpretación de las relaciones subyacentes: los erráticos problemas de superficie no existen sin un cuestionamiento sobre las profundidades –en el sentido freudiano del término–, aunque, filosóficamente hablando, la “sustancia” ha cedido definitivamente el paso al movimiento, al “trabajo”, a la colocación. Ahora bien, es gracias al montaje como este método consigue realizar una doble apuesta y, por lo tanto, plantearse como “marginal de manera esencial”. (Didi Huberman, 2008b, págs. 100, 101)

La imagen síntoma es aquella que obliga a seguir mirándola, cenizas candentes de la memoria, aquella imagen que, con su naturaleza carcomida por el tiempo, como retazos de la historia han sobrevivido como

piezas de un puzzle explotando en una paradoja. Pero, el archivo como vestigio, deja entrever su naturaleza con faltantes, producto del tiempo que ha pasado y donde debemos descubrir esa huella mnémica de la experiencia. Y es allí, en este trabajo de arqueología cultural, donde se ubica esta temporalidad latente, tensionada y contradictoria, que retiene para luego soltar. (Didi-Huberman, 2006. p. 58)

La imagen, a la manera benjaminiana, no es tan solo apariencia en sus relaciones de semejanza, ni siquiera como realidad, sino que es la visibilidad del intervalo, una línea de fractura entre las cosas y el tiempo que muestra brevemente el material de lo que está hecho, explotando en fragmentos su temporalidad intrínseca. Deleuze (1986, citado en Didi-Huberman, 2008b) retoma estos conceptos y reafirma:

Me parece evidente que la imagen no está en presente. (...) La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente no hace más que derivar, ya sea como un común múltiple o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente. (p. 213)

Dar a ver, mostrar, significa inquietar la mirada, lo que implica una operación del sujeto de agitar, abrir, sesgar lo que ve. Todo ojo lleva una mácula que debe ser puesta en acción. El montaje, según Benjamin, no es solo el método más utilizado por la modernidad, sino que es también una manera filosófica de interpretar la historia, ya sea volviendo a los orígenes o remontando la actualidad. Esta imagen dialéctica subsume el encuentro del antaño con el ahora para formar una constelación, lo que obliga a pensarla con una historicidad diferente, pensarla radicalmente más allá de su principio habitual, asentada en un anacronismo esencial (Didi Huberman, 2008) implicado como una puesta en juego perpetua

con la pérdida, el punto cero de deseo tratando de fijar lo imposible. Es una forma de dialéctica detenida, con toda su ambigüedad.

Como ya mencionamos, el Arte Correo inquietó miradas de múltiples maneras, primero con el dispositivo de envió, en la factura de la comunicación, con sellos y matasellos apócrifos, recortes, grabados, fotocopias, dibujos y, sobre todo, propiciando la intervención en el aspecto procesual. Estos fragmentos montados, las marcas del devenir, comienzan a escindir la concepción de obra de arte como nexo de sentido y es, en esa misma ruptura de sentido, donde se indaga al mismo sentido. El collage en sus múltiples acepciones, es encuentro de los heterogéneos, conformando un arte alegórico que se identifica o emparenta con el arte a largo plazo, en un juego de intercambios entre el mundo del arte y del no-arte.

La cultura tipográfica y la iconografía entrelazaron y potenciaron los poderes de la letra y de la imagen desde el Renacimiento, rompiendo las reglas entre lo decible y lo visible, propias de una lógica representativa, poniendo además en jaque las obras de arte puro y las decoraciones de un arte aplicado. Entre los elementos formales disruptivos utilizados por el Arte Correo aparecen la tipografía, el *culs de lampe*<sup>120</sup>, el florón tipográfico<sup>121</sup> o las florituras, también el diseño en el texto que va disminuyendo de una línea a otra hasta formar una punta en la línea final, recursos que ya venían siendo utilizados en la poesía visual. En el capítulo siguiente abordaremos estos conceptos desde las producciones de GE Marx Vigo.

#### 4.4. Alegoría

Como ya hemos visto, en el imaginario, por su gran potencia unificadora, confluye la verdad normativizada, asegurando al grupo un esquema de interpretaciones, codificando expectativas, esperanzas y, finalmente, conformando la memoria colectiva, la que opera por medio de la organicidad del simbolismo. Según Baczko (1991):

La función del símbolo no es sólo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de modelar conductas individuales y colectivas; que todo símbolo está inscripto en una constelación de relaciones con otros símbolos; que las formas simbólicas que van desde lo religioso a lo mágico, desde lo económico a lo político, etcétera, forman un campo en donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones. (p. 29)

El concepto de alegoría que Walter Benjamin analiza en *El origen del trauerspiel alemán* (1928) incluye aspectos que nos interesa observar. En palabras de Bürger (1974), citando a Benjamin:

1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. (...) La falsa apariencia de la totalidad desaparece. (Ursprung, p. 195) 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. 3. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado y, como sentido, le corresponde el que le conceda el alegórico” (Ursprung, p. 204 y s.) 4. También alude Benjamin al plano de la recepción. La alegoría cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: “en la alegoría (reside) la *facies*

*hippocratica* (o sea, el aspecto fúnebre) de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista”. (id., págs. 182 y s) (págs. 131,132)

De ellos se desprende un análisis del tratamiento del material en cuanto a la producción de lo estético, al separar las partes de su contexto y luego constituir las en un otro todo de sentido heterogéneo por medio del montaje. El material se presenta como un signo vacío, es solo material arrancado de un contexto y plausible de atribuirle un sentido, lo cual es la intención del artista. Escribe Benjamin (2006), aludiendo, también, a la momentánea totalidad del símbolo como algo orgánico y a la temporalidad “torrencial y dramáticamente móvil” (p. 382) de la alegoría como el proceso que incluye una serie de momentos:

La “diferencia entre la representación simbólica y la alegórica” consiste en que “esta, meramente significa un concepto general o una idea que es distinta a ella misma: mientras que aquella es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución. (p. 381)

Utilizar procedimientos alegóricos permite que no todo el mundo comprenda el doble significado que puede tener la obra y es, en este sentido, que el aenigma irónico cumple una función política y social en los procesos autoritarios, ya que el Estado policial no ve el significado secundario, se requiere de receptores sofisticados que puedan ver el significado secundario allí transmitido, posibilitando un lenguaje esópico, que comienza a darse cuando se es consciente del estatuto filosófico de la relación platónica entre idea e imagen que se está concibiendo (Fletcher, 2002 p. 17). Las imágenes dialécticas, según Benjamin (1928), engloban el pasado y el presente en una temporalidad continua, retienen



y condensan, pasan a ser formas alegóricas, lo que nos permite decir que estas imágenes dialécticas sólo pueden pensarse desde su propia y esencial historicidad de temporalidad anacrónicamente diferida, intermitente y no en una habitual historicidad, convirtiéndose, como veremos en las obras, en puro deseo heideggeriano proyectual (1927), de inquietud puesta en juego en la obra.

No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello que el antaño se encuentra con el ahora en un relámpago, para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica detenida. Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del antaño con el ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (es decir no arcaicas); y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas. (Benjamin, 1928 citado en Didi Huberman, 2010, p. 75)

La alegoría puede describirse como las combinaciones de personificaciones y/o símbolos,<sup>123</sup> en términos de Jung (1984), el símbolo trasciende su significado corriente, representando algo que está oculto o es desconocido, “tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado” (p. 18); existiendo posibilidades combinatorias intermedias. A la iconografía le coresponde la tarea de seleccionar, describir y clasificar a las imágenes, por lo que puede ser incorporada a cualquier método, identificando dos o más niveles de significación que requieren de diversas actitudes mentales (Panofsky, 1972, p. 13) De este modo, la obra alegórica, adhiriendo

a teorías psicológicas y retóricas, posee una doble entrada a la superficie misma de la obra y a sus efectos psíquicos, y son éstos agentes intermediarios daimónicos, artistas, el enlace de estas revelaciones; mitad humanos, mitad divinos tienen por objetivo custodiar la especie humana, estableciendo lazos entre los planos terrenales y celestiales, en la búsqueda de enmendar el caos, mediante la realización, en su camino, de plegarias, sacrificios, hechizos o encantamientos. Al respecto, Charles Peirce (1978) señala: “El cuerpo del símbolo cambia con lentitud, pero su significado crece inevitablemente, incorporando nuevos elementos y descartando algunos de los viejos” (p. 16).

Si tomamos en cuenta la clasificación clásica entre figura y tropo, este último es un juego con una sola palabra, en cambio la figura atiende un grupo de palabras, frases que conforman textos, entonces la alegoría se ubica allí, como figura, articulando textos visuales enteros, con un criterio de “organización de símbolos más amplia con cuyo sistema mantiene una relación integral” (Fletcher, 2002, p. 89). El fundamento de la metáfora no es la semejanza, esta puede ayudarnos para explicar la metáfora, pero no es lo constitutivo del proceso metafórico, la semejanza es sólo una primera articulación. Entonces, si el símbolo es mimesis, semejanza, es figuración y la alegoría es intrínsecamente una violencia dialéctica, una agitación producida por agentes intermediarios de alguna revelación. A modo de ejemplo, el escudo montonero (Imagen N° 36) actúa de manera emblemática, produciendo una tensión dialéctica entre imagen y escritura, de gran potencia política y factura artesanal. Inscriptio: “Peronistas en guerra”. Sin más trámite. Imagen: superposición de bandera argentina, la “V” de *victoria* como centro de la iconicidad del signo deíctico, la letra “P”, el fusil y la tacuara (referenciando las montoneras del siglo XIX).<sup>124</sup> Subscriptio: “Patria o muerte. Perón al Poder. Montoneros”.<sup>125</sup> En la semiótica de Charles Peirce, el símbolo es

el cruce (en el cuadro de los 9 tipos de signos) de la ley con la ley, es decir, lo acordado, el cambio se da con las armas puestas en posición de cruce (y de “V”), sobre el fondo *transparente* de la “P”, símbolo de símbolos, como una puesta en abismo de la capacidad del signo para ser un *acuerdo* y, por ello, integrarse en el continuum alegórico, en la narración de la cual es apenas un ícono, es decir, está en lugar de todo el relato de Montoneros, ya que se *apoya* en la bandera.



Imagen No 36

Ante un acontecimiento inimaginable, imposible de representar, la alegoría interrumpe, agita suspendiendo el desarrollo cronológico de las acciones, convirtiéndose en presente puro, seculariza la historia convirtiéndola en puro presente, re direcciona esta agitación del continuum temporal hacia la espacialidad, trozando la naturaleza y exponiéndola en partes, en objeto arqueológico, donde los silencios o blancos entre conjunciones de imágenes insospechadas significan tanto o más, como los espacios ocupados, pero en estos fragmentos deben cumplir como requisito una relación sistemática de las partes con el todo. El gesto de la alegoría es la tristeza, su esencia política está en lo críptico:

La alegoría no es una convención de la expresión, sino la expresión de una convención. Y al mismo tiempo la expresión de la autoridad, expresión secreta, a causa de la nobleza de sus orígenes, y pública en función del terreno (histórico, político) donde se ejerce. (Benjamin, 1928, citado en Didi-Huberman, 2008a, p. 193)

Parece claro que la alegoría encuentra su clímax en los casos de significaciones que no resultan obvias, sino que, justamente lo contrario, la intención es disfrazar u ocultar ideas en unas imágenes en pos de este objetivo. Es que la alegoría posee una sintaxis paratáctica, accionando simbólicamente, donde no hay un orden jerárquico ni subordinaciones gramaticales, la parte es símbolo, es totalidad, es un absoluto en sí misma, es completa y de igual valor que el todo; todos los elementos tienen igual importancia, conformando un discurso mosaico, fragmentario, donde las imágenes simbólicas están yuxtapuestas sin poseer una más valor que la otra, sin correlación u oposición, conformando implícitamente un ritmo y, este ritmo alegórico, se va convirtiendo en una técnica codificadora, donde se repiten combinaciones que resultan esperables o predecibles y, es así como, el ritmo alegórico adquiere la fuerza de la magia, cuyos argumentos son simétricos y rituales, de carácter diagramático o programático.

Desde el psicoanálisis, esta manera puede definirse como un estilo donde se retira el sentimiento, el afecto es relegado o canalizado ante una situación de peligro y es allí donde se produce la retención, produciendo una condensación, según Freud, o un proceso metafórico, como luego dirá Lacan. La distancia temporal ayuda a ver más claramente las diferencias, maniobrando las imágenes, el material visual y el narrativo para referenciar la historia. Distanciar en tiempo y en espacio es una manera de historizar, de mostrar de manera consciente y provocadora disociando, develan-

do la naturaleza dialéctica y compleja de lo que se muestra ante nuestra mirada, aquellas diferencias yuxtapuestas en una imagen y tiempo.

Con 30.000 desaparecidos como testigos presentes de la historia no queda otra salida que la lectura del fragmento ruinoso. Transformados en *áridos rebús* del pasado, que gritan ante cada mirada su verdad, reafirmando los intentos de perdurar en existencia porque en la memoria ya están por siempre y para siempre; y que pugnan, arremeten, empujan, se nos imponen a ser leídos, comprendidos y expuestos para dar el siguiente paso, que es lo que Walter Benjamin llamó acción política (2008, p. 46): la construcción sobre la destrucción. Si en la alegoría el fragmento es ruina, cadáver, la caducidad; el montaje trabaja con documentos de la vida cotidiana, para mostrar retazos de lo real (García, 2011, p. 139). Didi Huberman (2008), sumándose a las ideas de Benjamin, le asigna al montaje, como primera función, la de recomponer las fuerzas y los terrenos donde la producción se desarrolla, estas fuerzas se recomponen a través del arte, creando formas y choques eficaces, liberando imágenes dialécticas detenidas, “una imagen del tiempo que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas” (p.151). Esta imagen, en su explosión de sentidos, abre una brecha a un inconsciente visual reprimido, pero el precio que el alegorista visual paga por ofrecer al espectador un punto de vista analítico es el perder la naturaleza mimética de la obra, entonces, el mensaje emitido mediante recursos fragmentarios adopta la apariencia de un mensaje críptico, codificado, que debe ser desentrañado.

Entonces:

(...) la alegoría es al montaje, según Benjamin, lo que la melancolía al luto, según Freud. Si en la alegoría hay una fijación en la pérdida que reduce al yo y lo aparta de la acción,

en la dirección de la absorción meditativa del melancólico (como en el caso paradigmático de la «incapacidad para decidir» del príncipe Hamlet), en el montaje hay un verdadero trabajo que, a partir de la pérdida, construye nuevos lazos y conexiones de sentido que apuntan directamente a la acción, e incluso, en el caso de Benjamin, a la acción política. (García, 2011, p. 148)

Cada cosa por ver, cuando la sostiene una pérdida, también nos mira, nos concierne, nos asedia. En esta instancia lo visible se convierte en síntoma, éste se sostiene y remite a una obra de pérdida. Estamos ante la evidencia de que la ausencia nos mira en una obra que es pseudo presencia de esa ausencia y, a la vez, es cuando sabemos de la pérdida. Entonces todo está allí, asumiendo que la ausencia no puede ser reemplazada semióticamente con una presencia. Lo visible ante nosotros es solo la huella de una semejanza presente, arruinada y es donde el montaje se pone en marcha esgrimiendo la dialéctica.

Walter Benjamin (1928) veía en la forma alegórica el mecanismo por excelencia para producir imágenes dialécticas en su valor crítico, a diferencia del símbolo; también la veía como *desfigurativa*, contrariamente a la representación mimética, por lo que la consideraba en su doble dimensión de *pathos*: por un lado, en su sentido melancólico de implicación de un elemento de pérdida en el ejercicio de la mirada, signo de duelo o duelo hecho signo o monumento y, por otro lado, en una especie de ironía, como la posibilidad de superación de ese sentimiento de pérdida. Este argumento implica entender que cada cosa por ver, cuando la sostiene una pérdida, también *mira, concierne, asedia*. (Benjamin, 1928 citado en Didi Huberman, 2010, p. 75) En esta instancia lo visible se convierte en síntoma, éste se sostiene en la remisión a una obra de pérdida. Se está ante la evidencia de una *ausencia*

*que mira* en una obra que es a su vez una pseudo presencia de esa ausencia, pero en el acto de ver se cristaliza la conciencia de la pérdida, entonces todo está allí. Lo visible ante nosotros es solo una huella de una semejanza presente, arruinada.

“Una imagen puede ser sin ser percibida; puede estar presente sin estar representada” (Bergson, 2010, p. 53). Agregaríamos que no está representada, aún, pero si estamos ante el *asedio* de lo visible, entonces es cuando el montaje alegórico arremete como la vía más propicia de vehiculizar aquello que la historia ha desechado, transformándose en una acción performática intuitiva pregnante, consciente o inconsciente, de un colectivo y se pone en marcha esgrimiendo la propia dialéctica visual. Existe una distancia entre el objeto mismo y la representación, una distancia temporo-espacial que, justamente, subsume el tiempo y el espacio necesario para la percepción consciente del objeto (p. 88). Entonces la apuesta alegórica yuxtapone en el montaje dos temporalidades, con ello se configura una retórica metonímica que consiste en la puesta en contigüidad de las imágenes. La imagen del pasado retiene parte de ese mundo que evoca y, al ser puesta en contigüidad con la imagen del ahora, se subsumen en una nueva transitoriedad produciendo una imagen síntoma, una imagen presente, actuando sobre las otras unidades de las demás imágenes, comunicando todo lo que recibe y, al hacerlo, opone “a cada acción una reacción igual y contraria” (p. 53). El montaje posee naturalmente la propiedad de re-disponer las cosas mediante el *efecto de extrañeza*<sup>126</sup> y volviéndolas insólitas al receptor.

Hacemos aquí un paréntesis y, por un momento, nos detenemos a analizar los enunciados. En principio, el acto de habla, aquello que se expresa en un enunciado, posee una intención o finalidad y el hecho de producir un acto locucionario, un acto constatativo, incluye el uso de signos con un significado y una referencia concreta. Ello implica la realización de un acto ilocucionario al que corresponde la función performativa. Así es que, en cuanto ilocución, el acto posee una fuerza, ejecuta acciones socialmente relevantes y es el emisor empírico quien realiza

la búsqueda en el afán de garantizar el posible éxito en el intercambio, lo que finalmente se traduce en una elección, un acto de habla de tipo performativo.

Como hemos dicho en el capítulo anterior, el concepto de discurso social elaborado por Marc Angenot se propulsa desde la idea del teórico Mijaíl Bajtin (1999) de que todo signo es ideológico y que, desde allí, podemos comprender los discursos como conjuntos sígnicos donde pueden verse huellas de lo histórico-social. (págs. 294, 353, 385)

Afirmamos, desde las ideas del teórico Mijaíl Bajtin (1999), que todos los enunciados encierran maneras de re-presentar lo conocido que no son naturales, sino que, por el contrario, se relacionan con apuestas sociales que expresan intereses y ocupan una posición, dominante o dominada, tienen “orientación hacia alguien, su propiedad de estar designado” (p. 285). Un enunciado tiene autor y destinatario, lo que lo diferencia de las unidades mínimas significantes, como el color, la tipografía o las formas, que son, por el contrario, “impersonales, no pertenecen a nadie y a nadie están dirigidas” (p. 285). Dice Bajtín: “el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados. El enunciado es un núcleo problemático de extrema importancia” (p. 251). De esta manera, lo comprende como unidad objetiva de la comunicación discursiva con un carácter histórico concreto, asumiendo, desde su definición, que todo enunciado se orienta valorativamente a un otro, a un horizonte de respuestas posibles, subyaciendo una orientación subjetiva hacia el espectador-interlocutor y, a su vez, implica el presupuesto de un imaginario que contiene a ese otro, donde se soporta para poder anticipar sus reacciones y respuestas.

Aunque Bajtin no se estaba refiriendo a imágenes y estamos aquí tomándonos la licencia de transpolar estas ideas del discurso literario al discurso visual, mediante la apertura que realiza Angenot y, también teniendo en cuenta que las nociones de género para Bajtín pueden pensarse como articulación entre el texto literario y el mundo, es importante

subrayar que estos conceptos se ubican temporalmente en la década del '30, en pleno auge del realismo socialista y de los afiches propagandísticos, en un contexto social donde el pueblo estaba sometido a trabajos forzados. En ese sentido, Bajtin (1999) dice que todas las esferas de la actividad humana están relacionadas con el uso de la lengua mediante convenciones tácitas, por lo que también expresa que todo enunciado ya contiene su propia respuesta como posibilidad y hacia ello se orienta. Pero, también explica un tipo de “respuesta de acción retardada: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente.” Por lo que nos interesa este aspecto social del enunciado como eslabón de una compleja cadena de enunciados (p. 257)

Las artes en general, en tanto manifestaciones culturales, muestran y problematizan la realidad, mediante una articulación estético-semántica o modos de enunciación, que son, en sí mismos, modos de significar, de otorgar nuevos sentidos y/o representaciones. Entonces, el discurso artístico pone en situación enunciativa al mundo. En algunas ocasiones alteran los códigos pre-existentes, construyendo un debate apoyado en argumentos opuestos. Desde los textos de Walter Benjamin (2005) se puede inferir que una de las formas de acción política en el arte comprende la construcción sobre la destrucción (p. 397) y la peculiaridad de estas marcas y sus expresiones se observan en la factura de la obra de Arte Correo. Enunciados-montaje buscando dialogar con los tiempos, conformándose en eslabones de futuras cadenas, donde “las costuras” expuestas de la obra de ninguna manera pretenden ser disimuladas, aludiendo constantemente al concepto de rompecabezas, tópicos éstos a los que recurriremos constantemente. (p. 375)

El teórico Mijail Bajtin (1999) nos propone comprender los enunciados particulares en el diálogo con otros enunciados, es decir, la noción de dialogicidad (pags. 389, 393) donde un enunciado es dado por un individuo y es dirigido hacia otro individuo; en este diálogo se integran los elementos y se producen los efectos que constituyen la dimensión

pragmática del discurso artístico, tanto desde su contenido, como desde su forma. De esta manera, podemos comprender el enunciado como un elemento particular que, dentro de una configuración discursiva y semántica específica, permite construir un sistema estable de enunciados que se afirman como género discursivo, en el cual, los sujetos emisores escogen y seleccionan determinados signos plástico-visuales, desde un nivel cognoscitivo intencional. El Arte Correo es, por su propia dinámica, un montaje en diálogo en al menos tres dimensiones, una dimensión intrasubjetiva, correspondiendo a funcionamientos psíquicos, otra intersubjetiva, considerando la otredad y la respuesta, y la transubjetiva que articula los hechos psíquicos con los procesos socio-culturales.

Otro concepto interesante de Bajtin (1989) en relación a la literatura es lo que denominó “cronotopo, conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237). La idea de cronotopo proviene de la teoría de la relatividad general publicada en 1915 por Albert Einstein, reemplazando el modelo de la gravedad newtoniana para los objetos mediante su concepción de tiempo como cuarta dimensión.

Con este concepto Bajtin, por un lado, rechaza la idea kantiana de que los a priori espacio y tiempo son inherentes a la conciencia del sujeto, pero, por otro, concuerda en que son categorías sin las cuales no se puede conocer el mundo, pero las considera de manera independiente a la conciencia y generadas directamente por la materialidad del mundo.

El cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, por lo que es una unidad espacio-tiempo de carácter formal expresivo, visible artísticamente hablando. Es así que el tiempo discurre densificado en el espacio donde ambos se intersecan creando una atmósfera especial. El tiempo puede contener avances, una prolepsis, entendida como conocimiento anticipado de una cosa, y retrocesos o analepsis, conectando momentos distintos y que no responden a la lógica. Bajtin dice que es “casi como una metáfora (casi, pero no del todo)” (p. 237), una categoría de la forma y el contenido en literatura que nosotros trasladamos al Arte Correo.

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (p. 238)

El fundamento esencial del cronotopo es el tiempo, por lo que, en un enunciado donde los fragmentos alegóricos en montaje conforman una imagen dialéctica, subsume el principio de retensión y protensión para ofrecer la ganancia de significados y poner en acción lo procesual proyectual del otrora en el ahora espacial, dando la posibilidad al espectador de un rol activo transformador, lo que sucede en el Arte Correo.

El cronotopo se nos ofrenda como categoría para comprender el horizonte significativo de ciertos enunciados visuales y los modos en que en la imagen incorpora las dimensiones espacio y tiempo como principio orientador de toda la composición discursiva. Esto nos lleva, además, a poner en tensión las relaciones espacio-temporales de la obra en relación a los ordenamientos externos a ella, aquellos socialmente construidos y asimilados, considerados como contexto.

#### **4.5. Condiciones de producción y dispositivos de poder**

En la obra de vanguardia la producción mediada por el azar se hace presente, la obra está en proceso constante, no es el resultado de una espontaneidad en el manejo del material, por el contrario, el medio interviene de manera muy activa e imprevisible. En este sentido, el principio de construcción de la obra ya no está solo supeditada a la imaginación subjetiva del artista, sino que la obra es cedida a una construcción azarosa.

El artista incorpora *fragmentos* de la realidad, materiales que no han sido elaborados, sino que se han *tomado* del espacio circundante. Ese gesto destruye la unidad de la obra como totalidad, violentando un

sistema de representación basado en la mimesis de la realidad.

Desde la utilización del sistema estatal de correo postal como medio de comunicación es que consideramos estudiar, con Michel Foucault (1979), los dispositivos para analizar el poder en su microfísica:

En lugar de dirigir la investigación sobre el poder al edificio jurídico de la soberanía, a los aparatos de Estado y a las ideologías que conllevan, se la debe orientar hacia la dominación, hacia los operadores materiales, las formas de sometimiento, las conexiones y utilidades de los sistemas locales de dicho sometimiento, hacia los dispositivos de estrategia. Hay que estudiar el poder desde fuera del modelo de Leviatán, desde fuera del campo delimitado por la soberanía jurídica y por las instituciones estatales. Se trata de estudiarlo partiendo de las técnicas y de las tácticas de dominación. (p. 147)

Como es de público conocimiento, el servicio postal es un sistema dedicado a transportar documentos o paquetes alrededor del mundo y, es así, que todo sistema posee una codificación, reglas a ser respetadas que constituyen lo establecido. En general, el servicio de correo está protegido por el secreto de correspondencia, garantizado por la Constitución Nacional y leyes de protección de las comunicaciones, lo que significa que ninguna carta u otro paquete pueden ser abiertos por persona alguna que no sea su destinatario, requiriendo un procedimiento especial en caso de que la correspondencia deba ser controlada por la ley, ya sea de forma abierta o en secreto. Las operaciones de control de la correspondencia privada de los ciudadanos son conocidas con el nombre de censura y concierne a aspectos sociales, políticos y legales del derecho civil. Aunque la censura militar de correspondencia, en estados de sitio, es rutinaria, es allí donde el arte encuentra la brecha de ingreso: “lo que

liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2005. p. 13).

Por otra parte, Enrique Marí (1988) describe los dispositivos de poder como redes de relaciones en el imaginario efectivo instituido, que ponen en juego elementos discursivos y elementos extra discursivos que hacen que el poder funcione (p.3, 4). Los elementos extradiscursivos se circunscriben a lo simbólico, mitos, emblemas, rituales, articulando el deseo como pulsión alineada al poder. Los elementos discursivos que hacen que el poder funcione son la fuerza o la violencia y los discursos de orden arraigados en el imaginario social, reproduciendo el poder producido. Entonces, en los dispositivos tomamos como tres variables de análisis: carácter social de su estructura, modos de operar y las tácticas y estrategias que ponen en acto los grupos. A partir de este marco, podemos inferir algunas características que harán propias los grupos de resistencia a los dispositivos de poder, que operan desde un imaginario radical o instituyente, movilizandando la pulsión de deseo no alineada con el poder, desordenando prácticas, desdisciplinando cuerpos, deslegitimando instituciones, visibilizando realidades insoportables, que transformen las subjetividades en pos de producir nuevas esperanzas e ilusiones colectivas. “El Arte Correo tiene por voluntad subvertir de un modo u otro la `oficialidad` de esta institución ligada históricamente al control gubernamental” (Gache, 2005, p. 15).

Como se observa en las siguientes imágenes (Imagen N° 35), en éstos envíos conviven los elementos formales del sistema estatal con la intervención realizada por los artistas, otorgándole al sobre un aspecto *no convencional* donde los elementos plásticos funcionan como una disrupción en la monotonía de lo establecido. Por un lado, es una postal enviada a Niels Lomholt en Dinamarca, del año 1978, con el título de *Proyecto de anteproyecto de arquitectura poética N° 3/1978* y, por otro, un sobre papel madera enviado a Teresinka Pereira en Colorado, U.S.A., denominado *Homenaje íntimo N° 1*. En ambos se observa la impresión

del cliché del avión con la leyenda “Air Mail”. En el primero el número 173 esta sobreimpreso en el sello aparentemente realizado con letrografo, en el segundo sobre se observan más datos, información como el título de la obra y, también, números de serie y de tirada: “Envases poéticos N° (número borrado) 50” y la firma con el número de tirada: “ejemplar 17, de 40”, codificación propia de grabadores. En relación a la imagen de la mariposa hablaremos más adelante. En relación a la denominación del género, veamos lo que aporta G. G. Marx (2010) en su libro:

Esta cuestión de embalajes con etiquetas es una de las características de la obra de Vigo y G. G. Marx, a partir de los años setenta en Argentina.

Vigo les daba el nombre de “contenedores” y, en mi caso, comencé mis prácticas en el arte correo con formas tridimensionales desplegadas para armar, a las que sellaba como “envases poéticos”. Pero, tanto los *contenedores* como los *envases poéticos*, se enviaban a practicantes del network postal sin que mediara algún tipo de encargo y mucho menos publicidad de algún tipo. (p. 108)



Imagen N° 37

Veamos ahora, en el siguiente cuadro, una orientación temporo-histórica de los textos que analizaremos (Cuadro N° 3):

AÑO	HECHO HISTORICO	TEXTOS
1976	Brasil. Encarcelan a Bruscky. 30 de julio de 1976. Secuestran a Palomo Vigo.	
1977	Uruguay. Encarcelan a Padín y Caraballo.  Argentina. Dictadura cívico-militar.	Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. <i>Identikit - mail art</i> . Archivo Edgardo Vigo
1978	Argentina. Mundial de fútbol.	
1979		Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979a) <i>Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética</i> [Mimeo mecanografiado], Archivo Edgardo Vigo, caja 19, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.  Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979b). <i>Acuse de Recibo, Nuestro Libro Internacional N.° 1 de Estampillas y Matasellos (para) hacia una filatelia marginal creativa y paralela</i> , Archivo Edgardo Vigo, caja 19, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.  Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979c). <i>Common Press</i> , (19), Archivo Edgardo Vigo, caja 19, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.
1980		Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1980). <i>Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana</i> . <i>Common Press</i> , (36). Centro de Arte Experimental Vigo, la Plata, Argentina.
1981		Texto en Caja Biopsia N° 23. Pág. 374. (octubre de 1981)
1982	Argentina. Guerra de Malvinas.	
1983	Argentina. El Siluetazo Democracia.	

En el texto *Proyecto de anteproyecto de arquitectura poética* (Imagen N° 38), fotocopias de un original realizado por montaje directo (collage), una textura en la parte superior, letrógrafa y tipeado en máquina de escribir, se ponen de manifiesto unas claras intenciones. Primero, romper con lo *aurático* benjaminiano de la obra de arte pregonando la reproductibilidad mediante la estampación manual; segundo, la pretensión de humanizar los sistemas de circulación de mensajes visuales, pregonando un novedoso sistema de arte que revitaliza la presencia de las personas ante la mecanización, manteniendo a contrapelo la lengua marginal y el habla de los ancestros en la actividad sacrificada y ritual del testimonio, para intervenir y alterar en otros una realidad desde la *comunicación a distancia*, fundamentada en valores de ofrenda (no mercantilizada) de circulación arbitraria y legítima de un pueblo.



Imagen N° 38

Este es un nuevo proyecto de anteproyecto de arquitectura poética que hoy desemboca en una propuesta desarrollada en el espacio real (¿).



Tratamos de **quebrar la “unicidad” del ejemplar** y sus características de obra irrepetible, mediante la **multiplicación de la imagen estampada en forma manual** (utiliza la multiplicación manual para estampar su obra original).

Esta multiplicación manual redimensiona las antiguas técnicas artesanales, insertándolas en el contexto contemporáneo, como un intento de revitalizar los ideales de **“humanización de los sistemas”**, en este caso, de **producción y circulación de los mensajes visuales**.

La inexactitud en la reiteración de las imágenes –supuestamente idénticas– subraya la intervención vital del hombre en un proceso manual que se opone a la “perfecta mecanización”. La práctica humana de un accionar creativo en la gestación o el “consumo” de los mensajes, es el parámetro de espontaneidad y libertad.

Queremos **devolver al grabado su carácter de noble estampa popular**. Queremos mantener y subrayar la vigencia de su modestia y el valor de sus propiedades como **“lengua marginal”** de un “habla” escondida en la memoria de nuestros ancestros. Es esta una **propuesta actualizada, planteada a contrapelo, desde el mismo centro de los sistemas y las instituciones** que dirigen la producción “artística”.

Nuestro altar marginal es una presencia descarnada y efímera de un despojamiento ya vivido. Así, la obra se desmigaja y sacrifica para dar a luz el testimonio multiplicado manualmente y ofrecido como medio de **participación ritual**.

Esta entrega no obligada de nuestra información visual, es ofrecida para reactuar en otros ámbitos y circunstancias, en cada uno de los espacios cotidianos donde quiera ser instalada, desechada o destruida **por todo aquel que se atreva a extender la mano y transportar un ejemplar**.

Es esta nuestra **invitación silenciosa**, pensada para **quebrar el ámbito cerrado y el aire estéticamente contaminado de cualquier sala de exposición**.

La “comunicación a distancia” utilizada como medio de expresión para una **declaración ofrecida y no expuesta, entregada y no vendida (o comprada)**, sobre los circuitos de circulación arbitraria, cimentando –sin prostituir– la modestia y la pobreza que revela la legitimidad de cualquier habla popular”.

Otro envío a Lomholt (Imagen N° 39) en Dinamarca, del año 1978, con similares características.



Imagen N° 39

Entre las maneras de envío de los artistas de la red postal relevados por distintos autores tomados en este trabajo, podemos enumerar:

- Acciones postales.
- Listas de intercambio.
- Arte Xerox.
- Convocatorias.

- Estampillas de artista.
- Poesía visual.
- Proyectos.
- Ready-made.
- Sellos de artista: sellos de goma.
- Tarjetas postales.
- Simulacros postales
- Collages sobre los sellos oficiales.

Como afirma Baroni (2005), la difusión a gran escala de las máquinas fotocopiadoras en la década de los sesenta ha causado una verdadera revolución por permitir la ampliación, reducción y mezcla de varios elementos del montaje en una serie enorme de nuevas soluciones estilísticas. En el denominado arte fotocopia, xeroxarte, copiarte, arte xerox o xerografía artística “la obra de arte reproducida es cada vez más la reproducción de una obra de arte creada para ser reproducida” (Benjamin, 1994, p. 171). Tal práctica concreta, por lo tanto, las ideas de Walter Benjamin acerca del uso de la reproducción en la producción artística que —al anular el criterio de autenticidad de la obra de arte— transforma la función social del arte en una praxis política. (Pianowski, 2013, p. 205).

Con la misma intención de apropiarse de las interferencias burocráticas emitidas por el correo, el argentino Edgardo Antonio Vigo creó, como ya mencionamos, el personaje ficticio llamado Otto Von Mascht y le envió cartas con direcciones inexistentes. Todas las correspondencias fueron devueltas y en sus sobres —del mismo modo que en las propuestas de Bleus y Bruscky— estaba registrado el itinerario realizado por la carta, su entrada y salida en los diferentes países, las fechas y avisos del correo, del tipo “destinatario desconocido” o “dirección inexistente”,

que pasaban a ser un elemento intrínseco de la propuesta (Pianowski, 2013, p. 204). Veamos lo que GE Marx Vigo escriben (Imagen N° 40):



Imagen N° 40

Acuse de recibo:

El creador marginal ha enriquecido sus prácticas con la utilización de sellos postales de uso personal por él diseñados. Estos sellos poseen características que los **emparentan con las estampillas postales oficiales, pero a las que agregan valores insólitos puestos en marcha por los mecanismos creativos más cercanos al absurdo**. Esta dinámica ha dado como consecuencia la apertura del ARTE POSTAL que, en el caso de la estampa creativa, se nos ofrece como broche final para redondear la atadura nostálgica con las piezas postales tradicionales.

La diversidad de sellos, su manufacturación, sus técnicas o imágenes, demuestran una vez más como, pese al aparente agotamiento de ciertas tendencias “románticas” del arte, este abre perspectivas de permanente recambio, por **canales novísimos e inesperados** que permiten practicar esa constante del ser humano que es la necesidad de crear.

Uno de los elementos fundamentales que hacen a todo acto creati-

vo es, sin duda, el de su **posibilidad comunicacional**, y los **sellos postales creativos poseen esa condición casi diríamos en su misma naturaleza cultural**. Sus multifacéticas motivaciones y formas de realización dan respuestas de todo tipo, testimoniando así, casi sin pretenderlo, la formación de cada autor, sus tendencias y teorías que algunas veces nacen de los clásicos movimientos de las artes contemporáneas.

A esta altura estamos de proponer al análisis arracional de la **FILATELIA CREATIVA MARGINAL Y PARALELA** que ha comenzado a concretarse como **contrapuesta a la organización tradicional de estampillas en las colecciones estrictamente clasificadas según catálogos del tipo Ibert-Tellier y Scott**.

Toda referencia hecha al concepto de FILATELIA implica un compromiso que revierte en una nueva definición terminológica. La única unión que se rescata entre el término convencional y su redefinición actualizada es la idea misma de **juntar**, que **no es lo mismo que coleccionar**. Juntar es la acción originalmente pura, que no ha sido manchada por la organización institucionalizada por el interés interesado del coleccionista, al que consideramos un sujeto alienado que bulle en contradicciones lúdico-especulativas.

El uso y la función no determinan la marginalidad de la estampilla creativa, sino su **trasgresión flagrante al Reglamento de que hacen gala las administraciones de correos, como a la catalogación que rige las colecciones filatélicas tradicionales**.

Por su violación de origen, **la estampilla creativa nace del propio magma marginal** y se segrega definitivamente de las ataduras clásicas y oficiales ante las que se debaten muchos practicantes del arte que suelen confundir la AVENTURA con el oportunismo.

Al descartar su utilidad, una vez **negado el valor de franquicia, se manifiesta su marginalidad intrínseca**, que la inmuniza contra todas las manipulaciones espurias que afectan las prácticas creativas más actuales.

La propuesta de la FILATELIA MARGINAL CREATIVA Y PARALELA se mueve dentro del goce de **juntar**, sin orden preestablecido alguno, armar su presentación en forma personal y mostrar en la INTIMIDAD un material que promueve una versión anárquica de una existencia que

empieza y termina en cada pieza y que abre constantemente la perspectiva de seguir ampliándose sin ninguna, obligación que regle la libertad creativa.

Se trata de **juntar** y **hacer** sin principio ni fin. Esta posición “absurdamente utópica” del artista que establece una lucha humilde y bastante solitaria contra una organización abre, sin facilidades ni aplausos, los nuevos caminos para el redimensionamiento cultural.

En el caso de la FILATELIA MARGINAL, este concepto queda suficientemente explicado desde el mismo momento en que **todas las obras carecen de valor comercial** y, en lugar de ser coleccionadas a la manera del archivista interesado en su venta, son objeto de un **REJUNTE LIBRE que encuentra su Justificación en el HECHO mismo de la CREATIVIDAD puesta en ACCIÓN**.

La Plata, 7 de enero de 1979

G.E MARX VIGO

En el texto expresan como elementos de uso oficial pueden ampliar el valor y la ganancia de sentido mediante la utilización de mecanismos retóricos cercanos al absurdo, permitiendo, ante la decadencia del arte romántico, una forma de expresión novísima con posibilidades culturales comunicacionales posibilitando el testimonio. Proponen lo que ellos denominan una “FILATELIA CREATIVA, MARGINAL Y PARALELA”, utilizan la palabra “filatelia”, definida en el uso general como coleccionismo y estudio de sellos de correos, como un pasatiempo, pero comprometiéndose a una nueva definición del término, donde se proponen *juntar* anárquica e íntimamente, sin principio ni fin, en oposición al coleccionismo y su interés en el valor de mercado, transgrediendo el origen del reglamento y la codificación oficial del sistema; se descarta la utilidad y el valor fiscal del sello a favor de una marginalidad creativa y en una postura ideológica de *absurdo utópico* basado en el *rejunte libre*.<sup>127</sup> Dice Walter Benjamin (2005): “Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para

entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (p. 223). El coleccionismo saca el objeto de su entorno funcional convirtiéndolo en mera *pieza*, algo sin vida, una especie de taxidermia de importancia por su antigüedad, origen y *calificación objetiva*, como su precio de adquisición, valor, estado de conservación del material, dentado completo, posibles daños, errores de impresión en las tiradas, errores en la datación, etc., conformando “un orden del mundo” (Benjamin, 2005, p. 225) gobernado por la posesión de la propiedad privada. Escribe Benjamin: “Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo (...). El alegórico constituye, por decirlo así, el polo opuesto del coleccionista” (p. 223).

El Arte Correo toma, entonces, las lógicas, no solo del medio de comunicación oficial de cada país, sino que, también, utiliza códigos propios del coleccionismo y la filatelia. Lo que también deriva, de allí, en la construcción de los archivos particulares de cada miembro de la red que recibía envíos, pero comprendiendo las producciones como comunicaciones y no como mercancías, basado en la desarticulación de los órdenes naturalizados, irrumpiendo, des-reglando la rigidez de la norma, desviando, sesgando la percepción ordinaria, corriéndola de su cotidiana inmovilidad hacia el asombro del imposible. Con este accionar, la obra interpela a través de la práctica lúdica, *extrañando* el objeto cotidiano y creando brechas para movilizar al sujeto en otras sensibilidades. Archivos de contextos cotidianos, personales, personalizados, rizomáticos e inmensos, laberintos de imágenes, hechos observables y faltantes, imágenes heterogéneas y anacrónicas, que el montaje debe ordenar con imaginación, lejos de museos o galerías, fuera del coleccionismo.

#### **4.6. La representación del desaparecido. Palomo. El rol de Graciela Gutiérrez Marx**

Abel Luis Vigo Comas nació el 16 de mayo de 1957, hijo mayor de Edgardo Vigo, militaba desde su época de estudiante secundario en el

Colegio Nacional Rafael Hernández, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, lo llamaban Pomelo o Palomo y fue secuestrado de su domicilio el 30 de julio de 1976, cuando militaba en la UES (Unión de Estudiantes Secundarios) de la escuela Técnica Industrial de Bellas Artes de los Hornos, a los 19 años de edad. Era empleado en la empresa de transporte El Quilmeño y jugador de rugby.

(...) como Elena dijo: yo no voy a formar parte... bah ... no dijo no voy a formar parte... ya empezaron las reuniones de Madres en Buenos Aires y en La Plata, al mismo tiempo, eh... yo tomé contacto con ellas, porque bueno, Vigo no iba, porque los varones no tenían que ir (...). Entonces iba yo, y bueno por eso soy Miembro Honorario de la Asamblea por los Derechos Humanos, había muy poca gente que sin tener parientes lo hiciera, y bueno, y así fui comprometiéndome con la búsqueda, inclusive acompañándolo a Vigo, en realidad iba yo como si fuera la madre, que no lo era, y fuimos hasta a ver al ministro del interior, a ver a los sacerdotes más bastardos que te puedas imaginar, y también bueno, en el '78 cuando vino la OEA, y bueno, lo que empezamos a hacer imágenes no necesariamente de denuncia, porque sabíamos que íbamos a ser requisados, pero de alguna manera, hacer saber lo que pasaba... Bueno cuando aparecieron las siluetas de los desaparecidos, que también estuve yo en la pintada general de La Plata, yo hice unas como estampitas chiquitas. (Entrevista realizada a Graciela Gutiérrez Marx, 2013, p. 7)

Si bien Vigo había sido siempre muy crítico y comprometido ideológicamente, y lo había expresado mediante su obra, a partir de este hecho comienzan a producirse giros y estrategias de emergencia en lo que él denominaba “Comunicación a distancia”, para poder dar a conocer la

realidad de la República Argentina, acallada o apoyada por la opinión pública general.

Hablando sobre mí mismo y, especialmente, durante el tiempo de la junta militar, desde 1976 hasta mediados de 1983, sufrí una censura abierta, no sólo en la correspondencia que recibía, sino también en la que enviaba. Ese periodo fue especialmente triste para mí. Este control consistía en la destrucción de correspondencia postal dirigida a mí o realizada por mí, cartas que contenían invitaciones me llegaban fuera de tiempo para participar. En suma, un corte en el contacto con mis amigos mail-artistas. Una vez sucedió un hecho inusual, un empleado introdujo algunas piezas postales en mi buzón, pero debieran haber estado en el Comité de Censura. Fue obligado a dejar el trabajo y aceptar la jubilación anticipada «por problemas psicológicos» [...]. Desde entonces traté de modificar mi modo de comunicarme y, además, quería que la gente de otros países supiera lo que había sucedido aquí. (Vigo, 1995 citado en Janssen, 2011, p. 146).

El Arte Correo se transforma en el bastión de resistencia a los embates de la represión, “(...) Itamar, que era un mejicano en el exilio, en Londres, permanentemente nos pedía recortes de prensa y fotos de la represión, y no le podíamos ni contestar, le contestábamos con dibujos, por ejemplo...” (Entrevista realizada a Graciela Gutiérrez Marx, 2013, p. 19). Es así que la dupla Marx Vigo comienza a trabajar aunando fuerzas. Las propuestas que incluían grabados, sobres, estampillas, sellos, fotografías, fotocopias, etc., eran enviados a una lista de contactos del exterior que formaban parte de la red, como estrategia de resistencia política e ideológica, a través de signos y textos que debían ser decodificados por los receptores de las cartas. Así lo expresaba Vigo en 1981:

La «COMUNICACIÓN A DISTANCIA» no debe, únicamente, transgredir los reglamentos de las administraciones postales, sino, además, crear una «CONTRAINFORMACIÓN», convirtiendo a su practicante en «ACTIVO PARTICIPANTE COMBATIVO» que denuncie las aberraciones de los sistemas internacionales y nacionales que esclavizan al hombre. (s.p.)

Ante la propuesta de Vigo de trabajar en firma conjunta, Graciela Gutiérrez Marx se convierte en su bastión de apoyo para reunir fuerzas para comunicar. La firma conjunta nace del juego de sus nombres fusionados, tal vez como estrategia para superar los horrores y miedos de las desapariciones. En palabras de Graciela (2010) “una con-fusión de identidades” (p. 130). Dice Vittore Baroni (2007), al prologar una sencilla muestra que Graciela realiza en La Plata con material de archivo:

(...) supieron por instinto que los egos individuales deben fundirse, que nuestros cuerpos personales necesitan ser disecados y rearmados para dar nacimiento a una nueva criatura (veamos las “biopsias” de Vigo, y las “con-fusiones” de Marx).<sup>128</sup> Hace treinta años dieron vida a lo que William S. Burroughs y Brion Gysin han dado en llamar “tercera mente” (1+1=3), reuniéndose como MARX VIGO: no una simple colaboración, sino una insinuación hacia el nuevo paradigma, una semilla –entre muchas otras de la misma cosecha- que habiendo brotado, todavía aguarda su pleno florecimiento.<sup>129</sup> (párraf. 2)

Es interesante reflexionar sobre este hecho que nace ante la necesidad de testimoniar acontecimientos que atraviesan de manera tan directa y subjetiva a los artistas, como la manera de lidiar con el trauma,

con lo indecible. El concepto que trae Baroni de una tercera mente hace pensar en un desdoblamiento de las subjetividades para intentar expresar aquello que hiere de manera directa, un alter ego que permita testimoniar y expresar lo que el trauma no permite. Ante una lógica invertida por parte del estado, que justifica los horrores más tremendos, parece no haber otra salida que la de reinventar un tercer estamento del habla que permita, por un lado, el proceso de duelo y, por otro, cierta melancolía de la desafectación, como un testigo que ha vivido los hechos y va a rendir testimonio.



Imagen N° 41

Esquema Gráfico compositivo N° 1

En la fotografía del archivo de Clemente Padín (Imagen N° 41), se observa cómo esta acción programática, fundada en la unión mediante costuras de dos remeras blancas impresas y cosidas mediante grandes puntadas de hilo rustico visible, se pone en juego la estructura paralela y simétrica del acto mágico, alegórico, de fusión de cuerpos. En todo

encuentro hay una conjunción que define el tiempo y el espacio, hay un motivo en ese encuentro que es cronotópico, adquiriendo un carácter preciso matemático, abstracto, según Bajtin, convirtiéndose en una significación metafórica y simbólica.

La otredad y la empatía se ven claramente reflejados en las leyendas que producían y enviaban a modo de frases, consignas o anclajes textuales: “(...) Esas son como lemas (...), ‘Yo debería estar donde tú estás’, ese era de Vigo, la mía era ‘Yo debería ser lo que tú eres, ‘Tu sangre es mi sangre’, de Vigo, y ‘Tu miedo, es mi miedo’, mía... (...) fueron de las primeras que hicimos...” (Entrevista realizada a Graciela Gutiérrez Marx, 2013, p. 333)



Imagen N° 42

En este acto performático observamos a Graciela y Vigo con unas remeras unidas entre sí por uno de sus lados, enviado a la invitación de *The Apropos T-Shirt Show 1979-10-12* (Imagen N° 42); Ruedi Schill, Switzerland, dejando por dentro uno de los brazos de cada uno, en esta unión del vestuario se observan las puntadas, costuras, nudos que marcan el ritmo programático que pone a andar el ritual donde la simetría es el principio regulador y ordenador de ese caos momentáneo de la unión de dos disímiles, el símbolo de la unión como una exhibición de la nece-

sidad de vínculos visibles, en épocas en que mostrar o dejar ver vínculos era peligroso también. (Esquema gráfico compositivo N° 1).

Explica John Held (2020, p.339) que, en un principio, la aparición de esta firma significó cierto halo de misterio, nadie sabía muy bien quién o quiénes eran, pero, por otro lado, esos nombres y apellidos, sobre todo el de Vigo, ya era muy conocido en la red. Esta fusión de nombres puede ser tomada como una “homoseudonimia” o “seudonimia cuadrática”, sobre la que ha escrito Giorgio Manganelli (En Agamben, 2000, p. 137), y que no es ni más ni menos que utilizar como seudónimo el propio nombre, “la (seudonimia) lleva al extremo la paradoja ontológica de la heteronomía”, en este caso, duplicado, una broma tragicómica del superviviente, como única manera de representar un acontecimiento inimaginable, donde convive lo humano con lo no-humano, que es imposible de representar, un estado que es presente puro y donde no es posible mantener la mirada, donde es imposible permanecer, donde la salida es la retención y la condensación, para posibilitar el desplazamiento en la acción diferida de la representación. El yo, en este caso por dos, deja de existir y este sinónimo toma su lugar, “el homoseudónimo es absolutamente extraño y perfectamente íntimo, incondicionalmente real y necesariamente inexistente a la vez” (p. 138). Volveremos nuevamente más adelante sobre el tema.

En el texto de la caja *Biopsia N°23*, p. 374, se encuentra este texto fechado en octubre de 1981 (Imagen N° 43):



Imagen N° 43

Ante el avance incontrolable de la **ceguera arbitraria padecida por los detentadores y ejecutores del poder**, el hombre/hoy se debate ante la existencia de hechos confusos y posiciones íntimas. Lo exterior, actuante en forma de presión incontrolable como elemento “disturbador y quebrador de ideas”, lo íntimo, volcado con modestia, un terreno que, convencido de su fuerza, requiere la calidez de la comprensión, la libertad de acción y el desarrollo de su pensamiento progresista y elaborado.

**Las instituciones, legadas por hombres pensantes de buena voluntad, no alcanzan** en el presente a actuar en la forma contundente en defensa de sus principios y poco se hacen sentir ante la tarea montada por el poder, que, a su vez, ha creado su **estrategia de silencio para los interrogantes apremiantes de la conducta establecida por el régimen de turno**. Pesada lista de **aberraciones cometidas**. Hambre, desidia, castigo, derechos pisoteados, desaliento, injusticia y todos esos valores a revertir, en su sentido contrario y positivo, conforman un “TECHO SMOGNIANO”, digno del estudio de los ecólogos. Porque ecología no es solamente el material descartado, sino también **el poder en manos de “desechos humanos” que abonan ricamente su tierra con el dolor y capas de sucesivas opresiones**.

Muchas siglas (UN, OEA, etc.) nucleas ideas políticas, sociales y religiosas. Desde su plataforma defienden los derechos del ser humano. Poco agregar a lo dicho por ellas, sin embargo, en el campo de los hechos flotan seres, elementos que testimonian el fracaso no deseado de las mismas. **¿Cómo revertir situaciones extremas sino con posiciones extremas?** Es la “rebeldía innata del hombre” que permite el cambio, es la “rebeldía violenta” o “pacífica” de los principios antepuestos. Lo “nucleamientos humanos”, desposeídos de representación, de real patrocinio, conforman “islas que deben sumarse” y no inconvenientes que deben restarse. Lo entenderán,

podrán realmente tomar conciencia de la “desesperación” de años de acciones rebotantes, de muros elevados, (¿), de insensibilidades brutales realizadas bajo el cobijo de instituciones a las que pertenecen como fundadores y, dotándolas paralelamente, de una atomización interna para no actuar. Vetos, no injerencia, respeto a los “asuntos internos” y cuanto otra trampa “legal” posee el sistema instituido por el poder, puestas en marcha acelerada para seguir destrozando el paisaje del hombre, ese entorno que es prolongación del vientre materno, de protección, calor y seguridad de propio cobijo. Por qué debemos plantear interrogantes destructivos cuando muchos son los seres que contestan afirmativamente, en su acción positiva.

De ahí, **nuestra modesta, quizás ingenua, pero vívida plataforma de los paisajes marginales. Concreta propuesta a nivel ideológico-práctico para contener y accionar todas las posibilidades originales del hombre y bastardeadas por “ciertos hombres” en sus transcurrir de vida.**

GE MARX VIGO, octubre de 1981.

En dicho texto, claramente plantean las condiciones de ese presente, regido por los ejecutores de un poder abusivo y violento, delineando lo externo como el quiebre de las ideas y el pensamiento por la fuerza, y centrándose en la posibilidad de lo íntimo como el lugar de resistencia de la libertad y de desarrollo del pensamiento, poniendo en jaque y denunciando el silencio de las instituciones. Indican los flagrantes abusos hacia los derechos humanos con una clara visión de la tanatopolítica (Foucault, 2007, p. 181) ejercida por el Estado, contraponiendo su humilde accionar ideológico-práctico de contención de vida. En esta lógica de preservación de la intimidad es que realizarán sus *Señalamientos*, cual rituales de preservación de la vida, cada 21 de septiembre. Al respecto dice Graciela:

Es impresionante, cuando lo supimos después (...), muchas cosas fueron premonitorias (...). Es como... cuando vos haces una obra ‘X’, que puede ser una pintura, de un pintor famoso o no famoso, pero bueno tiene un tipo que se mete en el proceso creador, y que se deja llevar por el proceso creador, muchas veces sentís que no lo estás haciendo vos (...). (Entrevista a Graciela Gutiérrez Marx 2013, págs. 15, 16)

En el sobre enviado a Lomholt Formular Press (Imagen N° 44), Dinamarca, en 1976, por Edgardo Antonio Vigo, se observa el juego de sellos con matasellos del día de su emisión, denominado *Set Free Palomo*, (SPD, 30.07.76)<sup>130</sup>, el cual ya hemos mencionado antes. Aquí la deixis temporal se hace presente mediante datos de información y datos que funcionan como liberación del espíritu. El sello postal apócrifo es la clara muestra de la factura *ruinosa* de la técnica xilográfica que, junto al contenido, dejan al descubierto y de manera consciente las costuras constitutivas, como lo hemos explicado en el apartado sobre montaje y ruinosidad.

En éstas intervenciones xilográficas se evidencia la impronta, la huella del material que hace de matriz, mostrando unas siluetas negras de unos seres alados y la elocuencia de una silueta con sombrero que levanta en el aire a un niño, el juego tipográfico que forma la palabra “Pomelo”<sup>131</sup> sobre un empaste denso de color de fondo, tierras o azules con técnica de frotado que producen texturas visuales, nuevamente indicios de otras superficies plasmadas plásticamente. Edgardo Vigo, tras la desaparición de su hijo, denuncia el hecho apelando al signo; composiciones con sombras y siluetas revelan en esa intrínseca oscuridad el vínculo padre/hijo y la ausencia del ser amado. Siluetas oscuras que son sombras, la ausencia de luz, signos en sí de la ausencia que a su vez nos remite a las siluetas que luego vendrán para corporeizar a los desaparecidos.





Imagen N° 44

En la serie de cuatro estampillas, Vigo utiliza la foto carnet de su hijo y, mediante la eliminación de tonos, iconiza el rostro del desaparecido, su hijo, sobre un fondo de colores que aluden a la bandera argentina, el símbolo, solo que la franja blanca presenta un orden secuencial que solo es visible cuando las cuatro estampillas están juntas. En las de arriba, la franja blanca se convierte en dos franjas, signos funcionando en montaje, una “V” invertida, y en las de abajo, la franja blanca cobra otro sentido simbólico cuando están juntas: ¿la “V” de la victoria escondida tras el rostro de Palomo?

#### 4.7. Los Señalamientos

Desde 1968, Vigo realizó *señalamientos*, los cuales consistían en identificar, demostrar o marcar objetos, espacios, hechos. El artista los denominó y numeró sistemáticamente del 1 al 18, y los definió como una “serie” con “rituales” cuya constante es la utilización de una banderola con una flecha. (Bugnone, 2013, p. 155)<sup>132</sup>

Durante el período de trabajo conjunto con Graciela Gutiérrez Marx, también realizaron este tipo de acciones, todos los días 21 de

septiembre, con la idea de que la primavera no podía florecer con los jóvenes desaparecidos. “*Señalamientos* es el nombre que Vigo dio a una serie de acciones que consistían en destacar algún hecho u objeto artísticamente” (p. 15). Así lo explica Edgardo Vigo (Cajas Biopsia, 1973):

A partir de 1968 vengo realizando *señalamientos* de distintos lugares y elementos naturales o modificatorios de la naturaleza. La acción tiene forma de ritual y, a este ritual, pertenecen una serie de elementos. Uno de los principales es la bandera de señalamiento cuya función es ‘marcar’ el lugar que se determina como campo de acción para el futuro desarrollo del *señalamiento* (...). [La] utilización de la bandera [funciona] como determinación del lugar geográfico donde transcurre la acción. (En Bugnone, 2013, p. 193)

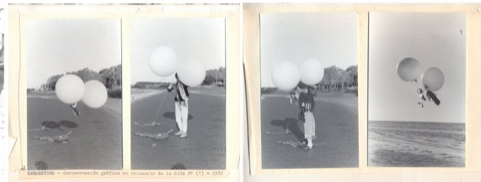
En dichos de Graciela, realizaban estas acciones, que podían durar más de un día, ya que no disponían de demasiado tiempo libre. En general comenzaban en la calle 15 (hoy sede del Centro Experimental Vigo) y, luego, debían trasladarse hasta la costa, en general iban a Punta Lara, localidad balnearia del partido de Ensenada, en la provincia de Buenos Aires, a orillas del Río de la Plata. En el trayecto juntaban flores y al llegar realizaban demarcaciones con sogas y allí clavaban, sobre la arena barrosa, banderolas, o enterraban cosas. El entierro de objetos podemos equiparlo al ceremonial del sepelio, como un conjunto de actos que tras el fallecimiento de una persona acompañan al proceso de duelo, aquello que se les había quitado la posibilidad de realizar, por lo que este tipo de acciones poseen una carga simbólica de gran importancia.

El año 1968 da comienzo a lo que puede considerarse un período, dentro de la vasta obra de Vigo, dado que en ese año produce el primero de sus *señalamientos*, lo que mar-

ca o hace visible un interés específico por vincularse con la realidad social y política de su época de un modo no convencional, y en el que la utilización del espacio público para la concreción de sus obras o acciones excede al interés propio del arte moderno en general, intentando poner en cuestión ciertos hábitos y registros del espacio, lo político y lo social. (Bugnone, 2013, p. 18)



Graciela Gutiérrez Marx demarcando con sogas y estacas  
(Fuente Waldengallery)



Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Vigo  
Fotografía de las fotografías tomada por la autora en el CAEV



Cartel de muestra de archivo realizada por G. Gutiérrez Marx  
Año 2009

Imagen N° 45

Los *Señalamientos* (Imagen N° 45), poseen ciertas características específicas que, de alguna manera, los definen en relación a lo espacial, pueden ser interiores o exteriores, interviniendo de manera simbólica, pero también materialmente, con el objetivo de resignificarlo, así lo define G.G. Marx (2010):

El uso anticonvencional de los sellos de goma, los anuncios apócrifos en los diarios, los enterramientos y exhumaciones de objetos, la pesca de elementos inútiles en los ríos y las charcas, la recolección de trozos de materiales urbanos sacralizados por medio de etiquetas nomencladoras y los ri-

tuales de cumpleaños o muertes, compartidos a distancia, fueron señales y señalamientos (palabra acuñada por Vigo en Argentina) de cuestiones cotidianas, transmutadas en rituales, que hacían ver lo obvio, al tiempo que poetizaban y expandían los eventos íntimos. (p. 94)

En términos generales, el artista es anónimo, aunque puede certificar con su firma la presencialidad al mismo, pero a su vez mantiene el rol de autor o diseñador del proyecto, es quien convoca a la realización de una acción. Estas poseen un carácter ritual propiciatorio de la participación y el empoderamiento de la obra por parte del público asistente.

En otro sentido, se oponen a la mercantilización de la obra, evitando producir un objeto de consumo, aunque no a la exhibición de la misma. En muchos casos estas acciones son efímeras, por lo que sólo perdura un registro fotográfico, el que luego puede ser enviado o reutilizado, asimismo las banderolas que se utilizan para demarcar un territorio geográfico o conmemorar un determinado hecho. “No se trata de que los materiales sean efímeros en todos los casos, sino de lo finito de la acción y de la combinación (la puesta) de esos materiales en un lapso de tiempo” (Bugnone, 2013, p. 192). Podríamos considerarlos como cierta parodia de la utilización de un método científico, donde se sistematizan las acciones y se registran, con día y hora exacta, como testigos, procediendo a establecer deixis geográficas y temporales. Edgardo Vigo realizaba *Señalamientos* desde el año 1968, de carácter público. Durante el período estudiado estas acciones se limitan a la intimidad.

A través de sus *Señalamientos*, de diversas maneras y apelando a distintos lenguajes y materiales, Vigo nos advierte que el paso del tiempo va dejando sobre nuestros cuerpos y memorias diferentes marcas que deben funcionar como huellas que ayuden a no olvidar para poder construir un presente y un futuro distintos. (March, 2017, p. 131)

La finalidad de estas acciones comienza siendo la de instalar la poética del arte en la vida cotidiana misma, pero con el correr del tiempo estas acciones evolucionan en la necesidad de perturbar el espacio del arte atravesándolo con las contingencias y necesidades de la política, en el afán de motivar al espectador a una toma de conciencia crítica, potencialmente transformadora respecto del propio contexto; estos *Señalamientos* se transforman en arengas de participación colectiva y activa. Como señala Bugnone (2013): “En el caso de las acciones o *Señalamientos*, la inmaterialidad de la obra —o materialidad compleja, compuesta por acciones, objetos y espacios— conlleva la dificultad de la firma en un sentido clásico, como es el caso de una pintura” (p. 111). Lo que no parece ser un problema para los artistas, centrados en la acción ritual performática de características íntimas, del orden de lo privado.

Todos los **21 de septiembre hacíamos un señalamiento**, con la idea de que **la primavera no podía florecer porque estaban los jóvenes desaparecidos** y muchas veces empezaban en el fondo de la casa de “15” (calle 15), y después trasladábamos todos los elementos, con banderolas que hacíamos, a Punta Lara, este fue el primero (...), las (fotos) de los globos es el último... Y bueno, **la idea era que marcábamos el lugar con unas cuerdas como una cruz, poníamos los elementos en el medio, las banderolas clavadas en la arena con barro (...), a lo mejor íbamos al bosque y lo que más juntábamos eran coronas de novia**, que había muchas (...), esa vez la idea fue poner las flores en este marco de encierro (...) y **esperar a ver qué pasaba con el río** (...), bueno yo conozco bastante de ríos porque mi abuelo era pescador en el río y sabía que **es inesperada la marea en el río**, no es como en el mar, **o sea que puede subir y puede bajar, y lo que suceda**, y entonces nosotros **esperábamos a ver la reacción de la naturaleza, y el río subió y**

**se llevó las flores, yo fui sacando las fotos, y la idea es que se las llevó... y nosotros no sabíamos que estaban tirando los cadáveres en el río y en el mar.** (Entrevista a Graciela Gutiérrez Marx, 2013, p. 15)

Este tipo de acciones performativas podemos describirlas desde el principio de unicidad, donde cada suceso, cada evento en sí mismo, tiene la característica de su singularidad, de su particularidad, por lo que pueden existir otros eventos de este tipo, similares, pero que nunca son lo mismo, conformando así, una unicidad dispersa en cada uno de estos actos realizados los 21 de septiembre, repartiendo el sentido en fragmentos esparcidos durante años. Desde este relato de Graciela se evidencia la finitud de la acción, este acto efímero, tanto del material como de su duración en el tiempo, evidencia el carácter de la situación que se estaba viviendo, “el esperar a ver qué pasaba”, en este caso esperar la reacción de la naturaleza, simbolizando, de algún modo, los destinos inciertos de las personas desaparecidas. Por otro lado, toda esta acción performativa funciona de modo premonitoria, una intuición, tal vez basada en la recepción de ciertos rumores, sobre el hecho que ya se estaban lanzando cuerpos al Río de La Plata, lo que luego se confirmó como realidad.<sup>133</sup>

Cuando Graciela Gutiérrez Marx viaja a Alemania e Italia, se vivían aquí, en Argentina, tiempos muy duros, de persecuciones y desapariciones. En sus propios dichos, Graciela cuenta cómo le costó conseguir tener el pasaporte en orden para poder viajar. “Él me había prohibido que me comunicara con nadie, y tenía razón, hasta a mí me costó muchísimo conseguir el pasaporte, fue terrible...” (Entrevista a Graciela Gutiérrez Marx 2013, p. 19).

Una vez en Europa, ella empieza a realizar *Señalamientos* que luego envía como registro a la casilla de GE Marx Vigo. Esta carta es desde Letten, Suiza, titulada *ACCIÓN 3 DI*, de agosto del año 1978, ahí se describe la cierta dinámica ritual (Imagen N° 46):



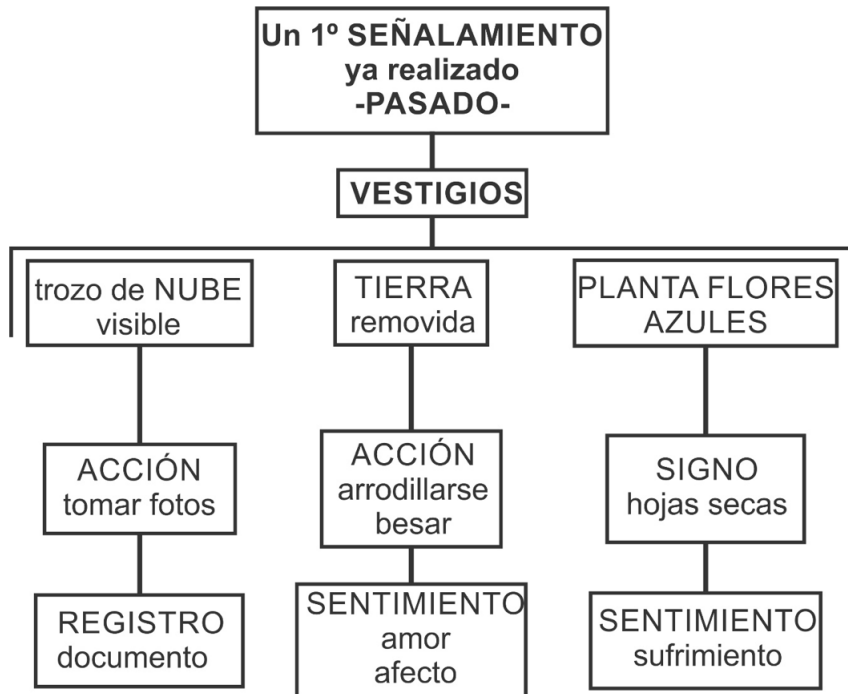
Imagen N° 46

En la mañana, a eso de las 8.45 hs., salí para el bosque. Era también un día de sol fresco y sin bruma. Volví a recorrer el mismo camino bordeando la entrada y, espontáneamente, encontré el lugar donde realizara el primer *señalamiento*. Un trozo de nube salía de la tierra todavía removida y la pequeña planta de flores azules que colocara sobre el lugar de la siembra se mantenía viva a pesar de la evidencia de su sufrimiento en alguna de sus hojas secas. Tomé algunas fotos y antes de dejar el lugar me arrodillé y besé la nube. Seguí luego bordeando el perímetro del bosque hasta encontrar una entrada que por la cantidad de maleza crecida me pareció muy poco transitada. Era realmente un lugar muy solitario y me dio temor, otra vez escuchaba el ruido de los animales corriendo entre las ramas fuera de mi alcance. Yo quería encontrar un lugar similar a otros muchos que viera entre los pinos más altos, donde crece un pasto muy fino, largo y resistente, pero mi miedo a internarme sola en un lugar tan poco

conocido venció mis deseos. Además, me molestaba mucho una bandada de tábanos que se pegó a mi cabeza hasta el final de la acción. Por fin decidí elegir un lugar muy salvaje con pinos muy altos de agujas fuertes. En un montículo movido crecía un musgo muy hermoso. Estaba todo bastante removido y sombrío. Únicamente entraban algunos rayos de sol que iluminaban con dureza. Me costó bastante ubicar las sogas, pero finalmente logré armar la cruz. Tomé varias fotos del documento que fabricara la noche anterior y que luego procedí a enterrar sobre la siembra. Con la pala retiré un PAN casi entero de TIERRA y musgo y lo guardé en un envase plástico que, sellado, forma parte de la CAJA-CARTA que remitiera a nuestra casilla como Documento 2 de esta ACCIÓN (3). Derramé luego la arena del envase n° 2, cubrí con un poco de tierra, coloqué sobre ella el cartel del homenaje, volví a colocar tierra derramándola lentamente sobre el texto y, por último, coloqué algunos trozos de musgo a los que agregué un ramo de 16 flores que fui recogiendo en mi trayecto hasta el lugar. Por último, retiré los ganchos, guardé todo en la bolsa de red y dejé el lugar a las 9.45 hs. Llegué a la casa a eso de las 10 hs. En el camino de regreso me siguió el Volkswagen amarillo del POSTAMT<sup>134</sup> que venía repartiendo correspondencia casa por casa. Se adelantó en mi camino, pero no paró en casa de Nuila.

Aniversario del Dolor - Letten, agosto /78.

En la primera parte del texto observamos la dinámica descrita por Graciela en un primer *señalamiento* ya realizado y que podemos resumir esquemáticamente así (Esquema N° 3):

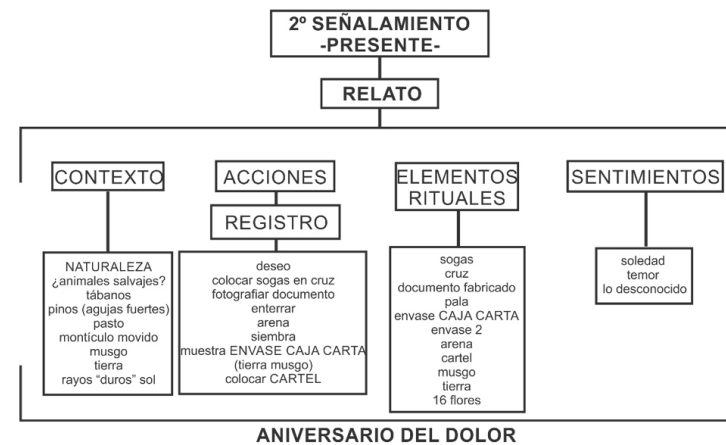


Estos señalamientos no son sino recordatorios de amor, del amor puro que se siembra y que da frutos. Dice Spinoza (1677): “El amor no es sino la alegría, acompañada por la idea de una causa exterior” (p.93) y “el deseo que brota de una tristeza o de una alegría, de un odio o de un amor, es tanto mayor cuanto mayor es el afecto” (p. 104). Allí radica el motor de estas maquinarias rituales.

Existen ciertos elementos, en la realización de los *Señalamientos*, que Vigo venía desarrollando y que Graciela hace suyos y, metodológicamente, conforman el ritual. Así lo explica Bugnone (2013):

Tenemos aquí una de las características diferenciadoras de los Señalamientos: que se trata de una serie cuyo elemento constante es el empleo de una banderola, lo que constituye un “ritual” o “código elemental” repetitivo y que esta banderola tiene una flecha cuya función es la de indicar el lugar en el que llevará a cabo la acción, “fijarlo”, dice Vigo”. (p. 194)

La segunda parte del texto podemos esquematizarla de la siguiente manera (Esquema N° 4):



Aquí dos ejemplos más de las cartas enviadas por Graciela durante su estadía en Europa (Imagen N° 47):

El envase N° 3- Martín derramó la arena que no quiso mezclarse con el agua del MAR... quedó flotando en grumos con forma de ramo y comenzó a bailar en la superficie hasta que fue retirándose lentamente hacia una olla vecina y de allí al MAR. También flotó el trozo de reliquia de "15" que colocáramos en el centro de la cruz. La marca y la señal se empaparon, así como las sogas y los trapos que guardé en una bolsa de polietileno y que recién fueron aireados en La Plata.

Recogimos la caja con los envases- Martín quería seguir sembrando arenas por todas partes- y guardamos todo en la bolsa de red. Fuimos a reunirnos con mamá a eso de las 5 y 20. Ya en el Hotel (Garden Simonini) guardé la señal y la marca dentro de un folleto turístico de Génova. En Argentina, en mi casa, descubrí que había mojado con su humedad la hoja final donde justamente se reproduce un trozo de la costa de Nervi, ese más rocoso, el que seguramente transitamos con MARTÍN y con vos cuando desarrollamos esta ACCIÓN.

La Plata, 28 de setiembre de 1978.

Primer aerograma de POSTAS, POSTALES, distribuido marginalmente según reglas OFICIALES.



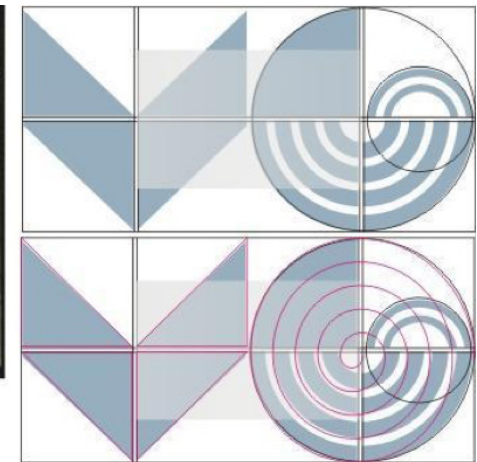
Imagen N° 47

///darán alimento a nuestra tierra. **Nosotros fuimos guiados por muchas manos, por muchos ojos, piernas, brazos, pechos, almas** de nuestros chicos para **SEÑALAR con un RITO IRRACIONAL** la propuesta que ellos abonan cantando despacito, muy sencillamente, desde el mudo llanto hasta el grito de gloria, la resurrección de nuestra margarita (que solamente el agua con arena y barro de nuestro río querido, supo reflotar, más allá de los alcances de nuestro vuelo en RESISTENCIA.) 20/10/78

2º aerograma de POSTAS POSTALES COMUNICACIÓN MANO A MANO ENTREGA MARGINAL SUBTERRÁNEA utilizando las vías oficiales CUANDO SE CUMPLE UNA ACCIÓN POETICA ES INUTIL INTENTAR RETIRARLA 19/9/78 (¿?)



Imagen N° 48



Esquema Gráfico Compositivo N° 2

En el envío postal observamos, además de la estampilla oficial, las dos secciones derechas de la siguiente plancha de estampillas de autor (Imagen N° 48), donde encontramos el grupo simbólico recurrente de las figuras con alas de murciélago, de las que hablaremos con más detenimiento más adelante, y otro grupo de elementos, dispuestos en otro sentido, que ya hemos observado en *Me recibí de jardín*, como un certificado de egreso (Imagen N° 28). Estos elementos compositivos geométricos constituyen pulsos rítmicos posibles de detectar en un espiral de cierta progresión, una curva de crecimiento armonioso, pulsaciones rítmicas graduales que producen un encantamiento visual. Los triángulos rectángulos, estables en su forma regular, forman también una progresión geométrica.

## Notas

102. Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina. Fundada en 2007.

103. Entendemos, en términos generales, por canal, cualquier proceso conductual, físico, químico o hertziano utilizado como soporte para transportar mensajes de cualquier naturaleza. En el caso que nos atañe, estamos ante la presencia de un canal artificial, esto es, un aparato capaz de codificar, transportar y decodificar un mensaje por sistemas no naturales.

104. La homeostasis es un concepto central de la teoría cibernética y se refiere al proceso mediante el cual los organismos vivos conservan cierto estado de organización dentro de la tendencia general del universo hacia la corrupción y la decadencia, tendencia que se conoce con el nombre de entropía.

105. Para Adorno el arte es simulación al fijar u objetivar esto que se escurre, lo difuso y la racionalidad externa que también es apariencia, por lo tanto, el arte es negatividad pura, la verdad del arte es de esta manera negativa, desarrollándose constantemente el eterno conflicto entre expresión y construcción.

106. El Plan Cóndor se forjó en el año 1975 en Santiago de Chile, donde representantes de las fuerzas armadas de Argentina, Bolivia, Uruguay y Paraguay fueron convocados por la Dirección de Inteligencia Nacional chilena (DINA), con el objetivo de promover la coordinación de un sistema cooperativo entre las dictaduras latinoamericanas para controlar a sus respectivas oposiciones, de esta manera, las distintas agencias de inteligencia compartirían información para perseguir a la oposición política.

160/ 107. Centro Documentazione Organizzazione internazionale di Mail Art di Parma, fundado y curado por Romano Peli e Michaela Versari desde 1972 a 1984.

108. IDENTIKIT – MAIL ART C.D.O. COMUNICAZIONI VISIVE VIA DEIL PARNESE, 9, PARMA – ITALIA

Respuesta gráfica.

Lo hicimos juntos. Pusimos nuestros propios retratos porque nos encontramos culpables. Por eso no sabemos cómo participar en ningún proceso político partidista, especialmente

en la elección de sus líderes. La vía opcional, que venimos admitiendo hasta ahora, es la misma para TODAS las elecciones latinoamericanas; esto significa: “mantener la creencia privada de que hemos votado la menos mala. Por eso hemos elegido nuestras propias caras para las respuestas gráficas. Estamos seguros de nuestros propios fracasos y limitaciones, y tratamos de no descargar lo que ha sido producido por nuestras subjetividades. El gran daño político no lo han hecho los políticos. Al menos, hablando de la situación actual de América Latina, ellos no son más responsables que nosotros. Hacer una “limpieza social” -como usted pide- debe ser lo mismo que apoyar nuestras actuales estructuras de poder (basadas en sus fallas) y tener dudas sobre la metodología democrática. Respuestas ideológicas. Como toda propuesta participativa, el C.D.O., contiene errores. Su comprensión tiene doble cara. Uno de esos rostros beneficia la información gratuita porque los participantes del arte postal se verán obligados a cambiar sus roles: el que originalmente era investigador, es investigado y ejecutado. En este caso C.D.O. será “albacea de buena fe”. Todo el mundo sabe (muy bien) cuán inteligentemente operan los servicios internacionales, de acuerdo con el control del gobierno fascista - a nivel nacional e internacional - haciendo sus conocidas “listas de represión cultural”.

“La verdadera doble cara” es encontrar una solución inteligente dando respuestas, fundamentos ideológicos y evidencias de continuas violaciones de los derechos humanos. Nuestra CONTRAPROPUESTA encuentra su camino utilizando respuestas sin carga intelectual, ya que perturba una comprensión directa. Sugerimos un lenguaje codificado, basado en la expresión actual, fundado en usos populares. Expresiones de pueblos de nuestros países que actúan en permanente Resistencia: sus propias palabras conservando su propio hermetismo, con todas las claves de la verdadera defensa.

EL CASO LATINOAMERICANO. Latinoamérica es un “caso especial”. Cada país ha estado dominado por ideologías fascistas que han cortado todo tipo de seguridades; represión, censura y una persistente y sofisticada campaña para cortar cualquier oposición (provocando miedo). Los métodos y sus procesos son diferentes según las características nacionales, pero los propósitos son los mismos. La represión ha llegado a medios intelectuales y en ocasiones los hombres intelectuales la responden directamente. Otros, la mayoría de ellos, no responden, planifican su trabajo utilizando “respuestas corteses, sin contenido, vacías: una estética gentil y delicada”, como una evasión.

La REPRESIÓN LATINOAMERICANA es amable y no hay responsables por esos hechos. El gobierno, con responsabilidad, inventa fantasmas a los que llaman “grupo



de delincuencia”, para deshacerse de ellos. AMÉRICA LATINA NO ES EUROPA. Europa tiene su propia visión latinoamericana basada en informes y ciertos artistas revolucionarios que viven lejos de sus países de origen. No queremos negar sus dolores de nostalgia, pero esas personas obligadas a ausentarse a propósito o en el exilio tienen algunas garantías. Incluso cuando su libertad es limitada, logran realizar investigaciones apuntando ideas políticas.

Pedimos comprensión para aquellos latinoamericanos que viven en América porque soportan una violencia real. Ellos serán capaces de alcanzar las nuevas expresiones del lenguaje. No más el héroe muerto “romántico” que el sistema ama mostrado por los significados de la comunicación en los medios masivos. Es una trampa.

NUESTRA PROPUESTA PARA EL C.D.O. con muchos otros de la misma manera, es: “DAR A CARABALLO Y PADIN SU LIBERTAD, ELLOS ESTÁN PRESOS POR EL GOBIERNO FASCISTA EN URUGUAY DESDE SEPTIEMBRE DE 1977”.

(Traducción propia).

109. “Sus propias palabras conservan su propio hermetismo, con todas las claves de la verdadera defensa”.

110. Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979b). Acuse de Recibo, *Nuestro Libro Internacional N.º 1* de Estampillas y Matasellos (para) hacia una filatelia marginal creativa y paralela, Archivo Edgardo Vigo, caja 19 (1979), Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

111. Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979a). *Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética* (Mimeo mecanografiado), Archivo Edgardo Vigo, caja 19, año 1979, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

112. Entendemos espíritu en un sentido hegeliano, como absoluto.

113. Benjamin opone el “desmembramiento alegórico” a la idea simbólica de totalidad. Alegoría en el sentido barroco, de raíces egipcias y griegas, de carácter enigmático y críptico, que deja de lado toda presunta transparencia constructiva, develando sus posibilidades autónomas y decididamente alejada de la alegoría medieval, clásica o romántica, ligadas a la iconografía moral con intenciones edificantes y más cercana al símbolo como unidad reconciliada entre forma y contenido. La alegoría benjaminiana es oscura, arbitraria en el nexo forma-contenido, donde reside la posibilidad disruptiva.

114. En el marco del coleccionismo de sellos de correo, un Sobre de Primer Día, acrónimo SPD (en inglés: First Day Cover, FDC), es el día en que una estampilla, tarjeta postal o sobre franqueado sale a la venta, dentro de un país o territorio de la autoridad postal, el que tiene un valor económico y de colección muy especial, esto comenzó cuando el comerciante de sellos y editor George Linn creó la primera portada del primer día, para lo que desarrolló un sello de texto simple para la edición de sellos Harding Memorial de 1926.

115. Adorno entiende la obra como escritura histórica inconsciente.

116. El conflicto confronta dialécticamente heterogeneidades co-presentes.

117. Heterogeneidades temporales.

118. Sin secuencias temporales lógicas, actúa como estallido de la cronología.

119. Dys-poner como manera de comprender las cosas dialécticamente. Controvertir, confrontar con diferencias en el discurso.

120. Ornamento ubicado en la base de una página o final de capítulo de un libro, en general tiene la forma de un triángulo compuesto de un diseño abstracto.

121. Viñeta en forma de flor.

122. Henry Peacham. *The Garden of Eloquence* (London, 1593; reimp. Gainesville, Fla., 1954): “Aenigma: un tipo de alegoría que difiere solo por la obscuridad ya que el aenigma es una frase o forma de hablar en la que, por su oscuridad, difícilmente puede colegirse su sentido” (p. 27).

123. Ernst Cassirer (1975) define a los símbolos como síntomas culturales en general, mencionando también los valores simbólicos de una cultura.

124. Las montoneras eran agrupaciones militares irregulares surgidas durante la guerra de independencia frente a España, conformadas en general por civiles y en apoyo a una determinada causa o caudillo.

125. Emblema de la agrupación Montoneros. Foto tomada en el Ex CDC La Perla (12/12/2010).

126. Este efecto permite reconocer el objeto a la vez que parece extraño o extranjero, capaz de designar otra cosa.

127. La filatelia es el arte de coleccionar sellos. Cada Nación, en su sistema de correos, organizó el pago del franqueo. En la República Argentina, en el año 1748, se establece un correo regular entre Potosí y Buenos Aires, organizándose definitivamente los correos nacionales en 1854. La filatelia en el mundo surge casi al mismo tiempo que Gran Bretaña emitió las primeras estampillas, el 6 de mayo de 1840. El catálogo Yvert et Tellier de sellos postales lo publica una compañía francesa fundada en 1895. El catálogo Scott es publicado por Scott Publishing Co., es actualizado anualmente con todos los sellos mundiales que sus editores reconocen con propósitos postales. El primero se editó en 1868.

El 1° de enero de 2002 se constituyó una base de datos de todos los sellos de correos legales emitidos por los países miembros y los territorios de la UPU (Unión Postal Universal, organismo, especializado en servicios postales, de las Naciones Unidas).

128. Nótese la referencia metodológica con Marcel Duchamp y la serie de notas y diagramas reunidos en lo que denominó *The Green Box*.

129. Vittore Baroni. Italia. Octubre de 2007. Traducción: G.M- MarxEckmeyer.

130. Ver nota al pie N° 23.

131. Palomo y Pomelo eran sobrenombres de Abel Luis Vigo.

132. Una matriz sobre los *Señalamientos* realizados por Edgardo A. Vigo fuera del período estudiado se encuentra en la tesis doctoral de Ana Liza Bugnone, páginas 331 y 332.

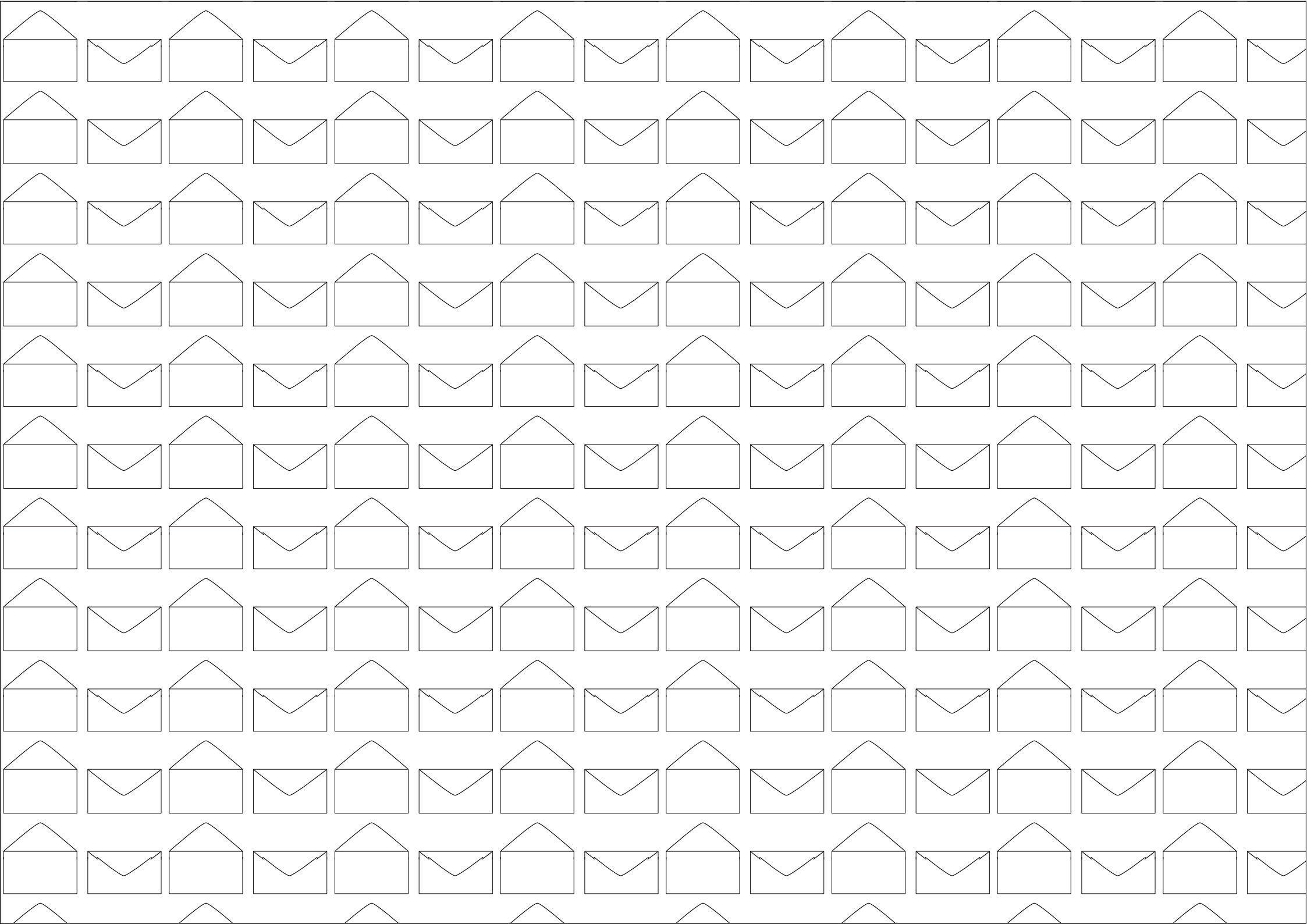
133. “Destino final” fue la denominación que los mandos militares aplicaron a las distintas modalidades de ejecución de cautivos seguida de la desaparición de sus restos. *Vuelos de la muerte*, ejecuciones e inhumaciones clandestinas (o administrativas como cuerpos NN), incineración o destrucción de los restos, etc. (El Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado [RUVTE] en el Anexo V - Listado de centros clandestinos de detención y otros lugares de reclusión ilegal del terrorismo de Estado en la Argentina entre 1974 y 1983)

La práctica de arrojar cuerpos, algunos vivos, otros ya muertos, al Río de la Plata y al delta del Paraná, desde aviones o helicópteros venía realizándose desde el año 1976. En algunas zonas el agua del río llega a 60 metros de profundidad, donde además existen enormes áreas de pantanos, donde un cuerpo puede desaparecer en segundos sin dejar rastro de su existencia. Los lugareños recuerdan haber visto como los aviones, casi a diario, realizaban vuelos, abrían la escotilla y dejaban caer “bultos”. Esos “bultos” con-

tenían cuerpos con las manos atadas, en general de personas jóvenes. En el intento de denunciar a la policía el hallazgo de estos cuerpos, los isleños eran silenciados mediante amenazas de un destino similar.

134. POSTAMT: oficina de correos en alemán.

## Capítulo 5



## Daimones intermediarios

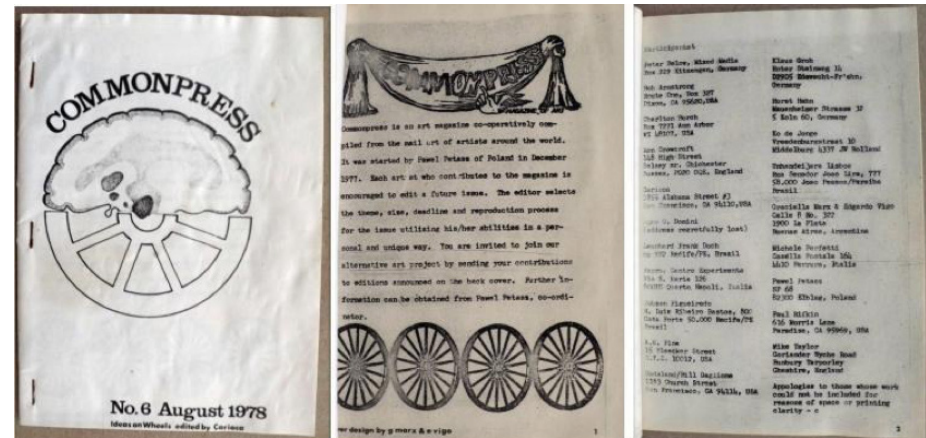
### 5.1. Commonpress

Podemos pensar que todos estos procesos de trabajo comenzaron como un juego, un juego de sublimación del trauma, la necesidad de cierta gratificación ante el dolor. La representación de máquinas o mecanismos la encontramos como una fascinación genuina, sobre todo desde la modernidad, máquinas desarrolladas para hacer la vida cotidiana de los seres humanos más fáciles, máquinas para producir más y en menor tiempo, máquinas para curar almas, máquinas promesantes de progresivas mejoras, inmersas en la de feliz ilusión del proyecto moderno, aunque no exentas de negativas consecuencias, como la fragmentación, la deshumanización y la explotación. Pero no hay dudas que la máquina cambió la percepción humana, ideas de velocidad, autómatas que ya se vislumbraban desde el renacimiento, las fronteras entre cuerpos *naturales* y cuerpos *artificiales* se desdibujaron mediante el humanismo transformador del universo. El dadaísta Francis Picabia, durante su periodo *maquinista* (1915), centró su interés representativo en aparatos técnicos.

Representando esos artefactos exhibía el concepto, imaginando a través de una ironía mordaz, máquinas, autómatas de alusión a la vida amorosa y erótica, máquinas cuya energía era el deseo. Marcel Duchamp es otro flagrante caso al cual nos referiremos más adelante, criticando la obsesión burguesa y positivista por el progreso técnico y las promesas utópicas de la modernidad.

Las “ediciones alternativas” (Gutiérrez Marx, 2010 p. 192), denominadas *Commonpress*, surgen como un proyecto iniciado por Pawel Petasz en Polonia, en diciembre del año 1977, y llegaron hasta el número 59. Al respecto dice Graciela Gutierrez Marx:

Petasz invitaba a cada receptor a editar próximos ejemplares con libre elección de tema y formato. Había que asumir la responsabilidad de convocar, organizar el material, imprimirlo y distribuirlo por cuenta propia, haciendo llegar a cada participante y algunas copias más a su fundador. (p. 192)



En la publicación *Commonpress N°6*, de agosto del año 1978 (Imagen N° 49), de 22 páginas, cuyas dimensiones son 20.3 cm. x 14.6 cm. y cuyo tema disparador es “Ideas on Wheels” (“Ideas sobre ruedas”), encontramos la participación de G. E. Marx Vigo, tanto en la producción como en el diseño de página: representando el concepto, una composición central simétrica, conformada en la parte superior por un cerebro, con ciertas manchas en grises, ideas y, en la parte inferior, una rueda con radios similares a los de una carreta. Arriba, coronando, el nombre de la publicación en semicírculo. Es posible observar la factura artesanal, en su mayoría está tipeado en máquina de escribir, aunque los textos jerarquizados en la primer página están realizados mediante el sistema de hoja de letras de transferencia en seco<sup>135</sup>, el uso de impresión en fotocopias y abrochado. En la página 2 se lee:

*Commonpress* es una revista de arte cooperativamente compilada por los artistas de Arte Correo alrededor del mundo. Fue comenzada por Pawel Petasz de Polonia en diciembre de 1977. Cada artista que contribuye a la revista es estimulado a editar una muestra futura. El editor selecciona el tema, tamaño, tiempo de entrega y el proceso de reproducción para la muestra, utilizando sus habilidades de una manera única y personal. Ustedes están invitados a unirse a nuestro proyecto de arte alternativo enviando su contribución a las ediciones anunciadas en la contraportada. Más información puede ser obtenida de Pawel Petasz, coordinador. (Traducción de la autora)

Recordemos que en los años `50, y tras el éxodo de artistas gráficos durante la II Guerra Mundial, surge en Suiza y Alemania un nuevo modo de diseño gráfico que pronto se convirtió, al diseminarse por Europa y Estados Unidos, en la imagen del *buen diseño*, llegando a la Repú-

blica Argentina de la mano de Tomás Maldonado, quien había estado en contacto con Max Bill en la Escuela de Ulm, convirtiéndose en el estilo predominante hasta los años 70. El conocido como *Estilo Tipográfico Internacional* se basaba en los ordenamientos sencillos, con la máxima reducción de ornamentos, priorizando la comprensión y organización, aludiendo a la presentación objetiva de la información visual y verbal, a través del uso de una retícula modular. El diseño debía alejarse de toda expresión artística personal, intentando exhibir una solución de carácter científica y universal, por lo que se abandonan las ilustraciones en favor del empleo de la fotografía en blanco y negro, y el uso de tipografías limpias y de palo seco; el objetivo era la racionalidad funcional.

En este contexto del *buen hacer gráfico* es donde desarrollan una novedosa y flagrante concepción gráfico-compositiva, donde los pesos visuales, tanto del texto como de las formas, se articulan en una comunicación visual de gran osadía contestataria. La aplicación de los textos, las formas limpias, los grosores de línea, los negros y grises visuales se articulan en la composición mediante un ordenamiento reticular transgresor, donde se observa el conocimiento preciso de los preceptos dominantes en el momento en relación al diseño, pudiendo parecer fatuo o vanidoso, pero que es la original búsqueda y concreción de un estilo comunicacional fuera de los dogmas. El texto dice (Imagen N° 50):

“THINK OF... “STAGE-COACH, CHARRIOT, CAR, BIKE, TAXI, ROLLER STAKES (SKATES?), CART, HAND CART, TRAM, BUS, MOTOR-BIKE, MOTOR SCOOTER, TOY SCOOTER, LORRY, TRAILER, TRACTOR, STRETCHER, ETC...”<sup>136</sup>

En segundo plano se observa como las líneas se traducen en caminos, rutas de mapas con sus vericuetos curvos enredados y las líneas rectas del texto jerarquizado de palo seco, realizado con un letrografo de la

época, se continúa en sendas peatonales de calles urbanas.<sup>137</sup> En el centro unos personajes un tanto abstractos, parecen afanados en transportar objetos. El uso de la trama, los contrastes de negros y blancos, convierten estas producciones en piezas gráficas editoriales que traspasan los límites de las artes visuales, para convertirse en piezas comunicacionales editoriales de artes gráficas. En relación a lo semántico, nos preguntamos sobre las intenciones de sentido y las respuestas que resultan están ligadas a la movilidad, a una necesidad de reflexionar sobre los medios de transporte, como desarrollos de tipo cultural que han acompañado las labores culturales de la humanidad, permitiendo la comunicación y el diálogo entre diversos grupos y rangos etarios.

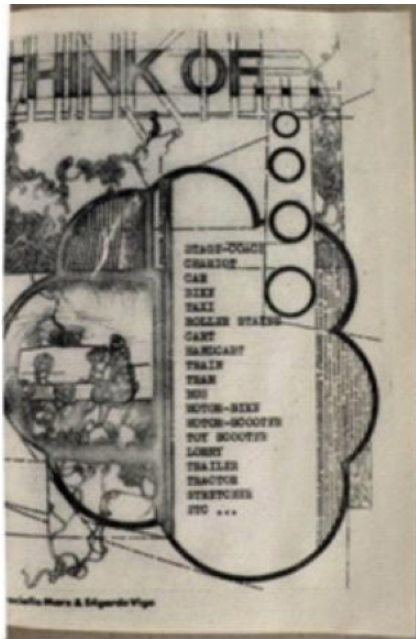
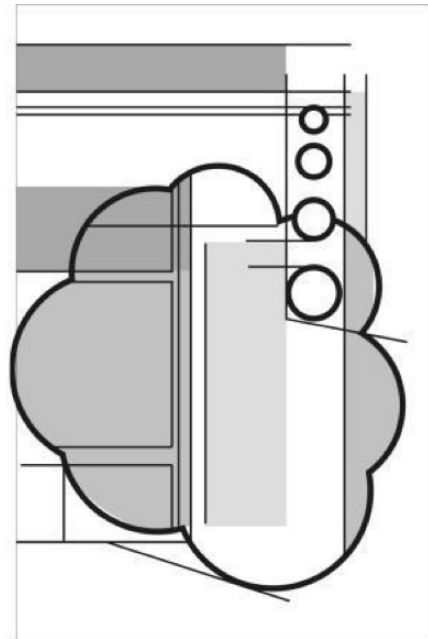


Imagen N° 50



Esquema Gráfico Compositivo N° 3

La publicación *Commonpress N° 8*, también del año 1978 (Imagen N° 51), de 44 páginas, cuyas dimensiones son 43 cm. x 15.5 cm. y cuyo tema se titula: “Positiv-Negativ”, dice, en su texto en inglés: “PROJECT OF/AN EARLY PROJECT FOR POETIC ARCHITECTURE N° 6 1978. A- NEGATIVE ‘DEVASTATED EARTH’ B- POSITIVE ‘WORKED OUT EARTH’ GE MARX VIGO”.<sup>138</sup>

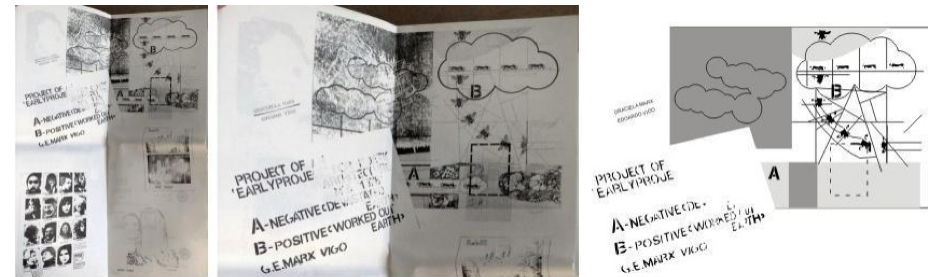


Imagen N° 51

Esquema Gráfico Compositivo N° 4

Las composiciones gráficas de GE Marx Vigo nos remiten constantemente a la idea establecida, en al menos dos planos: el terrenal y el celestial, una trascendencia espiritual llevada al compromiso con los problemas ambientales. Existe una necesidad reiterativa de trascender planos en el avance de una humanidad empática con la naturaleza y los seres vivientes. Así relata Graciela (2013) como fueron los comienzos:

...y empezamos, con esos campos de juego que él armaba, donde siempre había una propuesta, o era una invitación que había llegado de afuera, en la que más me acuerdo, y que tiene una historia, es de una muestra de arquitectura poética, que propuso un arquitecto mexicano, Sebastian, y que

estuvimos primero discutiendo muchísimo, qué tipo de arquitectura, qué podríamos proponer, hasta lo fuimos a ver a Glusberg, porque también Glusberg estaba interesado en lo que hacía Vigo y, también, en lo que hacía yo, y nos regaló la carta del Machu Pichu, que era la última reunión que se había hecho de arquitectos en el Machu Pichu, y, me acuerdo, a mí lo que me encantó fue que consideraron al Machu Picchu como una campana que suena en el silencio y eso fue una metáfora muy movilizadora, entonces, bueno, empezamos a estudiar Le Corbusier... todos los arquitectos... a mí siempre me gustó Alvar Aalto, los finlandeses, todo muy rápidamente, porque había que contestar y por correo, no es como ahora que lo metes en internet... y bueno entonces inventamos, ya por todo el tema de la depredación del medioambiente, el hombre tenía que utilizar su capacidad de flotación, abandonar la tierra, llevando algunas muestras, para dejar que se reconstruyera y volviera a florecer, y bueno... y me dibujé todos los jardines bajo tierra, y salió una parejita, que ahí fue la idea de Vigo, de murciélagos, adentro de una nube, pero después le sacamos la nube también, porque la idea de vivir adentro de una burbuja era no comunicarse con el otro y la comunicación era la del silencio, y bueno hicimos todos esos dibujos e hicimos, por suerte, unas fotocopias Xerox, en aquella época, y lo mandamos a México, y, como todo, se iba y no volvía, quedaron algunas fotos y eso, pero como él trabajaba en tribunales, y era muy gracioso, porque además vendía libros, los judiciales, y a los abogados y jueces que le compraban les decía: le traje el libro Dr., son (suponete) \$500 más \$30 de esta publicación (porque también hacíamos publicaciones con estampillas que nos mandaban) que me la tiene que comprar, y además tenía objetos en la oficina, por eso hizo, las Ediciones Hexágono, porque en la

oficina de él, el techo era un hexágono, las paredes formaban un hexágono, y decía uno más que el pentágono y en el piso tenía una cadena que salía de la pared con dos huevos de madera de los de zurcir, pintados de blanco en el piso y cuando molestaban mucho les decía a los abogados, por favor... no me los pise... fue siempre así, jamás usó corbata, tribunales sin corbata era rarísimo... Lo primero que nos pasó, es que nos llegó a la casilla de correo, que todavía se mantiene, la 264 la de él y la 266 la mía, nos llegaron dos invitaciones de la Nasa para que mandáramos ese trabajo de donde se deducía que obviamente estaban enterados perfectamente de lo que hacíamos, que no contestamos obvio, pero uno de los abogados, el Dr. Bonicatto, que era el titular de Derecho Aeronáutico nos invitó a dar una charla sobre arquitectura poética a los estudiantes de derecho, lo más raro que me acuerdo en positivo fue eso. (p. 317)

Entonces vemos como, abejas en el cielo y hormigas bajo tierra, entre hojas y flores, trabajan restaurando el medio ambiente, comunicadas en articulación sin la presencia destructora del ser humano.

En la postal de GE Marx Vigo del año 1979 (Imagen N° 52), se observa la continuidad estilística y temática: el campo gráfico dividido horizontalmente en dos, arriba, la nube, en este caso son las hormigas, que ya han subido a la esfera celestial, las que trabajan, concretando una red de unión con el campo inferior, una estructura de líneas que conforman una trama aleatoria que comunica y hace las veces de escalera, para estos seres que laboriosamente contribuyen a la reconstrucción de una tierra devastada. La metáfora sigue presente en un continuum, donde se expresa el estado de malestar que se vive en este campo terrenal.



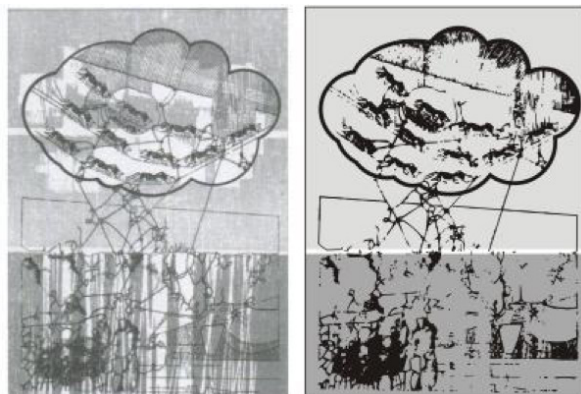


Imagen N° 52  
Postal G.E. Marx Vigo  
Año 1979

Esquema gráfico compositivo N° 5

En el trabajo de la Imagen N° 53 prevalece la yuxtaposición compositiva de la fusión de las dos personalidades, por una parte se observan los elementos de la naturaleza representados con el preciosismo del dibujo de Graciela, insectos cual tipificación de catálogo: abeja, mosca, mariposa, hormiga y langosta; en el centro una composición botánica de flores, hojas, tallos y zarcillos, entremezclados con guardas, tramas lineales y juegos tipográficos numéricos, producidos en base a letrografos, y la datación numérica: 28'4.



Imagen N° 53



Imagen N° 54

Además de la indudable preocupación por el medio ambiente, está latente la intuición o el sentimiento de un poder biopolítico omnipresente, el estado invisible de angustia existencial. El mundial de fútbol ya había pasado, la denuncia de las Madres de Plaza de Mayo ya se había visibilizado en el mundo entero, por lo que, en septiembre de 1979, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) llegaría al país. Era el momento donde las denuncias por violaciones a los derechos humanos tomaban mayor repercusión internacional, la junta lanza una campaña multimedial que incluía, en lo gráfico, unas calcomanías para pegar en las lunetas de los autos con el slogan: “Los argentinos somos derechos y humanos”, claro juego de palabras en relación a lo que la CIDH venía a investigar (Imagen N° 54). En este estado de excepción, o de situación extrema (Agamben, 2000 págs. 30, 32, 37, 38, 39), producido por los Estados totalitarios, coincide con la norma del paradigma cotidiano donde el biopoder o el poder disciplinario, la biopolítica, se convierte en una tanatopolítica, el control de los cuerpos desde el hacer morir. (Foucault, 2007, p. 181) “Los argentinos somos derechos y humanos” era el eslogan de la campaña comunicacional que había ideado el gobierno de facto presidido por Videla, para recibir a la CIDH, repetido en las más de 250 mil calcomanías para pegar en los autos, repartidas como estrategia publicitaria, buscando desmentir las denuncias de secuestros y torturas ilegales, así como las afirmaciones que aseguraban

que en Argentina funcionaban centros clandestinos de detención. El eslogan se hizo eco en los grandes medios de comunicación masivos como los diarios *La Nación*, *Clarín* y *La Prensa*, así como las revistas *Gente* y *Para Ti*, de Editorial Atlántida.<sup>139</sup>

En la obra objetual *EAT ART/ SPOILT ART*<sup>140</sup>, del año 1979 (Imagen N° 55), compuesta por varios elementos simbólicos dentro de una caja, hay una clara necesidad de expresar la pesadumbre, el hambre, en definitiva, el estado de malestar de las personas y la denuncia al genocidio.



Imagen N° 55

En la parte superior, es la nube de las otras representaciones gráficas, pero aquí, como objeto corpóreo y atado por hilos, apoyada sobre una maraña de hilos, aludiendo a los vuelos de la muerte, que arrojaba a los detenidos vivos, drogados y maniatados, al Río de la Plata o al mar, para asesinarlos. Estos *vuelos de la muerte* ya eran denunciados como una, pero no la única, forma que utilizaban los militares para el genocidio. El periodista Rodolfo Walsh, el 24 de marzo de 1977, al cumplirse el primer año de gobierno militar, escribió la *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, en la cual denunciaba estos hechos. Al día siguiente fue acribillado a balazos en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, moribundo, fue secuestrado y desaparecido.

170/

La placa con el número 28,4, que encontraremos en muchas ocasiones, al cual nos referiremos más adelante, funciona como el deíctico del aquí están GE Marx Vigo diciendo esto, denunciando el Estado totalitario y las abejas, intentando reconstruir el mundo, aunque es evidente, también, la imposibilidad del arte ante la realidad.



Esquema  
Gráfico  
Compositivo N° 6

Imagen N° 56

La publicación *Commonpress N°19* (Imagen N° 56), fue editada en La Plata por GE Marx Vigo, convocando bajo el lema: “Paloma in liberta”, clara alusión a Palomo Vigo (véase el esquema gráfico compositivo N° 6). El lema está gráficamente representado mediante un símbolo, morfológicamente regular, compuesto en simetría radial, los elementos morfológicos, como radios, parecen girar en una rueda compuesta estructuralmente por círculos y triángulos, con una flagrante fuerza gráfica, basada en la simplicidad. Los blancos, la trama de fondo y la estructura aluden simbólicamente al crismón, representación del cristograma o monograma de Cristo.<sup>141</sup>

El lema es una invocación a la libertad y a la vida, a la lucha contra las fuerzas oscuras de la muerte, trabajando en conjunción con el grupo alegórico-simbólico circular, que encierra la cruz y la mariposa, del cual hablaremos más adelante.



Imagen N° 57

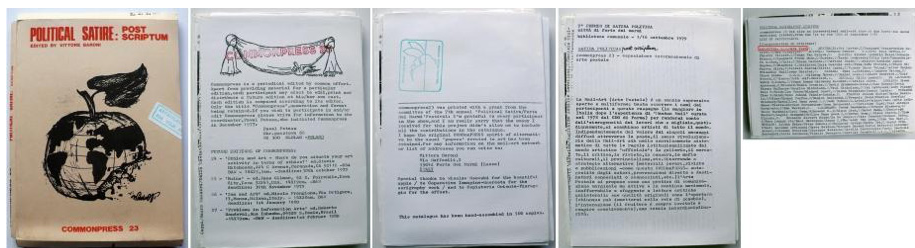


Imagen N° 58

En el sobre de envío a Lomholt, fechado el 14/07/1980 (Imagen N° 57), se observan los sellos postales oficiales al valor moneda del momento, más las intervenciones del grupo alegórico simbólico de la cruz en el círculo, con el sello del número 19 de la edición de la publicación y el montaje adherido con el texto “COMMONPRESS” emulando el uso del cuño o sello lacrado utilizado para garantizar el cierre.

En la *Commonpress N° 23*, fechada 01/09/1979 (Imagen N° 58), titulada *Political Satire: Post scriptum*, editada por Vittore Baroni, la tapa (caja o envoltorio) cuya ilustración de la manzana mordida es de Wieslaw Osewsky, fue impresa en serigrafía y el resto en offset, de las que se ensamblaron 500 copias. En una de sus páginas se lee lo que ya conocemos como fundamentos y prácticas del Arte Correo:<sup>142</sup>

### 7° PREMIO DE LA SÁTIRA POLÍTICA

Ciudad de Forte dei Marmi

Biblioteca municipal - 1/16 de septiembre de 1979

SÁTIRA POLÍTICA: pAart “post scriptum”

Commonpress 23 - Exposición internacional de arte postal

MaileArt (Arte Postal) es un canal expresivo abierto y multiforme; basta recorrer la lista de los participantes en esta exposición (la más grande de Italia después de la experiencia de ‘Mantua Mail’ curada en 1978 por el CDO de Parma) para darse cuenta de la heterogeneidad de las obras que, por miles, cada día, intercambian artistas de todo el mundo. Independientemente del valor de los mensajes individuales difundidos a través del correo, el significado revolucionario de Mail-Art radica en la superación sistemática de todas las reglas institucionalizadas por mundo artístico ‘oficial’: galerías, mercado, crítica, revistas, censura, mafias culturales, provincialismo, etc. Al recurrir a estrategias alternativas (materiales humildes, revistas y publicaciones -como la COMMONPRESS- autogestionada por los autores, provocación dirigida a los destinatarios; conocidos o desconocidos, etc.) el Arte Postal se presenta como una práctica de comunicación marginal pero activa y en constante movimiento, huidiza y esquiva de lecturas críticas unilaterales: sus cualidades originales son la apertura (cualquiera puede entrar en la red de intercambio), la interacción (el usuario siempre está invitado a reaccionar creativamente) y la interdisciplinariedad total.

En la participación de GE Marx Vigo (Imagen N° 59) encontramos una página compuesta, en la parte superior, por un texto tipeado en máquina de escribir y, en la parte inferior, *globos de diálogo* con consignas declamatorias. El texto dice:



De la misma manera, en el año 1980, lo manifiestan al mundo, mediante un texto, “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana”, publicado en *Commonpress N° 36*<sup>144</sup>, donde, a modo de manifiesto, se explicita la denuncia de la ya evidente represión, en términos de vida y muerte. Piden la libertad total de todos, rechazo al reinado gorila y la no amnistía de quienes perpetraron los actos (Imagen N° 60):

#### PLATAFORMA PARA NUESTRA ACCIÓN MARGINAL LATINOAMERICANA

Nuestra marginalidad latinoamericana responde a un proceso en acción que no puede ser procesado. Este proceso no se desarrolla hoy por medio de la acción directa en la realidad, sino que debe empeñarse en el **esclarecimiento de la índole de las presiones que aquí se sufren**.

**La situación misma de toda Latinoamérica es marginal. No así la posición tomada por la mayoría de los latinoamericanos que la habitan o que la contemplan desde fuera.**

Esta situación, si es leída claramente, revela un estado diferente al resto del mundo y, en especial, a Europa y América del Norte.

Nuestra posición de marginales automarginados desemboca en la **denuncia de una realidad en la que se cimentan estructuras eternizadas en el poder por la fuerza**.

En el caso de Padín y Caraballo no debemos detenernos ante el conformismo de una respuesta ‘sutil’ de libertad condicional. Es esta una victoria “a lo Pirro”. **Lo incuestionable es que en nombre de una libertad física ellos han sido privados del derecho a su accionar creativo**. Es esto un crimen peor que el lavado de cerebros, porque el que lo sufre no pierde conciencia de sus actos. **“Silenciar por decreto persecutorio” es decapitar la inteligencia**, dejando al individuo que la sufre toda la claridad para comprender su estado. La barbarie ha entrado

en el campo de la inteligencia, apoyada por los sistemas del este y el oeste. **“Prohibido hacer y pensar”** es su consigna y todas las sutilezas tejidas a partir de ella conforman y recrean permanentemente los **barrotes de una jaula** que se va tejiendo cotidianamente para frenar y acallar hasta el más pequeño de los actos libertarios. Y esta jaula se abre únicamente cuando uno posee las llaves interiores para quebrar el ansia, el hastío, la **desesperanza y el dolor que el encierro provoca**.

¿Que es entonces esa “libertad bajo palabra” conseguida para Padín y Caraballo?

No es un recambio formal de una cárcel por otra cada vez más estrecha e inmovilizadora.

Muchos conocemos estas formas **sutiles y embozadas de represión**: la autocensura es una manera de proponer masivamente esta “libertad bajo palabra de no pronunciar palabra”. La autocensura o la libertad bajo palabra son las formas refinadas de un crimen “no sangriento” cometido contra la creatividad.

Vale preguntar(nos) si podemos hablar de salvar una vida, cuando esta se halla **condicionada o comprometida a un silencio obligado** en el no ejercicio del pensamiento, la emoción y la acción.

Entonces la propuesta debe ser formulada en otros términos: no se busca la “libertad física” de dos individuos en particular, sino la libertad total de todos. Y esta es la bandera de nuestra marginalidad.

Nos molestan las jerarquías que se establecen en función de una supuesta superioridad intelectual. La libertad de crear y pensar es un derecho de y para todos los hombres. Por eso en nuestra plataforma quisimos señalar, desde un principio, que Padín y Caraballo son únicamente la punta de lanza y la imagen reveladora de una **situación de mortal silenciamiento sufrida por miles y millones de seres humanos**. No queremos

una lucha para mejorar las condiciones de su condicionada libertad. No queremos dar lugar a la ventaja de los intereses en juego que se valen de “pequeñas” concesiones para mejorar su imagen de animales rapaces devoradores del ser humano en creación. **No queremos “amnistía” sino la desaparición del reinado “gorila” en Latinoamérica** y el mundo que decide y define el destino de los seres señalando o “privilegiando” a quienes ellos determinan como figuras prestigiosas a las que se les está permitido pensar y crear. El respeto por el hombre es la oración titánica que queremos repetir al nacimiento de cada día, implorando que no olvidemos luchar **para que se cumpla lo incumplible: la libertad.**

¿Pero cuál es la forma?

Nuestra respuesta es certificar que aquí, en Latinoamérica, la represión mata. No es la cárcel física el peligro, sino la muerte. La muerte que ha matado la palabra y la acción creativa de Padín y Caraballo. La muerte del silencio en una libertad bajo palabra que es sinónimo de ausencia de libertad y de pérdida del derecho del hombre, de cualquier hombre, a pronunciar su palabra en un compromiso vital que no puede ni debe ser ordenado y presionado desde afuera.

No queremos explicaciones. ¡Explicar qué carajo!!!! Acá lo que importa es conseguir y no explicar. No queremos anécdotas más o menos morbosas, ni angustiosas y melancólicas lecturas de una literatura que, en el mejor de los casos, no es más que una contestación llena de buenas intenciones. Queremos saber y ver las creaciones de Padín y Caraballo. Queremos recibir sus mensajes, sus propuestas vitales. Queremos ver florecer su natural predisposición a abrir caminos. Queremos certificar que en cada uno de sus actos se revela la alegría que dimana de ese estado creativo que es único y para todos los hombres. Queremos testimonios de esa calma serena del que hace, del que propone y realiza, del que comparte, junta, re-une y pre-siente.

Que la anécdota sea sin literatura. Que el testimonio no lleve al silencio de la voz angustiada, acallada y susurrante a la que un día, algún día, otro día, le será permitido explicar. No queremos explicaciones. ¡Explicar que, carajo!!!!

Queremos un Padín, un Caraballo, unos miles que se expresen ahora, ya, hoy. Queremos sentirlos, acompañarlos, tenerlos, abrazarlos.

Para eso, para ellos, para todos, va nuestra acción latinoamericana marginal: **señalar denunciar, revelar...manifestar.** En la plata, el día, 30 de julio de 1980. A cuatro años de silencio y en homenaje.

G.E. Marxvigo. //////////////////////////////////////  
////////////////////////////////////

El límite entre lo humano y lo que no lo es se desdibuja contorneando, de manera flagrante, la pérdida, comenzando un proceso de duelo, un luto, a lo que Freud define como la interiorización del objeto perdido. De alguna manera comienza a rodar una temporalidad que podríamos definir como melancólica, donde la herida está abierta, debiéndose realizar la descategorización. Pero, la incertidumbre de la desaparición, la falta de una sepultura, es la condena a no ser eternamente, volvemos a lo indecible, a la “imposibilidad de mantener reunidos al viviente y el lenguaje, la phōné y el logos, lo no humano y lo humano” (Agamben, 2000, p. 136), por lo que la única respuesta a la situación es que “el testimonio tiene lugar en el no-lugar de la articulación” (p. 137).

En este sobre de Edgardo Antonio Vigo (Imagen N° 61), entregado a Martín Eckmeyer (hijo de Graciela Gutiérrez Marx) en el año 1979, el tema recurrente, “They died in poverty”, alude claramente a aquellos que murieron abrazando la militancia de sus ideales. Las manos organizadas como radios conformando una flor será un grupo simbólico alegórico recurrente en las imágenes de la dupla.



Imagen N° 61

Como ya hemos venido expresando, cuando los tiempos no dan lugar a otras formas de expresión más que el subterfugio, como ocurre en un estado político de censura dictatorial, no queda otro remedio que recurrir al arte, un arte, apropiado, que es subterfugio por excelencia (Fletcher, 2002, p. 330). Lo que, de alguna manera, significa entender el objeto desde su vaciamiento, desde lo que no se dice, porque no se puede decir lo que no está o *la falta de*, allí entra la triquiñuela artística alegórica. Lo expresan como un “proceso en acción que no puede ser procesado” (Marx Vigo, 1980, p. 233), una necesidad latente donde el shock de la *desaparición* es retenido sin conseguir emitir sonido, lo que va cambiando en el transcurso de los años y con la cercanía de la posibilidad de la democracia, siendo el flagrante año de 1983 como el año del decir sin tapujos.

Ante el contexto represivo y la necesidad de comunicar el horror que se vivía, estos artistas lograron burlar la censura del sistema postal estatal mediante la utilización, en sus representaciones, de elementos formales alegóricos y simbólicos recurrentes, divulgando mensajes en un mundo criptográfico circulante en la red de artistas correo, que ya

venían trabajando en campañas de protesta de espíritu comunitario. De esta manera, lograron instaurar una oferta de sentido para reflejar la acallada temporalidad del trauma vivenciado, trocando así a futuro, los modos de vivir y de pensar el tiempo.

## 5.2. *Nuestro Libro Internacional*

En la tapa de la publicación *Nuestro Libro Internacional N° 1*, armado en La Plata, año 1979 (Imagen N° 62), observamos ya elementos recurrentes en la morfología de estas producciones, en este caso, la silueta de una mano con un texto, a modo de relevo (Barthes, 1982. págs. 38, 41). La imagen en su conjunto funciona como deixis social en primera persona, acentuada por una tipografía de palo seco de fácil lectura que reza “Visto y oído”. Es de esta manera que los artistas se proclaman como testigos y, mediante su obra, van a atestiguar sobre esos hechos, van a exponer una realidad censurada. En este sentido, el dar a ver siempre implica una subjetividad, un alguien que es interpelado o agitado y el objeto de la pérdida, ya sin remedio, mira, señala, compromete e instiga, colocando a esa subjetividad en una singular conjunción de espacio y de tiempo (Didi-Huberman, 2010, pags. 47, 157, 158).



Imagen N° 62

Ahora bien, en el interior de la misma publicación, en la página 16 (Imagen N° 63), encontramos un sello de correo apócrifo, de artista, con su correspondiente matasellos de primer día de emisión, fechado 27 de octubre de 1978. Ese espacio tan pequeño, un sello postal mide, aproximadamente, 260 mm por 300 mm, se erige en un flagrante reino de oscuridad, donde la potencia está dada por la sobreimpresión, la multicapa, convirtiéndose casi en una mancha abstracta, de ocultamientos y soslayos, que incomodan la mirada al querer *leer* o *ver* una existencia indecible, donde apenas se intuyen letras.



Imagen N° 63

En relación a este sello de artista, encontramos su matriz original en la Imagen N° 64, *Two* (dos). Analizando esta imagen, encontramos elementos deícticos temporales muy claros aludiendo a la fusión. En la parte de abajo, el elemento adherido reza “Primer día de emisión, 27 de octubre de 1978, first day cover”. Los textos están realizados con letrografo, así también las tipografías de la plancha de sellos, las que están espejadas en distintos sentidos, pero que parecen ser textos aleatorios, sólo relacionados a cómo se presenta el alfabeto en el stencil acrílico,

para ello realizamos la prueba que puede observarse en la imagen. Se han dejado las líneas auxiliares que estructuran la composición realizadas en lápiz en un valor muy alto, suponemos que para luego ser borradas. En la zona central, a modo de franjas, dos imágenes que son las planchas de sellos de artistas, aquí también la lógica del puzzle está siempre presente. Es muy probable que este sea el original para ser guardado como registro, sabemos probadamente de la sistematización de los registros de las producciones realizadas.

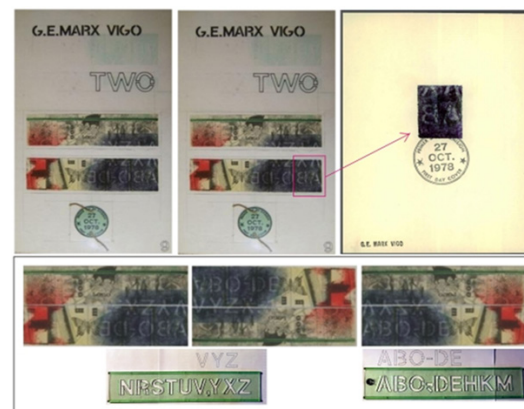


Imagen N° 64

Nuevamente encontramos en estos envíos de G.E Marx Vigo, archivo Vittore Baroni, el enunciado directo, en este caso en inglés: “Jail” y “Free” (Imagen N° 65), y el testimonio del matasellos “Visto y oído”. La intención es la denuncia global de los hechos que sucedían en el país, recuerda en su diseño al *Souvenir del dolor*, del año 1973, incluido en la revista *Hexágono 71*, de Vigo, de la que hablamos en el capítulo 2. La disrupción se asienta en el diseño, etiquetas de papel de grueso gramaje, con un plegado y ojalillado, de estilo comercial de marca de indumentaria, pero sin perder cierta factura artesanal, tomando estrategias del marketing. En el marco del diseño comercial, la etiqueta es un elemento diseñado para ser reutilizado como pieza decorativa, para ser colgado en



otros contextos, pero, primariamente, su función es establecer un diálogo, una primera relación entre un producto y el consumidor, aportando información esencial sobre las características y, sobre todo, resaltando los valores de la marca. Entonces tiene varios objetivos, como *informar*, transmitiendo al consumidor datos objetivos sobre el producto; *seducir*, esto es, suscitar deseo; *diferenciar*, de la competencia; *atraer*, potenciando la visibilidad del producto y, finalmente, *producir un efecto reflejo o de identificación*, esto es, que el usuario se vea reflejado, identificándose con en el envase que, en definitiva, también es deseo. La pregunta aquí es, ¿Se puede suscitar deseo e identificación transmitiendo un valor negativo?

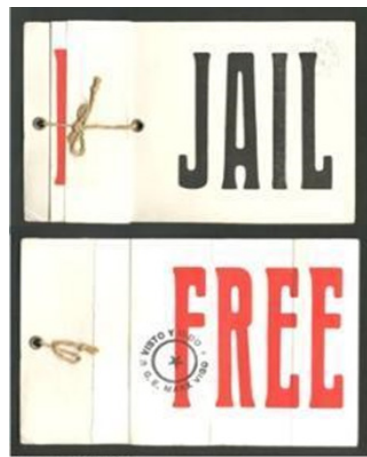


Imagen N° 65

En la publicación *Stampart*, del año 1979 (Imagen N° 66), editada por Bill Gaglione en Estados Unidos, de 196 páginas compaginadas de manera artesanal, puede observarse el encuadernado mediante un broche metálico de expedientes de oficina (Imagen N° 64). En la página correspondiente a GE Marx Vigo volvemos a encontrarnos con el signo déictico en el lema: “Visto y oído. G E Marx Vigo”, al cual nos hemos referido en la imagen N° 61 y que ya vimos también en la Imagen N° 63.

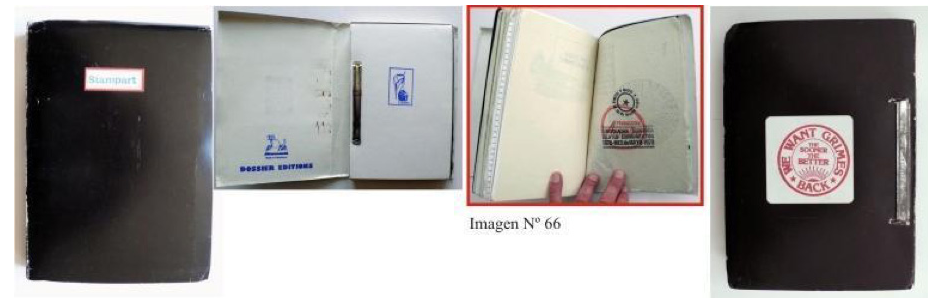


Imagen N° 66

Imagen N° 66

Hay aquí un claro juego de intercambio entre el campo de las denominadas bellas artes y las artes gráficas, y donde debemos, rápidamente, volver a las vanguardias del siglo XX, donde el ideal de belleza es reemplazado por el poder del *shock* y los objetos de arte son *dudosos*, ya no bellos, y nada tienen que ver con la contemplación, una vez realizada la ruptura total con el pasado. Si se observa el arte desde los ready-made de Marcel Duchamp, Edgardo Vigo tiene una evidente influencia duchampiana, de los fotomontajes de Hannah Höch, pasando por los constructivistas rusos, las latas de sopa de Warhol y los sistemas objetuales de la sociedad de consumo con sus imágenes mass-mediáticas, hasta llegar a la actualidad, con el objeto encontrado o el apropiacionismo. El artista deviene de productor de artefactos a receptor de objetos e imágenes que selecciona y transfigura en otras nuevas presentaciones

estéticas y contextos artísticos. Más que actuar como creador, comenzó a ser un observador metódico, ejerciendo la función de “transformador” o “transfigurador” (Marchan-Fiz, 2008, págs. 146,147). Las obras resultantes pueden ser interpretadas de manera que lo que importa no es tanto la acción del genio, sino su mediación en la experiencia del artista como receptor frente a objetos e imágenes. Con el arte pop las distinciones entre cultura de élite y popular, arte y publicidad, comenzaron a desvanecerse hasta ir culminando, en nuestros días, en obras con cierta artificación (*taiteistuminen*) que le competen a la cultura visual y a la producción tecnológica de imágenes como expansión de las artes o de los géneros artísticos. El concepto en finés *taiteistuminen*, fue acuñado y empleado con ese sentido por vez primera por un grupo de estudiosos finlandeses en la Universidad de Aalto, Finlandia, luego traducido en el neologismo *artificacion*, interesando principalmente los procesos en que un algo (objeto, pieza gráfica, etc.) que no es arte, es afectado de alguna manera por el arte, pero que no se convierte en arte en el sentido tradicional de la palabra.

La artificación no puede tener lugar sin el arte; necesita el arte como su punto de referencia y fuente de ideas y prácticas. También necesita tener cosas que no sean arte, de modo que los dos puedan ser mezclados y se afecten uno al otro. (Naukkarinen, 2014, p.2)

Entonces, para que haya *artificacion* debe existir una comparación consciente entre arte y no-arte. Siguiendo el razonamiento, el diseño debe no sentirse arte para que objetos cotidianos y/o de diseño puedan pasar este proceso a riesgo de, también, convertirse en *estetizaciones*, fortaleciendo lo estético en menosprecio de otras cualidades, como, por ejemplo, lo funcional. En lo anteriormente expuesto, vemos que la *artificación* funciona en el sentido de las artes gráficas al arte general.

En el caso que estudiamos es al revés, el arte se deja influenciar por la tecnología de otros campos, como el diseño comercial o el marketing, para resignificar un sentido.

En cuanto a influencias, es notoria la cercanía estilística con el constructivismo ruso, más precisamente con El Lissitzky, pseudónimo de Eleazar o Lazar Márkovich Lissitzky. Ya era notoria en los poemas visuales de Edgardo Vigo, en el uso de la tipografía como un elemento formal más, en la composición. El uso de pocas tintas, sobre todo negro y rojo, como, así también, la comprensión global de un arte propagandístico que permitiera la recepción inmediata en un público masivo, el ideal constructivista, el uso de diagonales. Como ya dijimos, el uso de una paleta limitada al rojo y negro (colores de la revolución rusa), contrastados sobre fondo blanco, o la utilización de formas geométricas puras y el reconocimiento del signo, como herramientas principales en la comunicación visual, para atraer la atención y lograr la pregnancia pensando en una manera de comunicar que no explica sino que, al ser una conjunción de fragmentos sensibilizados, visibilizan de manera activa en un lenguaje por descubrir, conformando la resistencia desde el gesto político activo del *hacedor*, resultando así que los manifiestos, textos y envíos del Arte Correo y, precisamente, los de G. E. Marx Vigo, resultan absolutamente esclarecedores e indicadores de líneas de pensamiento que no se podían expresar a nivel de un discurso de las personas comunes, de la masa resultante de la manipulación mediática, en el contexto de la hegemonía discursiva, la censura y el silenciamiento crítico impuesto por la dictadura. En este contexto, el propio ejercicio artístico inusitado e insólito logró lo que nadie más pudo, que es la producción y circulación de discursos *imposibles*.

En la publicación de *Nuestro Libro Internacional N° 2*, armado en La Plata en el año 1979, en la página 16 (Imagen N° 67) continuamos observando formas alegóricas que tienden a la abstracción y, como leitmotiv, el montaje en la factura artesanal no se disimula sino que se acentúa: las costuras manuales o con máquina de coser familiar, retazos

de tela, hilos rústicos, cartones de alto gramaje con poco proceso industrial, la xilografía, la fotocopia y sellos de goma de oficina; todas técnicas de fácil acceso y bajos recursos con un único objetivo, comunicar o señalar los hechos que se venían sucediendo y de los que era imposible hablar, visibilizar esos retazos de vida que iban desapareciendo, como quien recolecta cosas que a otro se le han ido cayendo en un trayecto, indicios de existencias, la búsqueda y el encuentro de lenguaje que no explica, sino que es una gran cosa a descubrir. Es por ello que el collage, en sus múltiples acepciones, como encuentro entre heterogéneos, conforma una manifestación alegórica que se identifica o emparenta con el arte a largo plazo, en un juego de intercambios entre el mundo del arte y del no-arte.

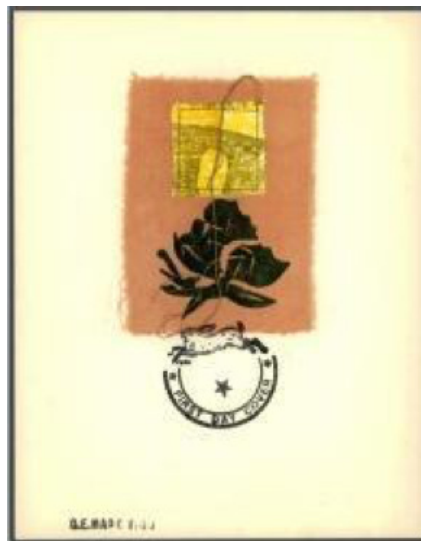


Imagen N° 67

Los sellos de goma ya habían sido usados por los dadaístas. Kurt Schwitters, en el año 1922, y Karel Beig, en 1933, realizaban obras utilizando marcas de sello de goma sobre el papel. El Arte Correo toma ese legado de resignificación de *la impronta y el gesto* para combinarlos a favor de la rebelión contra lo burocrático de la oficina postal. Según

John Held (1998), Schwitters fue el primero en utilizar sellos de goma en una serie de collages y dibujos, comenzados en 1954, denominados *Cachets*. En ellos combinaba estampas del departamento de registro de entradas y salidas de correo del periódico de arte *Der Sturm*.<sup>145</sup> En filatelia, un cachet es un diseño o inscripción impresa o estampada, una cancelación o franqueo preimpreso en un sobre o tarjeta postal. Se utilizan para conmemorar un evento y, en general, se realizan con sellos de goma. El concepto de repetición inherente al sello de goma lo transforma en un concreto vehículo de transmisión de información, además de que su estampado repetitivo, en algunos casos, lo han convertido en un peculiar signo de identificación y, a su vez, en símbolo de una existencia, como veremos en el apartado siguiente.

### 5.3. Repeticiones

Como ya hemos venido observando en las producciones de GE Marx Vigo, encontraremos una serie de elementos funcionando como insistentes repeticiones, tanto en los Señalamientos, mencionados en el capítulo anterior, cómo los grupos alegóricos-simbólicos a los que hacemos mención en este capítulo.

En el ritual se produce la repetición, donde se encuentran el tiempo concreto con el tiempo mítico y el espacio profano con el espacio trascendente, es un momento dedicado a la consagración. Es la deixis de una rebelión contra el tiempo concreto histórico, el que se presenta en su regulación como hostil, a ello se contraponen una regulación histórica del tipo arquetípica, rechazando el tiempo continuo por el profano, en la búsqueda de una “cierta valoración metafísica de la existencia humana” (Eliade, 2001, p.5). Hay una vuelta hacia la mentalidad primitiva o arcaica, en términos del filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade, donde los objetos y el accionar humano no poseen, per se, un valor intrínseco autónomo, sino que este valor es dado por la aproximación al símbolo mítico, allí entra la repetición.

El objeto aparece, entonces, como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere sentido y valor. Esa fuerza puede estar en su substancia o en su forma; transmisible por medio de hierofanía o de ritual. (p.7)

Todo espacio que se ocupa para ser habitado como “espacio vital” debe ser transformado de “caos en cosmos (...) por efecto del ritual (...) que lo convierte en real” (p.11). Durante ese proceso se configuran las gramáticas necesarias para la conformación del sentido, se producen ciertos quiebres en la linealidad del relato, inestabilizando, desconcertando, como un juego en donde está permitido saltar de casillas tomando diversos rumbos en este diverso *tiempo-espacio no lineal*, sino constelar. Expresa Eliade: “Por la repetición del acto cosmológico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tem-pore* en que se produjo la fundación del mundo” (p. 17), así, tanto el tiempo como el espacio desbordan el horizonte profano para sumergirse en una categoría trascendente o mítica.

El ritual tiene la potencialidad de desarrollar un tiempo sagrado dentro de un espacio consagrado. Por medio de una operación ceremonial de repetición de un acto arquetípico, el ofrendante abandona el mundo profano de los mortales para insertarse en el mundo inmortal de la repetición de los arquetipos primordiales, recomenzando y anulando la irreversibilidad. Es así que la repetición tiene un sentido, que es ante todo conferir realidad a los hechos, anulando o por lo menos mitigando el tiempo lineal. Expresa Mircea Eliade que “(...) en la perspectiva de lo infinito, cada momento y cada *situación permanecen en su lugar* y adquieren así el régimen ontológico del arquetipo” (p.78). Es así que se produce una tensión entre las promesas de la modernidad, que se jacta de su libertad de hacer la historia, pero que resulta, en definitiva, ilusoria, y el pensamiento del ser arcaico que permanece en el eterno retorno. Ahora veamos, siguiendo los razonamientos del filósofo Giles Deleuze (2002), como

la repetición no es una conducta necesaria y fundamentada más que con respecto a lo que no puede ser reemplazado. La repetición, como conducta y como punto de vista, concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. (...) Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. (p. 21)

Estas repeticiones están expresando la singularidad ante lo general, poniendo en evidencia la contraposición entre lo universal y lo particular, donde un elemento ordinario se transforma en algo destacable, expresando la eternidad de la permanencia. “Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista” (p. 23). Continuando con ésta idea de transgresión, la ironía y el humor son también maneras, según Deleuze, de subvertir las normas, la ironía como el arte de ascensión y derrumbe de principios y el humor como el arte de las consecuencias y de los descensos: “La repetición pertenece al humor y a la ironía; es por naturaleza, trasgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen la ley” (p. 27).

En este sentido, y como ya vimos en el apartado del capítulo anterior sobre los *Señalamientos*, para GE Marx Vigo hacer de la repetición algo novedoso, notorio y destacado, como tarea liberadora, resulta algo que fluye de manera natural, es una necesidad plasmada en “todo juego místico de la pérdida y de la salvación, todo el juego teatral de la muerte y de la vida, (...) la repetición en el eterno retorno” (Deleuze, 2002, p. 28), dejándose llevar u oponiéndose de manera manifiesta a las leyes de la naturaleza, resultando la voluntad en potencia, esto es, encontrar en el deseo una forma superior mediante “la operación selectiva del pensamiento en el eterno retorno” (p. 31). Claros ejemplos los encontramos en el *Señalamiento de los globos* (Imagen N° 43), donde la búsqueda de la fuerza vital puede verse simbolizada por unos globos lanzados al aire

con unos objetos atados a ellos. Este *objeto volador* contiene objetos cotidianos que simbolizan sentimientos o deseos y que, al ser convertidos en repeticiones, se convierten en rituales poéticos, permitiendo ver lo obvio invisibilizado. También en el grupo alegórico que veremos seguidamente (Imagen N° 68) se evidencia la repetición como conjuro de fuerza, un eterno renacer.

En su texto *Más allá del principio de placer*, Freud (1992) adscribe la repetición a lo reprimido inconsciente:

Las más de las veces, lo que la compulsión de repetición hace revivenciar no puede menos que provocar displacer al yo, puesto que saca a luz operaciones de mociones pulsionales reprimidas (...), devuelve también vivencias pasadas que no contienen posibilidad alguna de placer. (p. 20)

Y también la relaciona con las pulsiones de muerte, desempeñando un papel trascendental, positivo y originario. Siendo de naturaleza silenciosa, “la compulsión de repetición devuelve, también, vivencias pasadas que no contienen posibilidad alguna de placer, que tampoco en aquel momento pudieron ser satisfacciones (...)” (p. 20). En pocas palabras, según Deleuze (2002): “la repetición es simbólica en su esencia, el símbolo, el simulacro, es el argumento de la repetición misma” (p. 44). Es así que la repetición es siempre un significado. Al no poder ser representación, se disfraza y, a la vez, disfraza su significación, pero

no repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque, (...) no puedo vivir algunas cosas, o algunas experiencias, más que bajo la forma de la repetición. Estoy determinado a reprimir lo que me impediría vivirlas así, es decir, la representación, que mediatiza lo vivido relacionándolo con la forma de un objeto idéntico o semejante. (p. 44)

La repetición, en su potencia demoníaca, por un lado, enferma, pero también libera, conformando la articulación entre salud y enfermedad, de la pérdida y de la salvación. Pero no nos referimos a la reproducción idéntica de una figura, ya que los artistas no proceden así:

No yuxtapone ejemplares de la figura, sino que combina, cada vez, un elemento de un ejemplar con otro elemento del ejemplar siguiente. Introduce, en el proceso dinámico de la construcción, un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una suerte de abertura, que no será conjurado más que en el efecto total. (págs. 47,48)

En el envío de GE Marx Vigo del año 1979, archivo Vittore Baroni, se observa otro grupo alegórico simbólico (Imagen N° 68), donde juegan de manera flagrante la ironía y el humor, dos figuras humanas hermanadas y aladas volando, con unas alas fabricadas, artificiales, que podrían asemejarse a las de un murciélago o a las alas de la máquina voladora de Da Vinci, alas que, en definitiva, son una máquina protésica, que nos remite a una interacción entre lo humano y lo tecnológico, y que funciona como elemento posibilitante para la sublimación del deseo.<sup>146</sup>

Podemos decir que esta construcción de la prótesis tiene su origen genuino en la capacidad del ser humano para manipular su entorno, produciéndose cierta simbiosis entre lo orgánico y lo protésico, a través de acciones performativas que lo convierten en actor social transformador, aportando, por lo menos, una nueva percepción y, por ende, una novedosa comprensión y experimentación de la realidad. Pero no es aquí que estemos ante una presencia ontológica linder a una interrelación tal que se presente como algo confundido o imbricado en esa existencia, la que sería más propia de la posmodernidad, sino que, ese entorno construido, mediante la máquina, es presentado como un territorio simbólico donde identificarse, seleccionando ciertos criterios psicosociales que permitan

conformar esta nueva integridad subjetiva, que no deja de estar en conflicto con la realidad orgánica de esencia.



Imagen N° 68

En la postal de la Imagen N° 69, el grupo simbólico de la dupla alada está ubicada en el centro de la composición y, mediante un globo de diálogo, repiten en mayúsculas: “Padín y Caraballo, la represión en América Latina mata!”

Aquí hacemos un apartado para definir la idea de *Postal Creativa*, como ellos mismos la mencionan, para separarse definitivamente de la postal turística industrial y seriada. Veamos como lo explican:

Las postales creativas no tienen nada, que ver en sus propuestas y resultados, con las tradicionales tarjetas postales. Estas últimas son producidas industrialmente para ser consumidas por un público pasivo, que las elige en función del mensaje a emitir (viajes, navidad, fin de año, cumpleaños,

etc.). Últimamente existen en el mercado postales realizadas por artistas plásticos, pero tampoco alcanzan el carácter de *Postales Creativas*, pues, por lo general son reproducidas de cuadros, fotografías de esculturas, grabados, etc.

En la *Postal Creativa* el propio creador es el emisor y no necesita de un acontecimiento exterior para justificar su envío: por lo general la produce en múltiple (obra seriada y en cantidad) y simplemente la envía por correo. (Vigo & Zabala, 1977. En Navarrete 2014. p. 193)



Imagen N° 69

Pero volvamos a la postal de la que estamos hablando, por detrás hay más alas, ellos no están solos, sobrevuelan sobre una profusión orgánica vegetal, donde observamos un rostro infantil en un círculo que aparenta ser una mira. Arriba encontramos la sección superior de las siluetas femenina y masculina, detrás una nube, ¿será el estado idílico, un paraíso terrenal? Vemos tigres y leones, cual figuritas escolares, y a la derecha, abajo, en una sección cuadrangular, se lee: “Latinoamérica es un ‘caso especial’. Cada país ha sido dominado por ideologías fas-

cistas, las cuales han cortado todo tipo de seguridad, represión, censura, y una persistente y sofisticada campaña para cortar cualquier oposición causando miedo...<sup>147</sup>, luego, tinta negra corrida sobre el texto. Ver referencia del texto, del cual se ha tomado una parte, en Imagen N° 33.

Esta reformulación de los cuerpos y de la identidad, erigida desde lo material, pero, sobre todo, desde el campo simbólico, se encuentra alejada de las ideas propuestas por la Ilustración de la modernidad, sino que, más bien, implican una promesa de inmortalidad, pero que a la vez recrudescen el sentimiento de incompletitud e insatisfacción, condición próxima a la definición que Freud (1992) propusiera del ser humano como dios protésico: “El hombre se ha convertido en una suerte de dios-prótesis, por así decir, verdaderamente grandioso cuando se coloca todos sus órganos auxiliares; pero estos no se han integrado con él y, en ocasiones, le dan todavía mucho trabajo” (p. 90).

En un primer sentido, lo protésico alude a una interacción entre lo humano y lo tecnológico, “una máquina es cualquier prótesis, esto es, cualquier constructo artificial que prolonga y amplifica las posibilidades de nuestro cuerpo” (Eco, 2010, p. 381) y, sigue Eco diciendo, que el hombre también ha inventado “máquinas complejas” que no tienen contacto directo con nuestro cuerpo, “en estas máquinas el mecanismo está oculto, es interior y, en cualquier caso, una vez activado, actúa por cuenta propia” (p. 382), provocando cierto temor al multiplicar la fuerza de los órganos humanos o, como en este caso, dotando a las personas de un poder único y sobrenatural de organicidad propia, cercano con lo monstruoso, daimónico y, por lo tanto, inquietante (p. 383). Toda prótesis suplanta a un análogo orgánico, que ha desaparecido o que, como en este caso, nunca existió; es así que, este procedimiento de reemplazo mediante un agregado construido, abarca una doble articulación: por un lado, esos cuerpos se ven completados y sus capacidades incrementadas ante la deficiencia de la ausencia; y, por otro, esa misma necesidad protésica señala una inexorable deficiencia, cumpliendo más una función deíctica, debiéndose interpretar en relación a la situación comunicacio-

nal, más que en un sentido resolutorio.

Las figuras son Graciela y Edgardo, sobre sus cabezas una nube con unos números: 28,4. Esta codificación numérica nos remite, por un lado, al proverbio bíblico 28:4, que dice: “Los que dejan la ley alaban a los impíos; más los que la guardan, contenderán con ellos”. Por otro lado, el libro Deuteronomio, capítulo 28:4, dice: “Bendito el fruto de tu vientre, el fruto de tu tierra, el fruto de tus bestias, la cría de tus vacas y los rebaños de tus ovejas”. Este conjunto morfológico enigmático nos hace pensar en la necesidad de una asistencia mecánica artificial o simbólica mágica, dado el reconocimiento de la propia incapacidad ante la situación.

Este mismo grupo de elementos lo volveremos a encontrar en otros sobres intervenidos, como este envío que le realiza Vigo a Graciela en Alemania en el aniversario del primer trabajo conjunto entre Marx y Vigo, matasellos de primer día de emisión, fechado el 27 de octubre de 1978 y 28 de diciembre de 1978, “la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista” (Deleuze, 2002, p. 23). Repeticiones de elementos alegóricos que permiten, justamente, la singularidad en la multicapa interpretativa, que no se interfiere, sino que se retroalimenta. En palabras de Graciela Gutiérrez Marx (2013):

(...) inventamos, ya por todo el tema de la depredación del medioambiente, el hombre tenía que utilizar su capacidad de flotación, abandonar la tierra, llevando algunas muestras, para dejar que se reconstruyera y volviera a florecer, y bueno... y me dibujé todos los jardines bajo tierra, y salió una parejita, que ahí fue la idea de Vigo, de murciélagos, adentro de una nube, pero después le sacamos la nube también, porque la idea de vivir adentro de una burbuja era no comunicarse con el otro y la comunicación era la del silencio (...). (p. 10)

En la imagen N° 70 observamos la publicación de sellos de correos de Rubber Stamp Art Internationale, enviadas a Lomholt desde la galería Apropos, en Lucerna, Suiza.



Imagen N° 70

En la publicación de *Nuestro Libro Internacional N° 3*, armado en La Plata, año 1980, en la página 11 (Imagen N° 71) encontramos la sección final de la tirada de tres estampillas de autor (Imagen N° 72) con su matasellos de primer día de emisión, fechado 21 de septiembre de 1979. Nuevamente la deixis testimonial, la celebración de la vida en el día de la primavera, utilizando la palabra “PAZ” pero, sobreimpreso, un globo, que en la tirada original completa presenta un símbolo, tachadura, cumpliendo nuevamente la función de relevo: la paz que no tenemos, la paz obturada, la paz asesinada, la paz negada... El texto, en su utilización, resulta fragmentado, cada letra, en un sello, llegará a distintos destinatarios y, a modo de puzzle, debe ser armado nuevamente, interpretando el mensaje alegórico: cada uno posee una parte de la paz, cada uno puede contribuir a construir la paz, cada uno puede visibilizar la necesidad de paz...

imagen 71

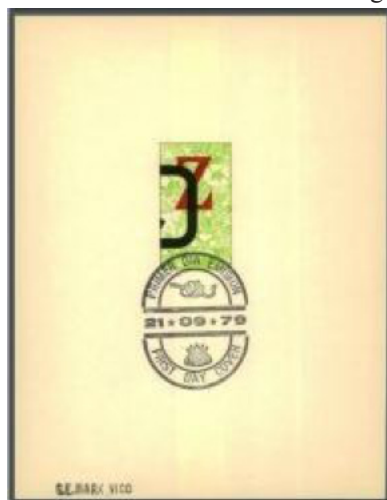


Imagen N° 71



Imagen N° 72

Giorgio Agamben (2005) expresa: “El estado de excepción es un espacio anómico en el que se pone en juego una fuerza-de-ley sin ley (que se debería, por lo tanto, escribir: fuerza-de-ley)” (p.81). Tacha la palabra “ley” con una cruz convirtiéndola en un imposible, aunque podamos verla, suponerla, conocerla o verla negada. En este estado de ex-



cepcionalidad la pura violencia pretende actuar sin referencia a lo real. Comparativamente, aquí aparece la palabra “paz” tachada por una cruz, la paz silenciada mediante violencia en el estado de excepción de la dictadura.



Imagen N° 73

El fondo en color verde es una trama floral, casi una filigrana, articulando como soporte de fondo de la letra “Z”. Este mismo grupo simbólico lo encontramos en otras producciones, siendo ésta otra característica, la recurrencia de grupos simbólicos reciclados, aportando sentidos alegóricos. Cuando la ausencia de verdad es flagrante se hace necesario encontrar un instante de verdad pese al dolor, tal vez en una primera instancia se pide por el universal, la paz, ya que el dolor no permite el discurso explícito, de alguna manera se retiene y condensa el trauma hasta poder expresarlo años después.

En la tapa de *Nuestro Libro Internacional N° 3*, la silueta de la mano que vimos en la tapa anterior (Imagen N° 73) se agrupa mediante yuxtaposición, en simetría radial, aludiendo a un forma orgánica, flor u hoja, en color rojo, siluetas de manos que yacen lánguidas, extenuadas y, debajo, un grupo alegórico-simbólico que volveremos a ver más adelante: un círculo, que encierra unas formas geométricas en su interior, cual

yantra, alude a los cuatro puntos cardinales, que instan a llegar a un centro o a abandonarlo. Sobreimpresa arriba, una mariposa *cabeza abajo*, que por su metamorfosis puede significar renacimiento o inmortalidad (volveremos al tema) y, encima de todo, en tinta negra, una cruz recostada, cual madero; capas y más capas de significaciones para ser decodificadas. La cruz, en algunos casos, aparecerá cabeza abajo y, en otros, hacia arriba; en principio, simboliza la justificación de la conquista o un *nuevo nacimiento*, repitiendo así el bautismo. (Eliade, 2001, p.11)

La fragmentación del montaje de la factura artística, en este caso, el grabado mediante xilografía, permite y facilita superponer capas, optimizar y minimizar recursos, para representar lo intolerable, que en un comienzo se retiene. De esta manera, la víctima pasa a ser un elemento en la distribución de lo visible dentro de cierto tipo de dispositivo sensible, significando un sentido de realidad.

Con una dura claridad, estos artistas expresan como los roles se han transformado, de ser investigadores a ser investigados, y, consecuentemente, ejecutados; y, dejan a la vista de quien quiera leer, la exposición que sufren al emitir estos comunicados y como cada persona es factible de ser parte de listas de represión por parte de los servicios de inteligencia y control. Pero, por otro lado, proponen encontrar una vía inteligente, distrayendo la directa comprensión, un lenguaje codificado, expresiones populares de permanente resistencia, que ponen en evidencia las continuas violaciones a los derechos humanos: “We suggest a codified language, based on current expression, founded in popular uses. Expressions from people of our countries which are acting in permanent Resistance: its own words conserving their own hermetism, with all the keys of real defense”<sup>148</sup> (GE Marx Vigo, 1977 p. 171).

En la publicación de *Nuestro Libro Internacional N° 4* (armado en La Plata, año 1980), página 12 (Imagen N° 74), vuelve a aparecer el grupo alegórico simbólico (Esquema gráfico compositivo N° 7) que vimos antes, pero ya ubicado en sentido inverso, cabeza arriba y, literalmente, sobre la cabeza de un rostro (¿Es Graciela Gutiérrez Marx?). Su mente

parece haber accedido, mediante los portales, al centro al cual invita el yantra. Las dos producciones son de 1980, la trágica verdad ya no es un cúmulo de oscuridades, cripticamente comienza a vislumbrarse la verdad y la tapa ya es denuncia abierta mediante el texto claro y llano en inglés: FREE (Imagen N° 75). En el intento de pensar y de describir desde donde operan estas representaciones del vacío o de las ausencias en un contexto de censura y represión, el proceso alegórico parece ser necesario como un modo simbólico de ocultar el sentido a quienes no serán capaces de comprenderlo, convirtiéndose en un modo de encriptar significados para ser comunicados.

En términos de Bergson (2010), un “recuerdo puro es en efecto, en hipótesis, la representación de un objeto ausente” (p. 92). En este marco podemos comprender este proceso alegórico como cierta codificación en el que se dice algo para significar otra cosa que está en otra capa, en otro nivel de significación, lo que requiere un cierto acuerdo o complicidad con el receptor al emplear ciertos códigos secretos (Fletcher, 2002, págs. 12 - 95), lo que no quiere decir que estos procesos alegóricos sean simplemente traducibles, sino que, por el contrario, la vocación es la de ampliar sentidos que a simple vista no se ven, permitiendo aflorar, mediante el manejo de ciertos códigos compartidos, verdades encubiertas.

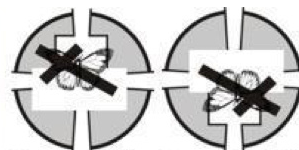
En esta publicación, *Detalle de una obra conjunta que nos pertenece - Detail of a work of own made togheter*, del año 1977, y en el envío *Stamp Sheet*, del año 1978 (Imagen N° 76 y 77), edición y montaje artesanal, fotocopia en el primer caso, de un *original certificado*, se observan dos siluetas icónicas masculina y femenina, más un anclaje textual en español e inglés: “Certificado de originalidad de una obra que carece de autenticidad”. Observamos, también, en la Imagen N° 77, dos *versiones* correspondientes a distintos envíos: en la parte central vemos una parte de una composición, en cada envío corresponde una pieza a modo de puzzle. Podemos apreciar este tipo *rompecabezas* en la Imagen N° 80, donde una composición general es seccionada en postales, correspondiendo a cada envío una parte. Más abajo sus nombres y firmas, no hay dudas de la puesta en jaque de la idea de autenticidad del arte y el concepto de “aura”, aplicado a la obra de arte por Walter Benjamin (2003, p. 44), sustanciado en la cualidad de reproducción exacta o fiel del arte, donde la idea pregnante de autenticidad se asienta en lo aurático de la obra artística. Según Benjamin, el aquí y ahora de la obra de arte original constituye en sí misma la autenticidad de una obra de arte, es el resumen de todo aquello que, desde su origen, puede transmitirse en ella misma, desde su duración material hasta su testificación histórica; pero, también advertía Benjamin, la especificidad fundamental del tiempo moderno es la reproductibilidad técnica de la obra, que conlleva el colapso del aura



Imagen N° 74



Imagen N° 75



Esquema  
Gráfico Compositivo N° 7

ante las técnicas de grabado y su reproducción de las imágenes. Así es que, en la época de la reproducción técnica, se pierde el “aura” de la obra de arte y es sobre todo la serie que vuelve imposible la idea de que sólo es hallable la obra en un lugar, por ejemplo, un museo, por lo que surge la pregunta: ¿Dónde se encuentra la obra? (2003, págs. 42,43). El concepto de autenticidad en la obra de arte está expresado en el aquí y ahora, el aura tiene una existencia singular, pero las nuevas técnicas de reproducción, como la fotocopia o la xerografía, no reproducen en cuanto mimesis, sino que significan y existen en cuanto son susceptibles de ser reproducidas. La autenticidad o la no autenticidad, eso ya no importa, está dada en la reproductibilidad, su existencia se completa en cuanto es reproducida para un público, ese es su objetivo, comunicar, por lo que es, en esa temporalidad melancólica que ha de completarse en el futuro, una existencia en proceso y progreso, pudiendo de allí derivar en autenticidad y/o testificación histórica. La autenticidad de esas obras es dada al ser puestas en circunstancia de salir a la búsqueda de su receptor y comunicar.



Imagen N° 76



Imagen N° 77

Al multiplicar las reproducciones se pone la presencia masiva en lugar de la presencia irrepitible, pero confiere actualidad a lo reproducido, al permitirle salir al encuentro con cada destinatario y esto es lo que, en definitiva, Marx Vigo buscaban. En suma, el arte cambia y se transforma porque existe un estado de emergencia, los fenómenos hacen un recorrido histórico lleno de discontinuidades, rupturas, fragmentaciones y mutaciones.

En esta producción, *Possibilities for a Platform* (Imagen N° 78), se observa la silueta de un grupo icónico de jóvenes representados mediante la eliminación de medios tonos, posiblemente sentados en una plaza, reunidos dialogando, sus expresiones se manifiestan a través del globo del cómic, tipeadas con máquina de escribir en mayúsculas exhortan a la acción mediante consignas: “Do action not declamation”, “Messages are declamatory”, “The action is set free Padín and Caraballo”, “We need urgently a mínimum plataforma”. En el texto, en Helvética, probablemente realizado con tipografías transferibles, en la firma del

texto se ve claramente la edición, el pegado. El texto completo se encuentra en la nota al pie N° 143.



Imagen N° 78

En cuanto a géneros apropiados, ya hemos mencionado recursos del cómic o historieta. Mediante el globo, ahora, esta producción es muy cercana al género zine o fanzine.<sup>149</sup> Dada su urgencia en comunicar, podemos decir, en términos generales, que el fanzine es, esencialmente, una publicación periódica independiente y autogestiva de tirada limitada, realizada de manera artesanal, en la cual el artista trabaja desde el diseño a la distribución. La mayoría de los fanzines se reproducen con métodos de impresión económicos y/o rudimentarios, ya que se asumen los gastos de producción por ser autogestivos. En los años '60 la temática del fanzine se vio más afectada a la resistencia y/o a la protesta social, con un fuerte contenido político, lo cual trabaja alineadamente a la necesidad del Arte Correo de comunicar con urgencia. Los orígenes de estas publicaciones van de la mano con los grupos de aficionados literarios del siglo XIX en Estados Unidos. Estas publicaciones contraculturales y/o revolucionarias, y/o marginales, se producían en pequeñas prensas

188/

de impresión, por lo que están ligadas a los medios de edición de bajo costo, como el mimeógrafo y la fotocopiadora.

En la publicación *Soft Art Press*, del año 1979 (Imagen N° 79), en la página 44 encontramos el montaje del envío de GE Marx Vigo, rotulado. Nuevamente la repetición del motivo alegórico de los personajes alados cual leitmotiv.

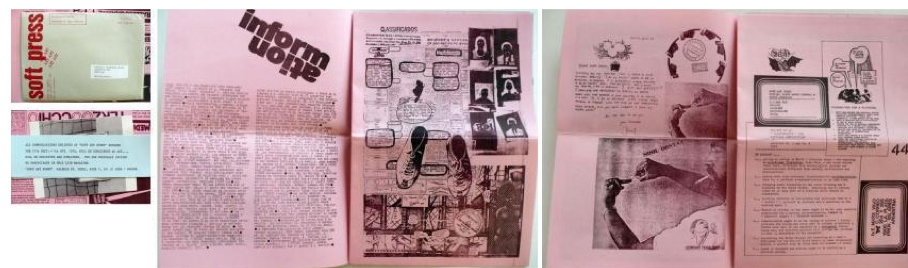


Imagen N° 79

Graciela Gutiérrez Marx (2010) menciona las *publicaciones de una sola hoja* como características del Arte Correo desde sus orígenes, como medio para realizar las convocatorias o a modo de boletín informativo, “impreso en los tipos de papel más baratos y multiplicados en mimeógrafos, fotocopiadoras analógicas o imprentas de barrio” (p. 115). Por otra parte, también menciona un grupo denominado *In-Out-Productions*, que editaba tirajes muy cortos con mimeógrafo, aunque aclara que no siempre eran dedicadas al Arte Correo en términos estrictos, sino que también eran producciones dedicadas a la poesía visual y al arte experimental en general. En este sentido, el artista y poeta visual Cesar Espinoza valida el Arte Correo y la poesía visual como dos facetas de un mismo hacer, ya que comparten gramáticas visuales y montajísticas, el reciclado y la resemantización de elementos, el uso de los medios de comunicación masivos y la tendencia a la distribución gratuita o a muy bajo costo (págs. 115, 117, 118), como en los casos antes mencionados de *Hexágono 70* y *Nuestro Libro Internacional*.

Es interesante hacer un apartado sobre el uso del lenguaje en relación a lo antes mencionado como contracultural, revolucionario, contra hegemónico o marginal. Los envíos se realizaron, a modo de convención tácita, desde el comienzo, en idioma inglés, es por ello que las lenguas maternas, en nuestro caso el español, se adaptaron a la traducción, lo que de alguna manera implicó ciertas rupturas gramaticales propias de cada idioma, con la intención de desactivar las consecuencias coloniales invasivas. En muchos casos los juegos de palabras entre un idioma y otro generaba también sentido y, en otros casos, se producía un *ruido*, de alguna manera deseado, que no fue corregido ni alterado por ninguno de los artecorreístas, tomando estos *accidentes aleatorios* como características genuinas y enriquecedoras de las obras, existiendo cierta complicidad o guiños en el uso o *mal uso* del idioma inglés, lo que podría equipararse a una *resistencia* en este intercambio y que de alguna manera exige una cierta pérdida de identidad, como un rechazo disimulado y astuto a lo extranjero.

#### 5.4.Collage

En términos generales, el collage es una técnica que propicia el recorte y adherido de imágenes y/o textos, y/o materiales diversos, en un soporte rígido plano, donde también, a su vez, pueden existir intervenciones, también con técnicas varias, lo que implicaría una superposición de representaciones, con el objetivo de lograr una nueva significación. La fijación puede realizarse de diversas maneras, con encolados, engrapados, cosidos, etc., y pueden estar unidos o no, permanentemente, para que en algunos casos permitieran su apertura o despliegue.

En la Imagen N° 80 observamos una metodología de trabajo frecuente, una gran imagen pensada para ser particionada en nueve postales, aludiendo a la idea de puzzle a la cual nos hemos referido, sobre todo, en el capítulo anterior (ver también Imagen N° 77).



Imagen N° 80

Siempre presente la nube, en este caso son dos, y el número 28,4. Texto críptico realizado mediante una retícula en cuadrícula a la que le agrega perspectiva caballera con dos letras “H” y un “2”, la letra “H” en español no se pronuncia, está en la palabra sin emitir sonido, salvo cuando está al lado de otra letra, la “C”. En este caso son dos “H” mudas, están sin emitir sonido, ¿simbolizan a ellos dos? Por otro lado, observamos siluetas delineadas, seres que están sutilmente mencionados, sin rostros ni identidad. ¿Son los desaparecidos? Una forma cuasi abstracta a la izquierda, en un pleno negro, con la factura de impresión xilográfica. ¿Es una madre con su pañuelo? Y yuxtapuesto, el grupo alegórico simbólico alado, recortado y pegado. En el centro de la composición, cuál ventanas o diapositivas, fragmentos de imágenes.

Tras lo observado, no hay dudas que el collage asocia los fragmentos, que en apariencia no poseen conexión, conformando una nueva y particular significación, lo que implica una condición intrínseca de la técnica, pero, para que esto suceda, debe existir entre estos elementos algún tipo de desvarío o incongruencia, una especie de confrontación

entre los elementos, que puede ser material, formal o contextual, que posibilite esa dialéctica dialógica entre los elementos de la obra inorgánica, como ya hemos visto en el capítulo 4. Esas disonancias, contrapuntos, colisiones o contradicciones, son las que provocan la mirada de ampliación de sentidos y significaciones. Debemos aquí mencionar nuevamente, como antecedente, la experiencia iniciada por Ray Johnson, en los años `60, con su propuesta de “Por favor, agregar y devolver”, circulando entre personas conocidas y desconocidas. Este tipo de acciones propiciaron la construcción colectiva, mediante el collage, interviniendo, complementando o interfiriendo en la obra, cuyos resultados, al no estar controlados, provocan la fragmentariedad inorgánica con ampliación de sentidos y/o interpretaciones semánticas. En este sentido, en palabras de Graciela Gutiérrez Marx (2010), “nuestro trabajo no es otra cosa que una serie inconclusa de encuentros, un montaje de fragmentos *mailarteados*, que funcionan a la manera de una conjunción rizomática” (p. 22).

En este caleidoscopio de fijaciones mediante encolados puede existir también la cita o alusión a determinado personaje o situación, como vemos en las imágenes del envío a Lomholt Mail Art Archive, del año 1979, denominado *Umbrella* (Imagen N° 81), correspondiente a otra, importante y bastante frecuente, forma de publicación en la red de Arte Correo, y que son las *assembling magazines*.

Ya hemos mencionado la lógica del fanzine o zines. En ese mismo sentido, éstas revistas eran producidas a través de las contribuciones de los envíos de los diferentes artistas. Podemos asumir, mediante la lectura de los trabajos de Pianowski (2013) y Covaleda (2017), que éstas revistas ensambladas tomaron su nombre del título de la publicación llamada *Assembling* (1970-1981), del escritor y crítico Richard Kostelantz (Lumb, 1997), aunque estos ensamblados ya eran utilizados por los artistas de Fluxus, como Friedman, que en 1968 produce la *Amazing Facts Magazine*. John Held (1998) lleva este antecedente a la influencia futurista en los constructivistas rusos:

El futurismo tuvo un efecto particularmente profundo sobre la vanguardia rusa pre-revolucionaria - estudiantes de arte desarraigados y poetas que hacían libros de artista, que experimentaban con la tipografía y el collage, y que llegaron a ser los primeros artistas en incorporar sellos a un contexto artístico. Algunas de sus publicaciones fueron precursoras de los zines contemporáneos, producidos en pequeñas tiradas, grapados en el centro, y hechos en materiales originales como papel de empapelar. (1998, p. 2)



Imagen N° 81

De acuerdo a la opinión de Vittore Baroni, es probable que el rostro sea el de Niels Lomholt, organizador del *Formular Press Graphics*. En la publicación *The Umbrella Show*, del año 1979, observamos la misma imagen a modo de *insert*, con un *dentado* que posibilita la sección de la imagen, transformándola, de manera irónica y ficticia, en un sello postal de posible utilización. El texto dice: “INSERT IN VALUE NETWORK. EXCHANGE VALUE” (INSERTAR EN RED DE VALOR. VALOR DE CAMBIO) (Imagen N° 82).



Imagen N° 82

## 5.5. Mariposas

A esta altura de la investigación ya podemos constituir una imaginería marxvigüeana, remitiéndonos al conjunto de elementos imaginarios y de imágenes que, como ya dijimos, se vuelven a usar, contextualizadas ideológicamente, en el soporte del Arte Correo. Por ejemplo, antes vimos el elemento compositivo descrito como unas manos (Imágenes N° 61, 62, 73 y 84) que son, a la vez, en niveles diferentes de análisis, íconos, por su semejanza, en tanto signos, e imágenes alegóricas, por el

mini relato que implican juntas y en la apertura de sentidos. En términos lingüísticos: sintagma y paradigma. El paradigma de lo reconocible en la cultura y el sintagma de la iconicidad que toman en el Arte Correo como transcurso de un período. No podemos dejar de notar la asiduidad simbólica de las *manos*, relacionada a la identidad del mundial '78 (Imagen N° 7), las imágenes de la campaña de boicot al mundial en Europa (Imagen N° 12) y la imaginería mental referida a las detenciones, donde, como ya antes expresamos, se ataban las manos en la espalda y, así, luego, eran encontrados esos cuerpos como *bultos*, cuando eran arrojados desde el aire al Río de la Plata.

Por lo antes mencionado, le dedicaremos un apartado especial a las mariposas de GE Marx Vigo, por ser un elemento icónico alegórico recurrente en la imaginería marxvigüeana, que posee en sí la capacidad de contener en sí misma su propia sintomatología. “Ahí ya empezamos a hacer las estampillas de las mariposas encarceladas” (Gutiérrez Marx, 2013, p. 21). Entonces, por un lado, primero nos preguntamos por las mariposas, para luego contraponer o negar toda esa connotación, mediante la utilización de los barrotes simbólicos como alusión a la muerte. La mariposa en su ritmo de batir de alas es un latido, latido de vida, pero, a la vez, presenta la dualidad de fuerza y fragilidad, símbolo cultural de lo etéreo, de lo que parece en su fugaz belleza, es el ser y el no ser, representa intrínsecamente los pares antitéticos, pone a funcionar, de ésta manera, la maquinaria deseante en el fulgor de la aparición, aparece y desaparece erráticamente, es deseo y consumación a la vez, es la “aparición de la imagen como realidad” (Didi Huberman, 2007, p. 10), son apariciones que señalan imágenes, una realidad que tal vez sea de otra naturaleza, un resplandor psíquico diáfano. Pero, para que haya imagen debe haber imaginación exploratoria y es allí donde la imagen nos interpela, donde nos hace sentir observados. Las mariposas y las imágenes se corresponden, ciertamente, son una fulgurante fragilidad de formas y colores, la mariposa bate sus alas cual latido, se cierra y se abre, tiene una vida muy corta pero intensa, donde debe pasar por un proceso vital

de metamorfosis, de gusano a crisálida y, finalmente, a imago, renace en el ritmo de la simetría y, en el mimetismo, es apariencia y, también, la imagen es mimesis de una realidad visible y posee sus licencias de imaginación, pudiendo figurar lo desconocido en las imágenes. Pero, dice Didi Huberman, “las mariposas no se contentan con su propia metamorfosis. Sus apariciones transforman también nuestro tiempo psíquico” (p. 23). De esta manera, la mariposa subsume valores simbólicos en su metamorfosis, pasa de gusano a crisálida y, luego, a imago, pasa por los extremos de una gradualidad formal, compatible con la oscuridad y la luz, mariposea, baila con el deseo de la psique como una posibilidad, ante todo, dubitativa pero certeramente, como la iniciación cautivante a lo inasible. Así lo expresa Walter Benjamin (1982) en sus recuerdos de cazador de mariposas durante sus veranos de infancia, cerca de Postdam, Alemania:

Me burlaba, vacilando, titubeando y demorándome, (...) Y hasta tal punto se hacía real el deseo que cada vez que las alas me tenían prendado se agitaban y mecían, era a mí a quien rozaba el aire haciéndome estremecer. (...) Cuanto más me asimilaba al animal en todo su ser, cuanto más me convertía interiormente en mariposa, tanto más adoptaba esta, en toda su conducta, las facetas de la resolución humana, y parecía, finalmente, que su captura fuera el premio con el que únicamente podía recuperar mi existencia humana. (p. 29)

Ahora bien, también observamos, en unos sellos, representaciones de mariposas encarceladas; al símbolo mariposa se le añaden barrotes, se las atrapa, se les prohíbe la huida. Es casi la misma belleza de una mariposa clavada con alfileres en un insectario. Sigmund Freud (1916), en su texto *La transitoriedad*, refiriéndose a la melancolía de un poeta al observar lo efímera que es la naturaleza y, a su vista, carente de va-

lor por la caducidad, afirmaba que “toda esa belleza estaba destinada a desaparecer” y reconoce “esa caducidad de lo bello y lo perfecto (...). Tienen que poder perdurar de alguna manera, sustraerse de todas las influencias destructoras” (p. 309). Asigna el carácter efímero como valor, agregándolo como un nuevo componente de lo bello, y posiciona a la belleza transitoria como el “pregusto del duelo por su sepultamiento” (p. 310), entonces, es la mariposa-tiempo, latido de duelo y deseo. Escribe Didi-Huberman (2006): “Como las mariposas que se aproximan a la llama, casi todas se han consumido. Rarísimas y preciosas, las que han vuelto -que se han vuelto hacia nosotros, por nosotros- cargadas de un saber del que nosotros debemos sostener la mirada.” (p. 15) Didi-Huberman (2006) hace referencia, en su texto *La imagen arde*, a la “parábola de la falena”, aquellas mariposas con las que prefería dialogar Aby Warburg<sup>150</sup>, antes que con los seres humanos, durante sus crisis de enajenación. Las falenas son mariposas nocturnas, que poseen un cuerpo delgado y alas anchas un tanto débiles, cuyas orugas tienen dos pares de falsas patas abdominales, mediante las cuales pueden mantenerse erguidas y rígidas sobre las ramas de los árboles, imitando el aspecto de estas; fatalmente son atraídas por el fuego y es, en su instantáneo pasar, donde, en términos aristotélicos, se indica y revela el accidente en la sustancia, allí radica su potencial alegórico, es resiliencia de la circunstancia traumática, expuesta a la siguiente fase de la existencia. Por otra parte, la atracción de la mariposa por la llama y la luz pueden comprenderse como la purificación por el fuego, transformación y emprendimiento, también comparable con la metamorfosis de la oruga en mariposa, pero, también, poseen su lado de indefensión, propensas a ser devoradas, solo valiéndose de sus alas para terminar su ciclo vital. Están ahí para mostrarnos el ciclo vital, vuelven de lejos para exhibir la ausencia, la pérdida va y viene, y, desde allí, nos mira para interpelarnos.

En la imagen del archivo de Ulises Carrión, una serie de cuatro estampillas de autor (Imagen N° 83), con el dentado realizado con una máquina de coser sin hilo, sobre unas estampas a dos tintas impresas



en la imprenta de Di Giorgi, cada una firmada como “GE Marx Vigo stamps”, con número de tiraje 0099 y cada una: 00A, 00B, 00C y 00D, observamos nuevamente una mariposa con un fondo de barrotes. “El agujereadito (...) lo hacía con la máquina de coser sin hilo...ves que está desparejo (...) después hubo troqueles, seguro...” (Gutiérrez Marx, 2013, p. 333)



Imagen N° 83

En la Imagen N° 84 observamos la firma de GE Marx Vigo realizada mediante el sello utilizado en las publicaciones de *Nuestro Libro Internacional*, el tipo de edición es similar (obsérvese las imágenes 62,63,67,71,73,74 y 75) a las cuales nos hemos referido con anterioridad. El tipo de composición es simétrica, nuevamente las manos, aquí son dos manos encadenadas, adherido mediante montaje y yuxtaposición sobre las manos, una mariposa en el centro mismo y un tallo vegetal, manos encadenadas que intentan sostener la vida.

En las imágenes, de las que ya hemos hablado antes en el capítulo 4 (ver imágenes N° 38 y 34), analizando la acción programática, fundada en la unión mediante costuras, observamos, también, la estampa. Es mucho más clara la de Vigo, una mariposa y letras; la crisálida, conservando su latencia, largamente prisionera, sobreviene madura y pugna por salir emprendiendo su vuelo, la imagen-mariposa deviene, en términos de Carl Jung (1911), en imago (citado en Laplanche, J. & Pontalis, 2004. p. 191), ¿No es esa, acaso, la búsqueda recurrente?<sup>151</sup>



Imagen N° 84

En la obra sobre papel Kraft enviada a Teresinka Pereira, a Colorado, Estados Unidos, de la que ya antes hemos hecho mención, denominada *Homenaje íntimo N° 1* (Imagen N° 35), una mariposa azul impresa, una nube (¿?), “él no dibujaba (Vigo), por ahí lo que hacía era intervenir con las nubes, las nubes siempre fueron su patrimonio...” (Gutiérrez Marx, 2013), sello de envase poético número 50, firma manuscrita y, más abajo, sello conmemorativo de los marginales cincuentas de Edgardo A. Vigo, veamos a que hace referencia dicho sello:

En el plano de la política, esta marginalidad se define en relación con las instituciones y sus mecanismos de consagración y legitimación, en el sentido de Pierre Bourdieu [1967] (1978), y con el mercado. Se inscribe en la tensión entre arte, como sistema institucional oficial y hegemónico, y arte, que se produce y circula por otros carriles, ocupa intersticios y produce nuevas formas de producción y circulación que los artistas reconocen como marginales, condición que reafirman al eludir el mercado. (Navarrete, 2017, págs. 98, 99)

En este sentido, subsistir 50 años de marginalidad en estos términos supone un hecho conmemorable de resistencia circulatoria, fuera de la *elite* artística y de los medios masivos de comunicación, con su lógica mercantil, y completamente alejado de la industria cultural.



Imagen N° 85

Por otro lado, el afiche fanzine 4 *THE PAGE FROM OUR ALBUM OF POETIC ARCHITECTURE*<sup>152</sup> (Imagen N° 85), mariposa roja xilografiada, rótulo, firma manuscrita y numeración, ejemplar 01 de una tirada de 18. Una mezcla de panfleto y revista, este formato resulta propicio para compartir ideas con otros, dada la plena libertad del *que* y del *cómo* se dice desde la autoría, reivindicando la autonomía y reconquistando espacios censurados, convirtiéndose en una potente herramienta de empoderamiento comunicacional, como otra estrategia cultural, dado su origen en los medios contraculturales. Detrás del género, al igual que en el Arte Correo, no hay un fin comercial o de lucro, se autofinancian (si es que llegan a eso), practicándose, sobre todo, el intercambio de ejemplares entre autores. Afirma Navarrete:

194/

Así, los géneros tienen una dimensión ideológica a través de la valoración social, la acentuación y la memoria de género. Esta noción de género enfatiza la impureza y la hibridez, ya que surgen en la vida social y llevan inscriptos en sus memorias la marca de tramas de sentido y las luchas simbólicas. (p. 100)

## 5.6 Cartas de la memoria



Imagen N° 86

Ahora volvamos al ya mencionado Aby Warburg, quien consolidó los fundamentos de una nueva forma de estudiar la historia de las artes y las culturas, a la que denominó *El atlas Mnemosyne o Atlante de la memoria* (Imagen N° 86), trabajo iniciado en 1924 y que quedó inconcluso debido a su muerte en 1929. Desde este trabajo se dará respuesta a la construcción de la historicidad, mediante los conceptos de *montaje*, *supervivencia* y *anacronismo*, adquiriendo un estamento especial en el pensamiento crítico e historiográfico de las artes de hoy. El montaje se

escabulle de las teleologías, de las causas finales de las cosas, dejando en evidencia los encuentros temporales, las temporalidades diferidas, lo que sobrevivió, anacrónica y contradictoriamente, y que afectó al contexto. *Nachleben* (pervivencia) y *pathosformeln* (fórmula del páthos) son los dos términos que dispuso para señalar aspectos del pasado que cohabitan en el presente de las imágenes y que son posibles de observar mediante el montaje en las obras, en el concreto intento de acercarse al contexto cultural de la época en que fueron realizadas. Ahora bien, podemos relacionar estos conceptos con la obra del año 1980 de GE Marx Vigo del archivo de Ulises Carrión: *Grupo de familia - Reconstrucción del mito*, allí la atención está centrada en la memoria inconsciente, para ser interpretada en la profundidad de su síntoma, mediante la sobre determinación del montaje (Didi Huberman, 2006, p. 2). Esta experiencia, mencionada por Graciela Gutierrez Marx (2010) como el proyecto de *Los Códices de la Mama Blanca*, del año 1980 (Imágenes N° 87 y 88), consistió en el envío de doscientas postales, con una cara en blanco y la otra con el nombre del destinatario con el lema: “Grupo de familia, reconstrucción de un mito” en diversos idiomas. Según indica la autora:

Estuvo pensado como presente de cumpleaños (a la manera de los *presents* de Ray Johnson) y como prueba de ensayo de participación abierta colectiva, que incorporó artistas y no artistas. Mamablanca (Blanca Marx), una madre real, portadora de un nombre que, por su alusión al color blanco, la identificara con los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, fue nombrada para este acontecimiento como *estrella marginal anónima y cotidiana*. El proyecto pudo circular sin ser censurado gracias al juego de analogías y metáforas no develadas. La *madreblanca* cumplía realmente 75 años en 1980. (Págs. 183, 184)



Imagen N° 87

En este proyecto trabajaron con dos listas, por un lado, los artecoreístas ya conocidos y, por otro, parientes y estudiantes de la señorita Blanca (maestra de nivel primario entre 1930 y 1950), logrando completar 138 colaboraciones. La obra, en este caso, es una flagrante muestra del tiempo, conformada por paneles en forma de sobres transparentes donde se ubican *cosas*: fotos, postales, cartas, etc., conformando una específica noción de memoria paradójal, reconstruyendo un mito, una narración fantástica de aspecto humano y universal, imagen dialéctica difícil de comprender, contraria a la inmediatez, siguiendo una lógica procesual de retención y protensión, ya que no son imágenes de ese presente, sino que enlazan la temporalidad de la memoria inconsciente en su propia historicidad. Dice Bergson (2010): “las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, a su distinción y a su unión, deben plantearse en función del tiempo más que del espacio” (p. 88). Entonces, hay que mirar con detenimiento durante un largo tiempo, observar, para lograr captar ese breve momento de la exposición del ardor, visibilizar el fuego que

aún la quema, sin sofocar la flama, Son aquellas que han sobrevivido al fulgor extremo y han vuelto a nosotros, resistiendo ante el reconocimiento de los hechos, recargadas de sabiduría, implicadas en aquello que nos interpela y a las cuales hay que sostenerles la mirada, para desplegar el pensamiento. Dice Deleuze (2008), refiriéndose a la imagen cinematográfica:

me parece evidente que la imagen no está en presente (...). La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente solamente se deriva, ya sea como mínimo común múltiplo o como mínimo común divisor. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, sino que están en la imagen cuando es creadora. La imagen hace sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente. (pags. 260, 261)



Imagen N° 88

Imágenes obra que poseen la cualidad de la función vital, la urgencia de aquello que arde en el interior, donde el artista sufre, donde expone el síntoma, arrebatando la advertencia de aquello que aún está por venir y, es allí, donde radica su efímera y eventual belleza sintomática de *paso de falena*, de crisis sin apaciguar, latente y alertante.

Ahora veamos ciertas similitudes con la obra de Christian Boltanski *Álbum de la familia D*, instalación del año 1971 (Imagen N° 89), donde se disponen imágenes que corresponden a veinticinco años de vida familiar, con escenas que se encuentran en el álbum fotográfico de cualquier familia.



Imagen N° 89

En este envío, perteneciente al Lomholt Mail Art Archive, del año 1978 (Imagen N° 90), observamos la utilización del formato denominado “postal”. Continuando, y en coherencia con las lógicas antes mencionadas, expresa Navarrete (2017): “La postal guarda relación con la vida cotidiana, la posibilidad del contacto, el espacio inmediato, lo íntimo, en oposición a lo masivo y monumental” (p. 100).

Un antecedente del formato postal lo hallamos en el proyecto de Marcel Duchamp denominado *Rendez-vous de dimanche, 6 février 1916 (à 1 heure ¾ après midi)* (Imagen N° 91), donde en cuatro postales escribe un texto, tipeado a máquina, sin respetar las reglas de separación de sílabas al final de los renglones y, luego, las une con cinta adhesiva, aunque cada postal conserva su estampilla y está dirigida a Mr. and Mrs. Arensberg, 33 West 67th Street. Es así que, mediante esta *sutura* con cinta adhesiva, los textos no se corresponden y producen una extraña división de las palabras al final de los renglones, lo que resulta en un extrañamiento del lenguaje, volviéndolo, de alguna manera, ilegible. Es claro que el acento del enunciado está puesto en la deixis temporal, lugar y fecha actúan como una instantánea y, a su vez, subvierte el valor de la función del envío postal, ya que este está destinado a quienes son sus vecinos y podría haber entregado en mano la nota.

Volviendo al envío realizado por GE Marx Vigo a Lomholt (Imagen N° 90), observemos con detenimiento la estructura formal compositiva: La postal está organizada narrativamente mediante *viñetas* del género del cómic, rectangulares, conformando dos planos acentuados por el fondo de color, un plano superior con fondo celeste y un plano inferior, conformado por dos cuadrados, con fondo color tierra. En el plano superior celestial encontramos dos nubes que se asemejan a los globos de pensamiento del cómic, la del ángulo superior izquierdo encierra una constelación (¿?), en la otra encontramos un elemento formal ya conocido, Graciela y Edgardo alejándose de una mancha de gran empaste con su máquina de volar, intentando alejarse de la oscuridad. En el plano inferior o terrenal, a la izquierda, encontramos una nube que encierra un triángulo y un caracol, sobre un fondo orgánico de vegetación y flores, a la derecha, sobrepuesta también a un fondo orgánico vegetal, una abeja, ¿o es mariposa? Los dos planos, se comunican entre sí, por medio de líneas rectas, verticales o diagonales, cuasi escalera.

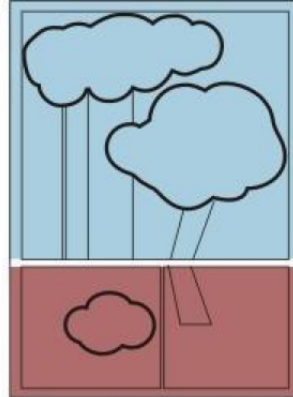
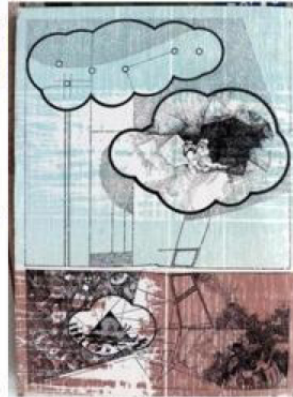


Imagen N° 90

Esquema Gráfico Compositivo N° 7

Imagen N° 91

En la postal de la Imagen N° 92, los recursos alegóricos denuncian de manera soslayada: nuevamente la cadena (antes la vimos en las manos), nuevamente las figuras aladas. Compositivamente, mantiene cierta similitud con los demás trabajos que venían realizando: dividir el campo plástico en particiones mediante ejes reticulares. Cada uno de los campos, como los elementos de repetición, cumplen una función descriptiva: la cadena, en negro pleno como nodo focal, por encima elementos figurativos realizados mediante una trama preciosista de puntos, donde se observan, de manera muy sutil, bebés entre flores y vegetación. En el cuadro de arriba, la nube discontinua, como una vista a través de una ventana, con cables de energía eléctrica. ¿Están denunciando la apropiación de niños recién nacidos en cautiverio? Y a la derecha, ellos, alados, como en las otras producciones, intentando decir lo indecible.

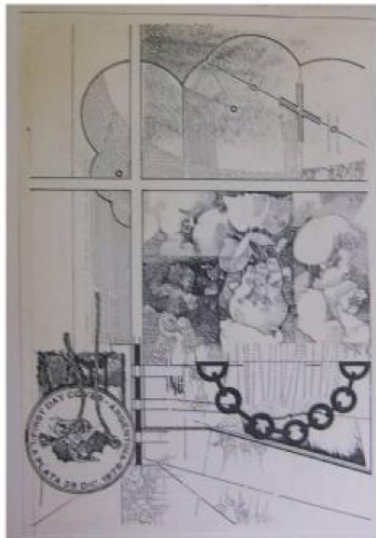
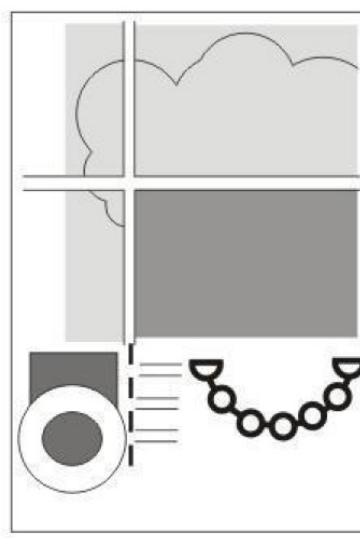


Imagen N° 92

Esquema Gráfico  
Compositivo N° 8

El pasado experimental de Edgardo Vigo, con sus artefactos o *máquinas inútiles* y con sus dibujos y collages, a los que mencionaba como *máquinas inútiles* están presentes aquí una vez más, poniendo en tensión crítica justamente, esos dos adjetivos en relación al arte, al rol social del artista y pone un especial acento en el receptor activo, realizando guiños de participación.

Si comparamos, salvando las distancias temporales, estilísticas y de formatos, esta postal de GE Marx Vigo con *El gran vidrio*, de Marcel Duchamp<sup>153</sup> (Imagen N° 93), observamos que en ambos casos es el deseo, la falta del objeto, el principio que regula la acción, lo que refiere a una búsqueda o intensa espera de algo. *El gran vidrio*, “imagen hilarante”, diría el mismo Duchamp, es la descripción de una maquinaria propulsada por el deseo sexual, donde la enigmática e insectiforme novia del panel superior, en un estado de perpetuo deseo, y sus nueve solteros del inferior, hacen funcionar un mecanismo amoroso; y es justamente aquí donde encontramos el punto de comparación estructural y de funcionamiento compositivo. El filósofo Baruch Spinoza (1677) ha dicho que el deseo es la esencia misma del hombre, se definirá por él y del que partirá para conocer. Lo denomina, junto al amor, “afectos del ánimo (...), el deseo es el apetito con conciencia de sí mismo, y que el apetito es la esencia misma del hombre en cuanto determinada a obrar aquellas cosas que sirven para su conservación” (p. 116), y dice, también, que “el deseo que nace de la razón nos hace seguir directamente el bien y huir indirectamente del mal” (p. 157). En este sentido, el esfuerzo o la afectación del deseo por la razón sigue a su naturaleza, la que puede ser atemporal, tratándose de temporalidades diferidas.

Por otro lado, el filósofo Martin Heidegger (1927) relacionó el deseo con la naturaleza proyectiva del hombre:

La voluntad y el deseo arraigan ontológicamente de un modo necesario en el Dasein como cuidado (...). El deseo es una modificación existencial del proyectarse comprensor,

que, sumido en la condición de arrojado, se limita a añorar las posibilidades. Esta añoranza cierra las posibilidades; lo presente en el añorar desiderativo se convierte en el “mundo real”. El deseo pre-supone ontológicamente el cuidado. (págs. 194,195)

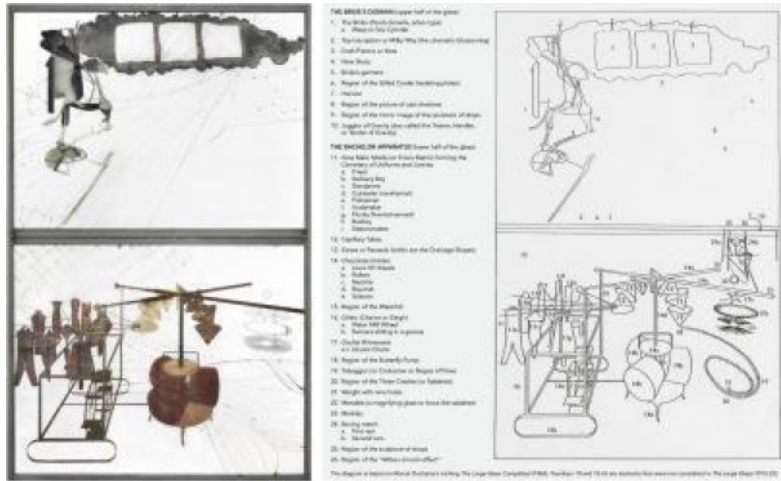


Imagen N° 93

Para Freud, el deseo está indisolublemente vinculado a las “huellas mnémicas”, signado por el interés de recuperar algo perdido, refiriéndose sobre todo a algo inconsciente.

En el proyecto de Arte Correo de Ulises Carrión, del año 1979, enviado desde Amsterdam, Holanda, *Artists Postage Stamps & Cancellation Stamps Exhibition*” (Imagen N° 94), observamos el sello en rojo sobre el impreso en tinta negra: el globo de pensamiento de los cómics, cuya punta se dirige al nombre, unas tipografías en segundo plano y una cruz tachando, obturando la palabra y el pensamiento de Marx Vigo.

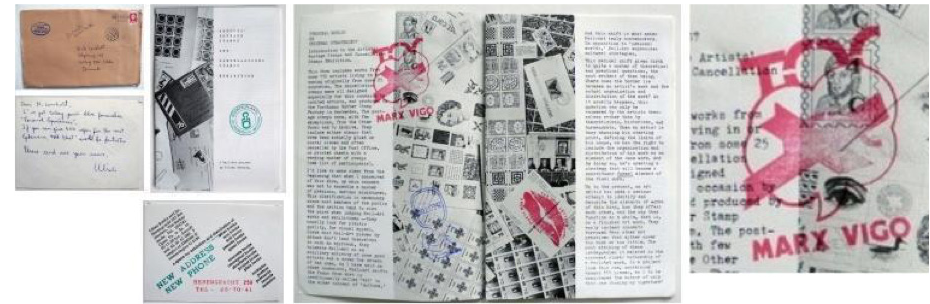


Imagen N° 94

## 5.7. Lo cómico

En el envío de Grzegorz Dziamski, de Poznan, Polonia, del año 1978, *New Tendencias* (Imagen N° 95), se observa de manera flagrante el equívoco y la confusión, rescatada, a la manera dadaísta, con humor. El texto dice:

Dear GRZEGORZ we got a copy of Commonpress-Magazine of Art  
 (...). Thanks for it but made such a mess that is seems rather dadaist since just half the work appears. We sent two pages: POESY and POETRY. The first was published but not the other. That work had been made by GRACIELA GUTIERREZ MARX instead my name (Edgardo-Antonio Vigo) is xxxxxxxxxxxxxxxx in the book. On the envelope was the name of Horacio Zabala and the address was my address, correctly, luckily. We

took a lot of fun from tal confusion.  
G. E. MARX VIGO  
CASILLA DE CORREO 264 Y 266  
1900 LA PLATA  
I'm sorry VIGO<sup>154</sup>



Imagen N° 95

200/

El humor negro, ácido, crítico, es otra de las maneras que tuvo y tiene el Arte Correo para manifestarse. Aprovechar un equívoco involuntario, que también puede considerarse como azar, acercando una vez más el arte a la vida, tomarlo como señal, recuperarlo y aprovecharlo deícticamente para resignificarlo. En medio de esa serie de confusiones que tiene el envío de Grzegorz Dziański, *afortunadamente, la dirección estaba correcta*, el juego puede continuar, el mensaje, con mucho ruido, llegó a destino. Grzegorz es un distraído que, en el acto mecánico de enviar, confunde las direcciones, quiebra la rigidez de las correspondencias, provocando cierta ridiculez humorística, donde se suponía cierta

experticia en el manejo de las cartas. Es, entonces, un accidente de distracción que provoca risa, hay un gesto involuntario o inconsciente en el automatismo que ya es cómico, pero, si a la vez se le suma la confusión, lo es aún más. “Toda distracción es cómica. Y cuanto más profunda sea la distracción, tanto más elevada será la comedia” (Bergson, 2009, p. 106). Analicemos por un instante el hecho humorístico, dice Bergson:

Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura, pero, no saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita un eco (...). Camina dentro de un círculo, todo lo amplio que se quiera, pero no por ello menos cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. (p. 14)

Vigo recopila esta serie de equívocos en las direcciones, las hace patentes, evidenciando el gesto como “gesto social” (p. 23) o hecho social y, por lo tanto, su función es social, necesita una complicidad, “la risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social” (p. 15). Pero también el humor conlleva algo de estético desde el mismo momento en que roza el vínculo entre el arte y la vida.

El humor, la situación cómica, se sustenta por medio de hilos, costuras, que a la vez son un montaje aceitado por el mismo uso. Para Bergson “es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos que, encajados unos en otros, nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico” (p. 56). Pero, ¿cómo se dan estos arreglos? Una causa produce un efecto desproporcionado, la confusión de Grzegorz entre envíos, direcciones y autores, produce un evento humorístico capitalizado por la astucia de Vigo, dejando al descubierto un involuntario y singular artificio que transparenta el hilo conductor en la comunicación publica-



da y, de esta manera, el equívoco presenta sentidos diversos. De acuerdo al relato de Vigo, parecería que la comunicación iba a estropearse, pero, “afortunadamente”, como él mismo expresa, su dirección estaba correcta, permitiendo que todo se acomode en algo nuevo, de carácter humorístico, porque devela la confusión, la interferencia, el ruido entre diversas fuentes de emisión. Pero nada en todo esto es ingenuo, que Vigo y Graciela envíen por separado y, a la vez, envíen como firma conjunta, propicia estos equívocos, de alguna manera buscados. Son interferencias propias de los juegos de ingenio, al igual que los juegos de palabras tan utilizados por la dupla. En relación a esto dice Bergson: “Se obtendrá un efecto cómico siempre que transporte a otro tono la expresión natural de una idea” (p. 91). Entonces, ironía y humor serán también medios de transposición y de subversión de reglas o de ideas naturalizadas.

La ironía supone un disimulo, un preguntar fingiendo desconocimiento y no es exclusivo del campo del humor en particular, sino de la cultura en general. Desde un horizonte filosófico no risible “se reconoce en la ironía una manera de generar contradicciones en la reflexión, iluminadoras de conocimientos” (Gómez, 2014, en Flores, p. 91), se le reconoce un aspecto paradójico al exponerse a la vez como seriedad y juego. En el envío al cual nos referimos en la Imagen N° 95, G. E. Marx Vigo entran *propiciando* el juego de la confusión, ya que envían por separado una obra conjunta a la que denominan *POESY* y *POETRY*. Las dos palabras se traducen al español como poesía y, tal vez desde allí, el juego con el idioma *confundi*ó a Grzegorz Dziamski, quizás pensando que se trataba del mismo envío.

El humor puede ser comprendido como un mecanismo de defensa ante determinadas situaciones de angustia y estrés, presentándose como una salida de un ambiente asfixiante. Así lo describió Freud (1905): “el humor puede concebirse como la más elevada de esas operaciones defensivas” (p. 221), como un instrumento que permite elaborar y equilibrar las emociones y frustraciones. En algún sentido, también se orienta hacia el escape o la evasión. Por otro lado, la idea de la confusión hu-

morística es otra paradoja con respecto al contexto, confundir y dejarse sentirse confundido como manera de mostrar que algo *real* está pasando.

## 5.8. Caza de brujas

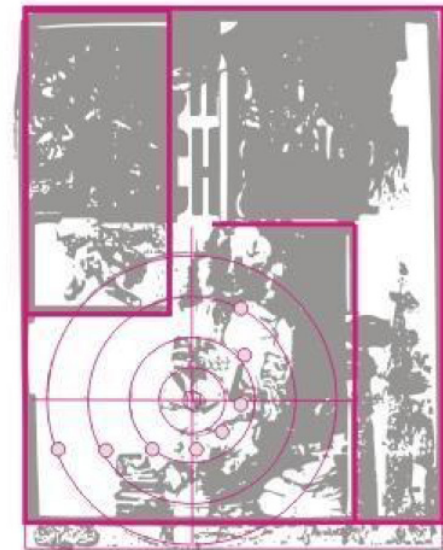
En la postal de la Imagen N° 96 se observa la composición en estilo de viñetas de cómics, dos cuadrantes y, entre medio, en vertical, la firma. En la sección izquierda se observa, con un cierto realismo expresionista, las dos figuras: Edgardo y Graciela con los ojos vendados, envueltos y atados con hilo como paquetes. Ellos están diciendo algo, ya que de sus cabezas salen dos globos de diálogo, en el globo de Edgardo hay una clara alusión a una obra neoplasticista y, en el globo de Graciela, a la *Composición N° 10: Muelle y océano*, del año 1915, de Piet Mondrian, lo que en términos de teoría literaria se conoce como intertextualidad, el uso de un texto en otro, con evidentes muestras de intencionalidad, cargando de sentido el mero reconocimiento del texto implicado, lo que es ideológico, al menos desde lo artístico, pero, por otro lado, pueden interpretarse como rejas y cruces de cementerio. Tal vez la alusión a Mondrian, siguiendo sus preceptos filosóficos artísticos, puede interpretarse como la búsqueda indagatoria de un absoluto filosófico subsumido en esta realidad fenoménica, concibiendo un estilo plástico centrado en la espiritualidad y rescate del alma como una respuesta a un entorno autoritario, materialista y caótico.

En el cuadrante de arriba a la derecha, las siluetas, femenina y masculina, que ya hemos visto en reiteradas ocasiones, esta vez, detrás de una mano en primer plano sosteniendo un revólver que apunta directamente al observador, al lado las siluetas se repiten, ya fusionadas entre masculino y femenino, pero tachadas por una cruz; ya vimos también este recurso en la estampilla con el texto PAZ (Imagen N° 72). En el cuadrante de abajo a la derecha, un texto elaborado con retrografo: “The latin lover”, estereotipo del macho latino romántico, seductor y apasionado, proveniente del imaginario colectivo del primer tercio del

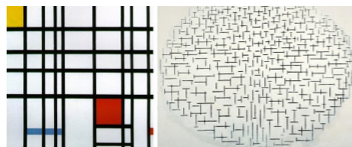
siglo XX, junto a una mujer. Podemos reconocer a Edgardo y Graciela, irónicamente envueltos como *paquetes* y con los ojos vendados, la imagen figurativa aludiendo a una supuesta relación entre ellos, ironizada en relación a la clara expresión contraria del sentimiento de persecución y peligro de sus propias vidas, por lo que “se ironiza intencionalmente, pero, a veces, no para provocar la risa” (Gómez, 2014, p.95). En la *viñeta* arriba a la derecha vemos una mano que sostiene un revolver, superpuesto a las figuras desnudas de un hombre y una mujer, signos icónicos que aluden al personaje de James Bond de los años `70, arriesgado y seductor (imagen N° 96), con un destino signado por la desaparición. Desde la perspectiva de la teoría literaria, la dra. Susana Gómez (2014) expone al menos cuatro características, de las que nos interesa resaltar la siguiente: “Los actos irónicos son encubiertos. Su interpretación depende de una reconstrucción de los significados, no perceptibles a simple vista. La ironía necesita de un intérprete que sepa que se está ironizando” (p.95). Es claro que este recurso adscribe y aumenta la posibilidad de interpretación del discurso alegórico, estimulando la posibilidad de concreción de un receptor activo.



Imagen N° 97



Esquema Gráfico  
Compositivo N° 9



202/



Imagen N° 96

Esquema Gráfico  
Compositivo N° 9

El actor Roger Moore  
interpretando al espía  
James Bond

En la Imagen N° 97 se lee: “Witch Hunt Witch house”, tipografías de palo seco condensadas en tinta roja, sobreimpreso en negro con un empaste muy denso, se insinúan rostros, hojas y, a la izquierda, en una viñeta, una mano de dedos retorcidos; en un rictus o contracción sobrenatural, el dedo que señala el objetivo a cazar. En el centro, una figura sosteniendo un libro y otros libros al costado. Sobre esta situación, círculos concéntricos delineados como la mira de un arma y unos puntos blancos como disparos. En este punto, recordemos la similitud con la propaganda televisiva de la cacería del león del año 1982 (Imagen N° 9). Esta imagen claramente alude a la persecución de la policía militar contra quien fuera sospechado de algún tipo de militancia. Como sabemos, el espacio de lo privado era constantemente vulnerado en busca de libros o pruebas de apoyo a lo que denominaban ideologías subversivas.



Imagen N° 98

En la Imagen N° 98 observamos la copia del envío realizado a Anna Banana. Es ella misma quien se los manda poniéndoles sobre aviso de la censura: el envío había sido violado y dice: “Estimado Marx Vigo: Gracias por los sellos enviados en el sobre copiado a continuación. Pensé que estaría interesado en ver cómo llegó, que faltan dos sellos. No sé de esto (si) lo sacaron antes de salir de Argentina o aquí en USA antes de que me lo entregaran”. En el recuadro izquierdo amarillo con una flecha: “Este es el sello de cancelación postal de Argentina, su sello fue eliminado después de la cancelación”. En el costado derecho se lee de manera vertical en la imagen: “Ud. conocerá mejor su situación, pero me preocupa su bienestar a la luz de Padín y Caraballo”.

Luego, sigue el texto con otra flecha hacia el rectángulo amarillo de la derecha: “Sé que esto fue eliminado por el sello de goma y la superficie del sobre está rota con el sello. Creo que deberías tener cuidado con tus sellos de arte... Parece que las autoridades en Argentina tienen poco sentido del humor sobre tales actividades... ¿y tal vez deberías guardar tus sellos dentro del sobre? Los mejores saludos y amor. Anna Banana” (con sello de goma).<sup>155</sup>

## Notas

135. Una de las marcas más conocidas en esos años era Letraset, una empresa conocida principalmente por la fabricación de hojas de tipografías y otros elementos artísticos que se podían transferir sobre diversos soportes, sobre todo al papel, para la realización de artes finales en gráfica, aunque también existían empresas competidoras, pero no de la misma calidad. Letraset contaba con un amplísimo catálogo de tipografías. Su producto original desde 1961 fue el sistema de letras tipográficas Letraset, mejorando la rotulación instantánea de frotamiento en seco. A partir de 1964, Letraset también aplicó la técnica de transferencia de frotamiento en seco para crear un juego para niños llamado *Action Transfers*, que luego se convertiría en *Kalkitos* (comercializado por Gillette) y muchas otras series de figuras transferibles que fueron muy populares hasta la década de 1980.

136. PIENSE EN... DILIGENCIA, CARRUAJE, COCHE, BICICLETA, TAXI, PATINES, CARRO, CARRO DE MANO, TRANVÍA, AUTOBÚS, MOTOCICLETA, SCOOTER, SCOOTER DE JUGUETE, CAMION, REMOLQUE, TRACTOR, CAMILLA, ETC...

137. Un normografo o letrografo es un tipo especial de plantilla utilizado para escribir tipografías, caracteres uniformes. Es una lámina de plástico o de otro material similar a las reglas y escuadras, con las letras del alfabeto caladas, por donde se deslizaba, siguiendo el contorno, el lápiz o el estilógrafo. Durante esos años eran esenciales para la rotulación de textos en general, en los rótulos de planos u otros usos, ya que permitía un buen resultado de forma rápida y uniforme. Se utilizaron hasta la popularización y uso masivo de las computadoras y de los programas de CAD.

138. “Proyecto de un temprano proyecto para arquitectura poética. N° 6 1978. A- Negativo ‘tierra devastada’ B- Positivo ‘tierra arreglada’.

139. El ministro del interior, general Albano Harguindeguy, pagó con fondos públicos 16.117 dólares por las 250 mil calcomanías con el lema en 1979, nuevamente fue Burson Marsteller quien se encargó de la tarea. La empresa Libson S.A. obtuvo la licitación para la producción de las 250.000 calcomanías que debían realizarlas en dos medidas, de 15x9 cm y 20x20 cm.

140. Coma arte/Estropee arte.

141. El crismón es un anagrama formado por la superposición de las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego: Χριστος, ji (X) y ro (P), es comprendido desde el primer arte cristiano y en el arte medieval como el símbolo de Cristo, pero también como emblema de victoria, tanto militar como espiritual, el triunfo de la fe y el triunfo sobre la muerte.

142. ° PREMIO DI SATIRA POLITICA

Città di forte dei marmi

biblioteca comunale - 1/16 settembre 1979

SATIRA POLITICA: pArt “post scriptum”

Commonpress 23 - esposizione internazionale di arte postale

La MaileArt (Arte Postale) é un canale espressivo aperto e multiforme; basta scòrrere i nomi dei partecipanti a questa rassegna (la maggiore in Italia dopo l’esperienza di ‘Mantua Mail’ curata o nel 1978 dal CDO di Parma) per rendersi conto dell’ eterogeneità dei lavori che a migliaia, quotidianamente, si scambiano artisti di tutto il mondo. Indipendentemente dal valore dei singoli messaggi diffusi attraverso la posta, il senso rivoluzionario della Maill-Art stà nello scavalco sistemático di tutte le regole istituzionalizzate dal mondo artistico ‘ufficiale’: la galleria, il mercato, il critico, la rivista, la censura, le mafie culturali, il provincialismo, etc. Ricorrendo a strategie alternative (materiali poveri, riviste e pubblicazioni -come questa COMMONPRESS - autogestite dagli autori, provocazione diretta a destinatari; conosciuti o sconosciuti, etc.) l’Arte Postale si propone come una pratica di comunicazione marginale ma attiva e in continuo movimento, inafferrabile e sfuggente a letture critiche unilaterali: sue qualità originali sono l’apertura (chiunque può immergersi nella rete di scambio), l’interazione (il fruitore é sempre invitato a reagire creativamente), una totale interdisciplinarietà.

143. POSIBILIDADES PARA UNA PLATAFORMA ...

1. INVITAR A MAIL-ARTISTS PARA PRONUNCIAMIENTOS INDIVIDUALES Y / O COLECTIVOS SOBRE LA SITUACIÓN LATINOAMERICANA. EL CASO “PADIN Y CARABALLO” DEBE SER EL EMPUJE.

2. REALIZAR EN LA PRÁCTICA LAS PROPUESTAS DE ACTUACIÓN DE Y POR CADA AUTOR.

3. CAMBIAR EL USO DE INVESTIGACIONES MARGINALES APUNTANDO A UN CÓDIGO APROPIADO QUE SE CANALIZA EN TÉCNICAS MULTIMEDIA.

4. ANALIZAR Y UNIFICAR TODAS LAS PROPUESTAS PARA ESTABLECER UN CENTRO DE TRABAJO INTERNACIONAL.

5. COLOCAR ESTE CENTRO EN UN PAÍS QUE TODAVÍA DEFIENDE LOS DERECHOS HUMANOS.

6. SEÑALAR LA INACCIÓN INSTITUCIONAL MEDIANTE ACCIÓN MARGINAL. LAS ORGANIZACIONES INTERNACIONALES HAN OLVIDADO SUS FINES ESPECÍFICOS Y HAN PERDIDO SU FUERZA EN LLAMAMIENTOS INÚTILES.

144. Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1980). *Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana*. Common Press, (36). Centro de Arte Experimental Vigo, la Plata, Argentina.

145. *Der Sturm (La Tormenta)* fue una revista artística que se publicó en Berlín entre 1910 y 1932.

146. En términos psicoanalíticos, la sublimación puede comprenderse como un cierto mecanismo instintivo de defensa, ante ciertas situaciones de desorden de la personalidad, dejando la gratificación instintiva por otras de carácter no instintivo. “En la sublimación, la modificación pulsional consiste esencialmente en un cambio de fin” (Laplanche, J. & Pontalis, J., 2004, p. 160).

147. La traducción del texto completo se encuentra en la nota 104.

148. “Sugerimos un lenguaje codificado, basado en la expresión actual, fundado en usos populares. Expresiones de pueblos de nuestros países que actúan en permanente Resistencia: sus propias palabras conservando su propio hermetismo, con todas las claves de la verdadera defensa”. Traducción de la autora.

149. El término “fanzine”, acrónimo en inglés formado por las palabras “fan” y “magazine”, fue acuñado por Louis Russell Chauvenet en 1940 para distinguir estas revistas de aficionados con las revistas profesionales. En la actualidad, el género no responde a manuales de estilo o línea editorial, ni requiere una periodicidad de publicación. Poseen pocas páginas (entre 30 y 40 páginas), pero a veces solo es un folio plegado. Las tiradas son cortas, en general numeradas, dejando testimonio de su carácter efímero,

artesanal y, de alguna manera, único. La distribución es de manera personal, por correo postal o en ferias, lo que genera un vínculo especial entre autor y lector, compartiendo un sentimiento de pertenencia a una comunidad de ideas, fundadas en la concepción de red. La década del setenta, con el advenimiento tecnológico de la fotocopiadora y la consiguiente apertura de reprografías, de alguna manera, democratizó las publicaciones en pequeños formatos de bajo costo.

150. Aby Warburg fue un estudioso e investigador alemán, especialista de la historia artística y cultural del Renacimiento y el manierismo italianos.

151. Imago: el término es introducido en la teoría psicoanalítica alrededor de 1911/12 por Carl Gustav Jung para designar una representación o imagen ideal de las figuras parentales que, esquema inconsciente, dirige y orienta, posteriormente, al sujeto en su percepción de los otros y en su actitud y conducta hacia ellos. Concepto que más tarde derivará en el concepto de Arquetipo. Obviamente, el término está relacionado con “imagen”, pero intenta destacar la determinación subjetiva; lo que significa que pretende incluir, tanto los sentimientos como las representaciones visuales propiamente dichas, aunque no son el puro resultado de experiencias personales, sino que se disponen como prototipos universales en la psiquis de cada individuo. Más tarde, alrededor de 1938, Jacques Lacan retomará el término imago para referirse a lo que Freud denominó como complejo, haciendo referencia a que el imago es el elemento fundamental del complejo mismo, es así que, para Lacan, el imago es el objeto psíquico por excelencia como elemento estructurante, es la constitución simbólica del sujeto. Para Lacan, en el imago, el sujeto se constituye, (metamorfosis), se produce la identificación (mimetismo) y una identificación que puede ser empática o agresiva (deseo o agresividad contra el otro). El imago es la forma definible en un complejo espacio temporal imaginario, su función es completar o resolver la identificación de una fase psíquica donde intervienen las relaciones de ese sujeto con sus semejantes. El gesto es activado al accionar por el deseo, pero, a su vez, cada gesto deseante implica una cierta relación con la muerte, una destrucción del otro por agresividad dentro de esa constitución simbólica.

152. “4ª página de nuestro álbum de arquitectura poética”. Traducción propia.

153. Marcel Duchamp. Título original: *El gran vidrio. La novia desnudada por sus solteros, aún. Le Grand Verre. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Museo: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Estados Unidos) 277,5 × 175,9 cm.

154. Estimado GRZEGORZ, tenemos una copia de Commonpress-Magazine of Art (...). Gracias por eso, pero hizo tal lío que parece más bien dadaísta, ya que sólo aparece la mitad de la obra. Nosotros enviamos dos páginas: POESY y POETRY (las dos palabras se traducen como poesía). La primera fue publicada, pero no la otra. Ese trabajo había sido realizado por GRACIELA GUTIÉRREZ MARX, en cambio mi nombre (Edgardo-Antonio Vigo) es xxxxxxxxxxxxxx en el libro. En el sobre estaba el nombre de Horacio Zabala y la dirección era mi dirección, correcta, afortunadamente. Nos divertimos mucho por tal confusión. G. E. MARX VIGO

CASILLA DE CORREO 264 Y 266 1900 LA PLATA. Lo siento VIGO.

155. “Dear Marx Vigo – Thanks for the stamps sent on the envelope copied bellow. I thought you be interested to see how it arrived – that – two stamps missing. I don’t know of this were removed before it left Argentina or here in USA before being delivered to me”.

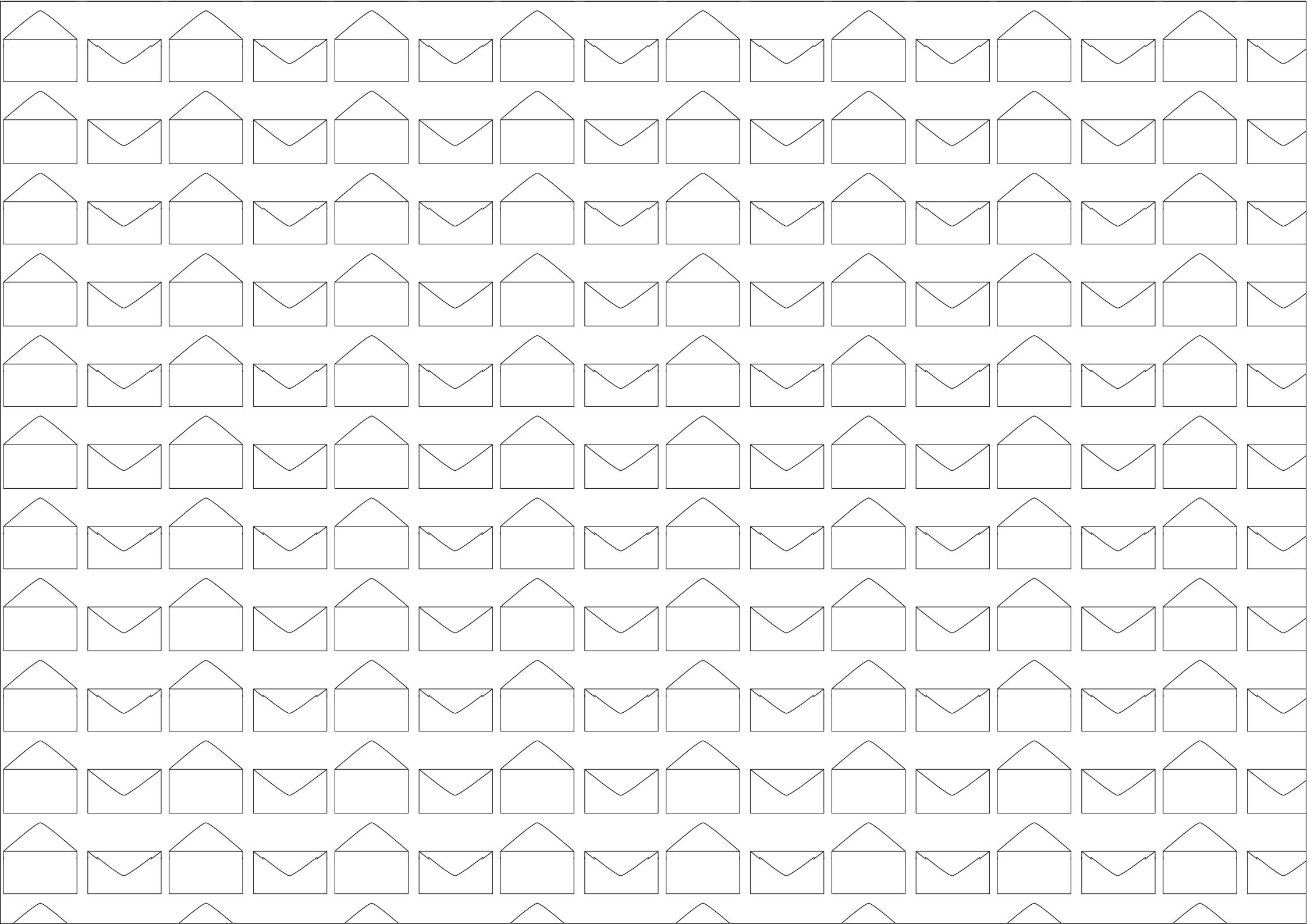
“This is Argentina postal cancelation stamp; your stamp was removed after cancelation.”

“You will know best your situation but I am concerned for your welfare in the light of Padín & Caraballo.”

“I know this were removed by the rubber stamp and the surface of the envelope is torn up with the stamp. I think you should be careful with your art stamps... It seems the authorities in Argentina have a little sense of humor about such activities...& maybe you should keep your stamps inside the envelope? Best greetings & love. Anna Banana”

**Conclusiones finales**







Como hemos dicho hasta aquí, la violencia simbólica fue el recurso utilizado durante el gobierno de la dictadura cívico-militar en la República Argentina (1976-1983), logrando la sumisión comunal basándose en “unas «expectativas colectivas», socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico.” (Bourdieu, 1999b, p. 173) de salvación, en el contexto histórico que se estaba viviendo y que permitieron el flagrante accionar represivo de exterminio, impulsando el accionar obediente al discurso intimidante.

La creencia de la que hablo no es una creencia explícita, planteada explícitamente como tal en relación con la posibilidad de una no creencia, sino una adhesión inmediata, una sumisión dóxica a las conminaciones del mundo que es obtenida cuando las estructuras mentales de aquel a quien van dirigidas las conminaciones están en sintonía con las estructuras implicadas en la conminación que le es dirigida. (p. 173)

Estas creencias eran la respuesta, en determinada situación, a unas expectativas colectivas sumidas en el caos del terror ya instaurado, ajustándose a una linealidad en el accionar de otra creencia, la de la causa-consecuencia de una supuesta guerra, creando teorías como la de *los dos demonios*, justificado en el beneficio de era lo que podía hacerse en medio de los valores de una argentinidad peligrada, común a los miembros de la sociedad del momento, un “un ser-percibido” (p. 174) y compartido del argentino del momento, donde la individualidad se propiciaba en función de la pertenencia a un colectivo moral diferenciado y bastante estable, y donde la familia fue el núcleo principal de reproducción de estos valores, propiciado por un medio masivo de comunicación como lo fue la TV, altar familiar nuclear en esos momentos, intentando perpetuar un tipo de cohesión familiar, apoyada por otras instituciones tradicionales como la iglesia, bajo el manto de la moral cristiana. Es aquí donde la revolución silenciosa, implementada por el Arte Correo, conformó un status radical de cambio en las herramientas, tanto de conocimiento como de percepción, poniendo en función su capital simbólico y a partir de este complejo contexto donde convivían discursos contrapuestos.

La violencia simbólica se basa en la sintonía entre las estructuras constitutivas del habitus de los dominados y la estructura de la relación de dominación a la que ellos (o ellas) se aplican: el dominado percibe al dominante a través de unas categorías que la relación de dominación ha producido y que, debido a ello, son conformes a los intereses del dominante. (p. 197)

La reproducción de la creencia, modos de percepción, de valoración y preferencias fue sobre todo a través de los medios masivos de comunicación, la TV, la radio, los medios impresos, coordinados en favor del vínculo de dominación. Entonces la TV, desde los inicios como

empresas rentables, pasando por la creación de la productora A78TV, afianzando un modelo de televisión más comercial y menos de servicio público, fue a la dictadura lo que el sistema postal fue al Arte Correo, con sus reglas internas singulares de valores y capitales simbólicos. Por lo que el Arte Correo se proyectó hacia el futuro dejando su simiente revulsiva en los años siguientes, permitiendo una *mirada* histórica y una percepción estética genuinas hoy legitimadas, esto es, “un campo de producción artístico autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas, tanto en la producción como en el consumo de sus productos.” (Bourdieu, 2003, págs. 232, 233)

En este contexto, los recursos retóricos en relación a la representación de la figura de los *desaparecidos* se desarrollaron fundamentalmente en la necesidad de evidenciar, visibilizar la situación y no en una representación fáctica, ya que estetizar la figura del *desaparecido* podía significar una manera de renunciar a la aparición con vida de aquellos. En estas determinaciones históricas donde el Arte Correo estaba inmerso logró dar un sentido singular a la red, revelando, a través de las producciones, la expresión flagrante de las experiencias, sentimientos, pensamientos y, por qué no, del inconsciente de estos artistas del cono sur, convirtiéndose en uno de los pilares trascendentales en la consagración de una fuerza simbólica de lucha en Latinoamérica. Ejemplar es el caso de Carballo y Padín, encarcelados por el gobierno dictatorial de Uruguay, que, mediante la red, lograron presionar para su liberación. Entonces se hace necesario tratar a los discursos no solo como sistemas de signos, ya que trascienden la significación, conformando sistemáticamente eso de lo que hablan, por lo que existe un plus que intentamos develar. En este sentido, las producciones artecorreístas no eran unidades homogéneas ni inmediatas, sino que operaban interpretativamente mediante el montaje y la alegoría, conformando un extraordinario capital simbólico que concentró su fuerza política, con la ambivalencia de un gesto manifiesto y con una importante fuerza represiva movilizadora y rítmica de retener y soltar, de visibilizar y ocultar según el momento. En el discurso del Arte

Correo existe una otredad latente, subyacente portadora de la voz de la ausencia omnipresente y que provoca el rol interpretante del receptor de ese otro discurso no dicho. Cuando mencionamos capital simbólico nos referimos a la definición que realiza el sociólogo Pierre Bourdieu:

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas «expectativas colectivas», socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico. (Bourdieu, 1999b, págs. 172, 173)

Por lo tanto, durante el período considerado, la representación plástica de la figura del *desaparecido* comienza su conformación temporal a través de aportes estilísticos retóricos singularizados desde el duelo y la memoria, a través de procesos de retención y protensión, por lo que, el Arte Correo, el caso específico que estudiamos, el discurso de Marx Vigo, se articula en la instancia, en el juego temporal propiciado por el contexto, un aquí y ahora que se vincula con el futuro para sacudir los aletargados ojos subsumidos en el perverso discurso hegemónico, a sabiendas que eso no va a suceder de inmediato, por lo que asume la temporalidad de este juego cuyas reglas se van reconociendo a medida que se juega y a las que hay que tratar de someter; y que mejor que someter el sistema utilizando sus propias arterias. El discurso de Marx Vigo pugna, en su fusión, por encontrar y reconstruir, más allá de la individualidad consciente, un discurso torturado y roto hasta la mudez, donde solo el inconsciente se transparenta desde el interior para animarse a recobrar el dolor que trastorna y, es allí, donde la alegoría favorece la articulación

del pensamiento con el discurso. Entonces, lo extraordinario de Marx Vigo, lo que solo ellos dicen en su singular y par existencia, es un discurso retroactivo y prospectivo que se ofrece a la reactivación constante, renace, se estimula y reanima ligado con y a pesar de las circunstancias que lo provocan, para emitir enunciados vinculados a grupos y hechos de una categoría totalmente distinta, pero que los precedieron y que los seguirán, liberando lo retenido.

Volvamos al concepto de imago de Lacan, al cual ya hemos mencionado, referido a cierta experiencia de aparición visual, donde, además, existe una relación con el propio cuerpo donde radica esa eficacia psíquica, por lo que, una relación con la imagen presupone una experiencia del propio cuerpo y de aquel semejante. Es así que las imágenes de los envíos, donde en más de una ocasión prima lo casual, lo imprevisto, donde el equívoco produce humor y, también, cierta precariedad, pero que en su organización estructural están plenas de significación.

Nos encontramos ante un “gesto incansable de plegar, desplegar, replegar sin parar” (Didi Huberman, 2007, p.81) y, en ese gesto, se halla una cosmogonía con sus propios ritmos y pulsiones, donde en cada palpito de repeticiones y diferencias, de simetrías y disimetrías, se marca una unidad temporal del fenómeno, que es, a su vez, un hecho de conocimiento basado en la propia ruinosidad, por lo tanto, es un “saber de duelo” (p.85). El acto mismo del envío es una apertura hacia un hecho de goce, pero a sabiendas de lo efímero, donde, en muchos casos, sólo permanecerá un registro de huella, un índice de aquello que fue. Los envíos trabajan como apariciones desde una estructura generadora que tiene por objetivo evidenciar un retorno de una realidad histórica. Es así que podemos pensar, durante este período, en el discurso de resistencia en por lo menos dos niveles subyacentes y articulados, conjunto y subconjunto; por un lado, con una mirada macro, el Arte Correo en el cono sur, una multiplicidad determinada con sus atributos y relaciones, y por otro lado, y específicamente los envíos de Marx Vigo, con sus singulares atributos e interrelación con el resto. En esa coincidencia complemen-

taria se genera una extraordinaria y original fuerza de capital simbólico.

En el plano más abarcativo, los recursos retóricos del Arte Correo en el período dictatorial en el cono sur se construyeron a través de lenguajes alternativos, complejos y no lineales, de carácter montajístico y alegóricos, presentando derivas y variaciones a modo de resistencia y denuncia. Uno de estos recursos es el lenguaje, muy presente y con gran fuerza, las palabras aparecen para mostrar, explicar, desarrollar y amplificar las significaciones palpitantes de cada envío. La palabra, el discurso, el lenguaje, según la perspectiva lacaniana, funciona como un *intercambio simbólico* en la vinculación de los seres humanos, provocando una invocación a crear nuevos órdenes, nuevos pulsos de vida. Entonces, hemos debido localizar lo que Foucault (2005) denomina las “superficies de emergencia” (p. 58) donde la aparición se hace presente, aquellos recursos que han funcionado en Marx Vigo como la caja de herramientas para convertirse en un discurso fundante, lo que implica un pacto asignando roles y transformando radicalmente a quien emite y a quien recepta.

En un plano detalle, los envíos de Arte Correo de GE Marx Vigo (circa 1977-1983, La Plata, República Argentina) constituyen un corpus plástico visual, un producto histórico construido como categoría epistemológica sistémica, interrelacionado en el contexto que funciona de estructura, por lo que cada concepto debe comprenderse como parte enlazada con el todo, dándose vida mutuamente. En este sentido, es indudable que la obra se revela desde la conjunción de una compleja red de discursos donde se articulan el pensamiento, la imaginación, el contexto histórico, las experiencias y el inconsciente de los autores, por lo que no es posible considerarlos como una unidad homogénea e inmediata, sino que, lo que se manifiesta, representa aquello reprimido que no se dice pero que configura una extraordinaria existencia que se prolonga en el tiempo para terminar de conformarse en el momento adecuado, incitando consecuencias de diversas características, provocando enunciados que se articulan en un tiempo pasado y que lo siguen a futuro, envites

temporales, provocaciones, apuestas intelectuales de ruptura temporal. En este campo, el Arte Correo entra en el juego del envite, en términos de Bourdieu, el interés es opuesto al desinterés, y también a la indiferencia, no le da lo mismo lo que sucede, por el contrario, reconoce las reglas de un juego y su motivación es quebrantar esas reglas subvirtiendo los canales para establecer la diferencia, lo que está en juego es por demás importante, por lo que revoluciona unas determinadas y reconocidas reglas de un campo, el mercado del arte, para establecer, como lógica intrínseca el *desinterés económico* rechazando la venta de la obra de arte, apostando, mediante este cambio de reglas, a la visualización de lo *no dicho*. Explica Bourdieu (1999b):

La *illusio* (...) es el hecho de meterse dentro, de apostar por los envites de un juego concreto, como consecuencia de la competencia, y que sólo existen para aquellas personas que, cogidas por el juego y estando en disposición de reconocer las apuestas en juego, están dispuestas a morir por unos envites que, inversamente, aparecen como carentes de interés desde el punto de vista del que no está cogido por ese juego, y lo dejan indiferente. (p. 142)

Entrar a jugar con las reglas del Arte Correo implica un acuerdo tácito de entrada, lo que implica comprometerse hasta poner en riesgo la propia vida. Entonces, surge la pregunta ¿Cuál es la motivación de querer pertenecer a un campo donde al parecer no hay retribuciones? La respuesta es que lo anteriormente dicho no significa que no se obtenga ningún tipo de resarcimiento, el beneficio, en este caso, es esencialmente simbólico, “el capital simbólico es un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y el reconocimiento” (p. 151), ya que no todo es reductible al beneficio económico o material.

Llamo capital simbólico a cualquier especie de capital (eco-

nómico, cultural, escolar o social) cuando es percibida según unas categorías de percepción, unos principios de visión y de división, unos sistemas de clasificación, unos esquemas clasificadores, unos esquemas cognitivos que son, por lo menos en parte, fruto de la incorporación de las estructuras del campo considerado, es decir de la estructura de la distribución del capital en el campo considerado. (p. 151)



Imagen N° 99

Entonces, podemos decir que dentro del Arte Correo existe una economía simbólica donde los agentes implicados gastan gran cantidad de tiempo en la elaboración de ciertos productos, los envíos, cual obsequios no reductibles a valor monetario, sino que contribuyen y afianzan la fraternidad de los vínculos de la red, “el intercambio de obsequios puede establecerse entre iguales y contribuir a fortalecer la «comunidad», la solidaridad, mediante la comunicación que crea el vínculo social” (p. 169). Es un acto de intercambio simbólico, donde todos reconocen y valoran de igual manera los actos, y reconoce como iguales a todos aquellos intervinientes, sin que se observe una relación de poder, por el contrario, se pone en evidencia la horizontalidad del recorrido, asumiendo alguien

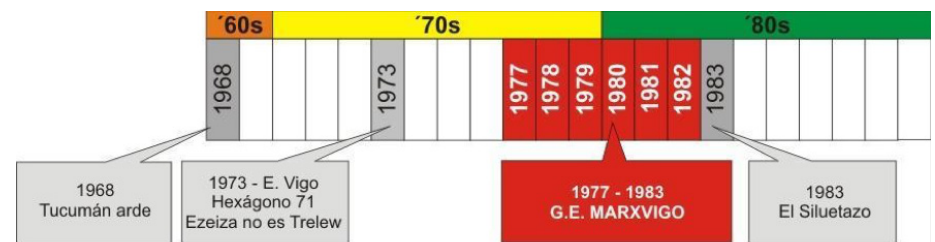
la responsabilidad de la recepción, ordenando, sistematizando, publican- do y archivando esa convocatoria. En relación a lo antes dicho, las obras de Arte Correo de GE Marx Vigo poseen lógicas internas propias del activismo artístico resumidas en un movimiento de subversión herética dentro del campo del arte (p. 68).

La pertenencia en el espacio de juego, la red, permite la elabora- ción e institución de una cierta identidad, fundamentada en una creencia, y que funciona como el ingreso a producir en el juego. En la Imagen N° 99 observamos varias producciones de GE Marx Vigo, donde observa- mos la recurrencia de ciertos recursos, de los cuales ya hemos hablado en capítulos anteriores. En esa recurrencia y búsqueda puede verse, en este caso, abajo y ampliado, como la asociación de seres singulares bus- ca una identidad que va variando en el tiempo. El potencial gráfico de la dupla radica en ciertos puntos clave. En primer lugar, la capacidad de fusionar dos fuerzas para conformar una superior, observable prin- cipalmente en la búsqueda de una identidad representativa y simbólica. En el primer caso, la búsqueda es un monograma, una composición gráfica de letras que conforman un símbolo, una conjunción morfológica y tipográfica estructurada en la simetría bilateral que utiliza una forma colgante realizada mediante troquel, arriba posee un agujero para pasar un hilo, ese troquel ya lo hemos visto en obras anteriores de Vigo, luego, se observan búsquedas morfológicas más desestructuradas y orgánicas, dependiendo, sobre todo, de las características de la factura tecnológica del medio de impresión, en el taco xilográfico se busca dejar a la vista la huella de la madera, el sello de goma, al medio, una mixtura de transi- ción, pero siempre las tipografías MV son el nodo temático. La simetría, como rasgo compositivo, evidencia y representa al sujeto identitario en forma estable, pero también algo rígido, por lo que necesita de la disi- metría para conformar la diferencia y dar paso al pulso rítmico, lo que vemos que se va dando en los casos siguientes.

Analizando la situación de pertenencia, no hay dudas que existe una libido propia del campo que transforma las pulsiones de placer en

intereses sociales específicos que pertenecen solo a un espacio donde ciertas cosas son importantes y otras no, estableciéndose una relación con el futuro, que es casi presente, y que denominamos de protensión o anticipación perceptiva. Así lo explica Bourdieu (1999b): “De hecho, estas anticipaciones perceptivas, especies de inducciones prácticas basa- das en la experiencia anterior, no le vienen dadas a un sujeto puro, a una conciencia trascendente universal. Pertenecen al habitus como sentido del juego” (págs. 145, 146).

En la línea de tiempo de la Imagen N° 100 destacamos ciertos hi- tos de índole artística histórica que hemos rescatado a la hora de concluir esta investigación, ya que los consideramos fuertes influencias que per- mitieron la realización de las producciones dentro del período analizado, estas manifestaciones, de una fuerte impronta activista, cimentaron las bases de futuros discursos, permitiendo a las producciones de Marx Vigo llegar a una cumbre enunciativa de proyección futura hacia *El Siluetazo*.



En este sentido, la representación visual plástica del *desaparecido* se fue constituyendo en base a la idea de obras en proceso, en permanente autocrítica y reelaboración de sus conceptos, en el sentido que Lacan recupera de la noción freudiana de *Nachtraglichkeit* (acción diferida), a partir de la cual el trabajo puede ser entendido como una reescritura del pasado que el sujeto reelabora en su por-venir. En esta misma línea, la teoría psicoanalítica ha evidenciado como la alegoría presenta cierto grado de ambivalencia o conflicto interno, donde la creencia cumple un rol fundamental en acciones que aquí denominamos daimónicas, y que podemos describirlas como recursos metonímicos cargados de significaciones, la acción ritual del señalamiento de manera arcana, dejando de lado la mundana, y unas estructuras gramaticales ambivalentes, exhortando los propios deseos como un patrón de comportamiento y que, a su vez, sobrepasan la mera significación, con un destino que en ese momento histórico aún no está presente, ya que no es ese su objetivo primordial.



Caja BIOPSIA N° 20  
Edgardo A. Vigo (año 1980)



Sobre de E.A. Vigo entregado  
en mano a Martín Eckmeyer.  
Año 1979



Sobre fechado 6 Octubre de 1980

Como hemos visto, sobre todo en el Capítulo 5, los recursos presentan relaciones entre ellos, se articulan, los vemos ganar espacio y desarrollarse, nutriéndose unos con otros, y es allí, donde ganan en diferenciación. Estas relaciones de los recursos montajístico alegóricos podemos describirlas realizando diferentes operaciones: en unión, en intersección, en diferencia, en repetición, en complemento. Cada una de éstas combinaciones operando por separado o volviendo a interrelacionarse, producen resultados siempre nuevos de extrañación. La repetición (Imagen N° 101), recurso recurrente en Marx Vigo, es una operación ligada al inconsciente, tanto desde la perspectiva Freudiana como Lacaniana. Filosóficamente hablando, autores como Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche se han ocupado del tema. En nuestra investigación nos hemos basado en la mira de Gilles Deleuze, para quien la repetición está en directa relación con la significación del tiempo para la singular experiencia de las personas o, desde el psicoanálisis, el tiempo de la psiquis.

En este sentido, las producciones de GE Marx Vigo se construyen mediante una suerte de caja de herramientas morfológicas, elementos y grupos compositivos que se toman según la necesidad de comunicar y ante la imposibilidad de recordar el dolor de la pérdida. Es así que lo inconsciente media en estos mecanismos para hacerse presente, produciéndose un efecto retardado (*nachtraglich*).

Finalmente, y no por eso menos importante, mediante esta investigación queremos reivindicar el rol de la mujer artista en un período dominado por tendencias machistas de género que, aunque no ha sido uno de los objetivos de esta tesis, merecen una mención en estos tiempos de revisiones, debido a su indudable y flagrante aporte en la constitución de la dupla y por su obra personal. La esencia de Graciela Gutiérrez Marx, junto a la de Edgardo Antonio Vigo, ocupan un innegable, importante y necesario lugar en la historia del arte moderno, argentino y mundial.

## Referencias bibliograficas



## Capítulo 1

- Agamben, G. (2006). *HOMO SACER. El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2018). *El uso de los cuerpos*. Pre-textos.
- Angenot, M. (2012). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI Ediciones.
- Artières, P. (2015). *Les archives comme objets sociaux*. Arts & Sociétés. Consultado en marzo 2022 de <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/338>.
- Barbera, N. Inciarte, A. (2012) Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas. MULTICIENCIAS, Vol. 12, N° 2, 2012 (190 - 196)
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en su época de la reproductibilida técnica*. Editorial Itaca.
- Bourdieu, P. (1985). *The genesis of the Concepts oh Habitus and Field*. Sociocriticism (Pittsburgh-Montepellier), en Theories and Perspectives, II, N° 2.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI editores.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Casa editorial HUM.
- Casetti, F. Di Chio, F. (1991) *Como analizar un film*. Paidós.
- Carrión, U. (2014). *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. Tumbana Ediciones.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Covaleda Vicente, I. (2017). *En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke*. <https://riunet.upv.es/handle/10251/95417>
- Delgado, F y Romero, J. Recopiladores (2005). *El arte correo en la argentina*. Vórtice Argentina ediciones.
- Esposito, R. (2003). *Communitas Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu editores.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo real. La vanguardia a fin de siglo*. Akal. Madrid.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Freud, S. (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Libros en Red. Consultado 09/06/2022. <https://bookstore.librosenred.com/libros/psicologiadelasmasasyanalisisdelyo.html>
- García, L. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Colección TEORÍA · 23. Editor: Santiago: Universidad de Chile.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Alianza Forma.
- Gutiérrez Marx, Graciela. (2010). *Arte Correo. Artistas invisibles en la red postal*. Luna Verde Ediciones.
- Jelin, E. (2001). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO.
- La Rocca, P. [et al.] (2019) *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones; contribuciones de Marina Panfili... [et al.]; compilado por Gustavino Berenice; prefacio de Gustavino Berenice*. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, Libro digital. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1144>
- Padín, C. (1988) *El arte correo en Latinoamérica*. Merz Mail. Consultado: 09/06/2022. <https://www.merzmail.net/latino.htm>
- Pianowski, F. (2013). *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. <https://www.proquest.com/openview/d8c363a3a8c38c2f154cfd3d207d9a33/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2002). La revolución estética y sus resultados. *Revista New Left Review* 14. págs. 118-134. <https://newleftreview.es/issues/14/articles/jacques-ranciere-la-revolucion-estetica-y-sus-resultados.pdf>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.



- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo libros.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo libros.
- Samaja, J. (2004). *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Eudeba.
- Schutz, A. (1993) *La construcción significativa del mundo de la vida*. Paidós.

## Capítulo 2

- A 30 años del golpe: los expedientes desconocidos del proceso. La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes*. (2006). Diario Clarín. <http://www.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01163793.htm>
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Ediciones Nueva Visión.
- Althusser, L. (1967). *La revolución teórica de Marx*. Ed. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Santillana ediciones.
- Bourdieu, P. (1999a). *Meditaciones Pascalianas*. Ed. Anagrama
- Bourdieu, P. (1999b). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- Bugnone, A. (ed.). (2014). *La revista Hexágono '71: 1971-1975*. Memoria Académica. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.370/pm.370.pdf>
- Carassai, S. (2014). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Siglo XXI editores.
- Cebrian Herreros, M. (1983). *La información audiovisual*. Editorial Forja.
- Cebrian Herreros, M. (1992). *Géneros Informativos audiovisuales*. Editorial Ciencia 3.
- Corbatta, J. (1998). *Veinte años después: Beatriz Sarlo y la cultura de la resistencia en Argentina durante la guerra sucia*. Wayne State University. <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Corbatta.pdf>

- Dayan, D. & Katz, E. (1992). *La Historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Gustavo Gili, Mass Media.
- Dayan, D. (comp.). (1997). *En busca del público*. Gedisa Editorial.
- De Certeau, M (1984) *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores.
- Delgado, F y Romero, J. Recopiladores (2005). *El arte correo en la argentina*. Vórtice Argentina ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-huberman, G. (2006). La imagen arde. En Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Editions Cécile Defaut.
- Dirección General de Cultura y Educación. Prov. Buenos Aires. Educación y Derechos Humanos Dirección de Educación de Adultos DGCE. (1976). *Carta abierta a los padres argentinos*. [http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educaciondeadultos/materiales/carta\\_abierta\\_a\\_los\\_padres\\_argentinos.pdf](http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educaciondeadultos/materiales/carta_abierta_a_los_padres_argentinos.pdf)
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Planeta – Agostini.
- Eco, U. (1983). *La estrategia de la ilusión*. Lumen/De la flor.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros*. Ediciones Akal.
- García, S. (2006). Cine durante la dictadura, de 1976 a 1983. El Cine colabora. *Leer Cine. Revista de Cine y Cultura*. <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=17>
- Gutiérrez, A. (2006). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Ferreyra Editor.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Cuadernos de Paidós.
- Longoni, Ana (2001) *El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia*. En: AA.VV Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del

- CAIA, Buenos Aires. Consultado en: <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/longoni-violencia.pdf>
- Longoni, Ana. Mestman, Mariano. (2008) Del Di Tella a “Tucumán arde”. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Llonto, P. (2005). *La vergüenza de todos. El dedo en la llaga del Mundial '78*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Luna, F. (1983). *Golpes militares y salidas electorales*. Sudamericana.
- Luna, F. (1997). *Historia integral de la Argentina*. Sudamericana.
- Marx, C. Engels, F. (1970) *LA IDEOLOGIA ALEMANA. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Ediciones Grijalbo.
- Mosse, G. (2007). *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Siglo XXI editores.
- Pierce, Ch. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Edición Nueva Visión.
- Rancière, J. (2002). La revolución estética y sus resultados. *Revista New Left Review 14*.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo libros.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo libros.
- Ruffa, F. (2008). *Publicidad y dictadura: crónica de una relación estratégica*. <https://www.anred.org/2008/03/23/publicidad-y-dictadura-cronica-de-una-relacion-estrategica/>
- Ulanovsky, C., Itkin, S. y Sirvén, P. (2006). *Estamos en el aire. Historia de los medios de comunicación en la Argentina*. Emecé Editores.
- Verón, E. (1987). *Construir el acontecimiento. (a)*. Gedisa Editorial.
- Verón, E. (1987). *Construir el acontecimiento. (b)* [http://www.periodismo.undav.edu.ar/asignatura\\_lic/cs230\\_analisis\\_del\\_discurso/material/veron-acontecimiento.pdf](http://www.periodismo.undav.edu.ar/asignatura_lic/cs230_analisis_del_discurso/material/veron-acontecimiento.pdf)
- Verón, E. (1987). *Cuerpo y Metacuerpo en Democracia Audiovisual*. *Après-demain*, N° 293-294: 32-35, París, abril-mayo
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa.
- Verón, E. (2001). *El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica*. Biblioteca Universal. <http://www.biblioteca.org.ar/autort.asp?texto=-v&tipo=5&offset=50>
- William, R. (1974). *Television. Technology and Cultural Form*. Wesleyan University Press.
- William, R. (1996). La tecnología y la sociedad. en *Causas y azares*, Año III, N° 4. Grupo editor: Carlos mangone. Mariano Mestman. Alejandro Grimson. Ernesto Lamas.
- Wolton, D. (2005). *Pensar la comunicación. Punto de vista para periodistas y políticos*. Prometeo libros.

### Capítulo 3

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Ed. Akal.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV*. Adriana Hidalgo editora.
- Angenot, M. (2012). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI Ediciones.
- Angelone, J.P. (2009). *Doctrina de la Seguridad Nacional y Terrorismo de Estado: Apuntes y Definiciones*. <http://web.archive.org/web/20100111103559/http://infoderechos.org/es/node/178>
- Arte Informado. Espacio Iberoamericano del arte. <https://www.arteinformado.com/guia/f/graciela-gutierrez-marx-ggg-marx-48066>

- Arfuch, L. (2007). Arte memoria y archivo. En *Crítica cultural entre política y poética*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Ediciones Nueva Visión.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Alfaguara.
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Santillana ediciones.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Itaca.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bugnone, A. (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42366>
- Camnitzer, L. (2008.) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Casa editorial HUM.
- Carlotto, Estela. (2007). *Hablan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo/ Entrevistada por Graciela Di Marco*. [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/\(35\)%20entrevista%20Carlotto.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/(35)%20entrevista%20Carlotto.pdf)
- Carrión, U. (1980). *Second Thoughts*. Void Distributors.
- Carrión, U. (2014). *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. Tumbana Ediciones.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Castoradis, C. (2008). *Ventana al caos*. Edic. Fondo de Cultura Económica.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (1984). *Nunca Más*. <http://www.nuncamas.org/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>
- Covalada Vicente, I. (2017). *En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke*. <https://riunet.upv.es/handle/10251/95417>
- Da Silva Catela, L. (1998). Sin cuerpo, sin tumba, memorias sobre una muerte inconclusa. *Historia Antropología y Fuentes Orales*, N° 20, págs. 87-104. Publicado por Historia, antropología y fuentes orales.
- Davis, Fernando. (2009). *Prácticas "Revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo*. págs, 283 a 298. <https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Conceitualismos-do-Sul-1.pdf>
- Davidson, V. (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s- -1980s)*. <https://www.proquest.com/openview/d8c363a3a8c38c2f154cfd3d207d9a33/1?pq-origsite=gscholar&c-bl=18750>
- Delgado, F y Romero, J. Recopiladores (2005). *El arte correo en la argentina*. Vórtice Argentina ediciones.
- Déotte, J.L. (2004). Las paradojas del acontecimiento de una desaparición. En Belay, R., J., Bracamonte, J.C., Degregori, C.I & Vacher, J.J. (eds.). *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*. Institut français d'études andines. <https://books.openedition.org/ifea/884?lang=es> 11/11<<http://books.openedition.org/ifea/884>>. ISBN: 9782821826496. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.884>.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1973). *Anti Edipo y Mil mesetas. CSO Droga Significante Paranoia*. [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)
- Deleuze, G. (2017). *Lógica del sentido*. Ed. Paidos.
- Didi-Huberman, G. (2006). La imagen arde. En: Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Editions Cécile Default.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2008b). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos lo que nos mira*. Ed. Bordes Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2011). *La exposición como máquina de guerra*.

- [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/La\\_exposicion\\_como\\_maquina\\_de\\_guerra\\_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)
- Dols Rusiñol, J. (1979). *Diccionario del arte moderno*. Fernando Torres Editor.
- Duhalde, E. (2013). *El estado terrorista argentino*. Ed. Colihue.
- Fernández, A. M. (2007). *Las lógicas colectivas: Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Ed. Biblos.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo real. La vanguardia a fin de siglo*. Akal.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Freud, S. (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Libros En Red.
- Gadamer, (1993). *Verdad y método II*. Ediciones Sígueme.
- García Reinoso, G. (1986). *Matar la muerte. Revista Psyché. Nro. 1*.  
[http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/u6/matar\\_la\\_muerte.pdf](http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/u6/matar_la_muerte.pdf)
- García Torres, I. (2017). *Arte correo: dos casos de estudio del cono sur y el desarrollo del proyecto auma*.  
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145836>
- García Torres, I. (s.f.). Conceptualistas en la sala de clases. *Ecfrasis, revista estudios críticos de Arte y Cultura Contemporánea*.  
<https://revista.ecfrasis.com/2020/01/17/conceptualistas-en-la-sala-de-clases/>
- Gradowczyk, M.; Gualtieri, A.; Pérez Balbi, M. y Santamaria, M. (2008). *Catálogo Exposición itinerante. Maquinaciones*. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962. Centro Cultural España Buenos Aires. Centro de Arte Experimental Vigo.
- Gramsci, A. (1974). *Antología*. Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Era.
- Gutiérrez Marx, G. (2006). La Compañía de la Tierra Bienamada I/Entrevista de Espinosa Vera, C. En *Revista Escaner cultural, año 8, número 90*.  
<http://www.escaner.cl/escaner90/signos.html>
- Gutiérrez Marx, Graciela. (2010). *Arte Correo. Artistas invisibles en la red postal*. Luna Verde Ediciones.
- Iplícjian, T. J. E. (1997). *Hacia la construcción del otro. KO'AGA ROÑE'ETA se. viii*. <http://www.derechos.org/koaga/viii/1/iplicjian.html>
- Jelin, E. (2001). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO.
- Jelin, E., Longoni, A. (comps.). (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Siglo XXI Editora.
- Kaes, R. (2006, 30 de marzo). Catástrofe psíquica. *Página12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-64915-2006-03-30.html>
- Laplanche, J. (1976). *Life and death in psychoanalysis*. The Johns Hopkins university press.
- Lebon, N. & Maier, E. (2006) De lo privado a lo público: 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina. Siglo XXI
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica.
- Longoni, A. & Bruzzone, G. (comps.). (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, A. (2001). *El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia*. Dossier Arteamérica. <http://www.arteamerica.org/18/dossier/analongoni.htm>
- Museo de Arte Contemporáneo de La Plata. <https://www.macla.com.ar/web/patrimonio/coleccion-general/gutierrez-marx-graciela/>
- Marí, E. (1986). Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden. *Revista Doxa 3*.  
<https://doxa.ua.es/article/view/1986-n3-racionalidad-e-imaginario-social-en-el-discurso-del-orden>
- Marí, E. (1988). El poder y el imaginario social. *Revista La ciudad futura. N° II*. P. 72, 73.  
[https://www.academia.edu/36076370/El\\_poder\\_y\\_el\\_imaginario\\_social](https://www.academia.edu/36076370/El_poder_y_el_imaginario_social)
- Morales Martín, Marta. (2008). *La catástrofe del gesto: anomalías de la mimesis en la modernidad tardía*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (1984). *Nunca Más*. <http://www.nuncamas.org/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>

- Padín, C. (1985). El Arte Correo en el Uruguay. *Revista del Sur*, Nro.3/4. <http://www.01pla.net>
- Padín, C. (1996). *La Poesía experimental en América Latina*. Edición de autor.
- Padín, C. (2007) Recordando a Edgardo Antonio Vigo en los 10 años de su fallecimiento. *Revista Digital Malabia: arte cultura y sociedad*, año 4, número 35, julio 2007. [revistamalabia@yahoo.com.ar](mailto:revistamalabia@yahoo.com.ar)
- Padín, C. (2009, 23 de marzo). Entrevista de Restrepo, T. *Revista Escaner Cultural*. *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. <http://www.revista.escaner.cl/node/1206>
- Restrepo, C. (2009) *Entrevista sobre arte correo a Clemente Padin*. *Contexto Latinoamérica*. Escaner cultural. <https://revista.escaner.cl/node/1206>
- Thomas, Karin. (1988). *Hasta hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal.
- Ulanovsky, C. Itkin, S. y Sirvén, P. (2006). *Estamos en el aire. Historia de los medios de comunicación en la Argentina*. Emecé Editores.
- Vigo, E. (1970). *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar*. *Revista Diagonal Cero*. <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/EdgardoAntonioVigo-Delapoesiaproceso.pdf>
- Vigo, E. (1972) *La calle: escenario del arte actual*. *Hexágono* '71. Nº 6. Editorial: Edgardo Antonio Vigo <https://libreriaelastillero.com/documentos/la-calle-escenario-del-arte-actual-por-edgardo-antonio-vigo-1971.html>
- Capítulo 4**
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el tetigo. Homo Sacer III*. Pre-Textos.
- Arfuch, L. (2007). *Arte, memoria y archivo. En Crítica cultural entre política y poética*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Tarcus, H. (2004). El archivo como enigma de la Historia. *Revista La biblioteca*. Biblioteca Nacional de Buenos Aires.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Ediciones Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2006). *Obras. Vol. 1. El origen del "trauerspiel" alemán*. Abada editores.
- Bergson, H. (2010). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus.
- Bloch, E. (2018). *The Heritage of Our Times*. John Wiley & Sons.
- Bugnone, A. (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42366>
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (2008). *Dos regímenes de locos*. Pre- Textos.
- Delgado, F y Romero, J. Recopiladores (2005). *El arte correo en la argentina*. Vórtice Argentina ediciones.
- Derrida, J. (1999). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Ed. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2006). La imagen arde. En Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Editions Cécile Defaut.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2008b). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos lo que nos mira*. Ed. Bordes Manantial.
- Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Akal.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Ediciones La Piqueta.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder, vol. II*. Paidós.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Siglo XXI, Editores.
- Freud, S. (1992). Duelo y melancolía. En *Obras Completas. Volumen XIV*. Amorrortu editores.

- García, L. (2011). Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político cultural. *Colección TEORÍA 23*. Universidad de Chile.
- Gutiérrez Marx, Graciela. (2010). *Arte Correo: Artistas invisibles en la red postal. 1975-1995*. Luna Verde Ediciones. Buenos Aires.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo*. <http://www.philosophia.cl>
- Janssen, R. (2011). The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928 – 1997). En *Merz Mail Mail Art. La Red eterna*. Recopilación de los artículos publicados en P.O. Box 1994-1999 (págs. 144-149). [https://issuu.com/merzmail/docs/mail\\_art/146a](https://issuu.com/merzmail/docs/mail_art/146a)
- Jung, C. (1984). *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca Universal Contemporánea.
- March, N. (2017). Los señalamientos. Resignificación y resistencia en el espacio público. En Gustavino, B. (comp.). (2019). *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Libro digital. [papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/OrbitaVigoElectronico.pdf](http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/OrbitaVigoElectronico.pdf)
- Marí, E. (1986). Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden. *Revista Doxa 3*. <https://doxa.ua.es/article/view/1986-n3-racionalidad-e-imaginario-social-en-el-discurso-del-orden>
- Mora, V. (2012). *El lectoespectador*. Ed. Seix Barral.
- Navarrete, M. (2014). *Arte, política y comunicación en el arte correo latinoamericano de los años '70 y '80. Abordaje del pensamiento y producciones de Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler*. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4826>
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- Panofsky, E. (2000). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Peirce, Ch. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Pianowski, F. (2013). *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=86746>
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ediciones Orbis. (Original publicado en 1677)
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa.
- Vigo, E. A. (1981). *La comunicación a distancia*. Archivo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo. <https://post.at.moma.org/sources/23/publications/239>

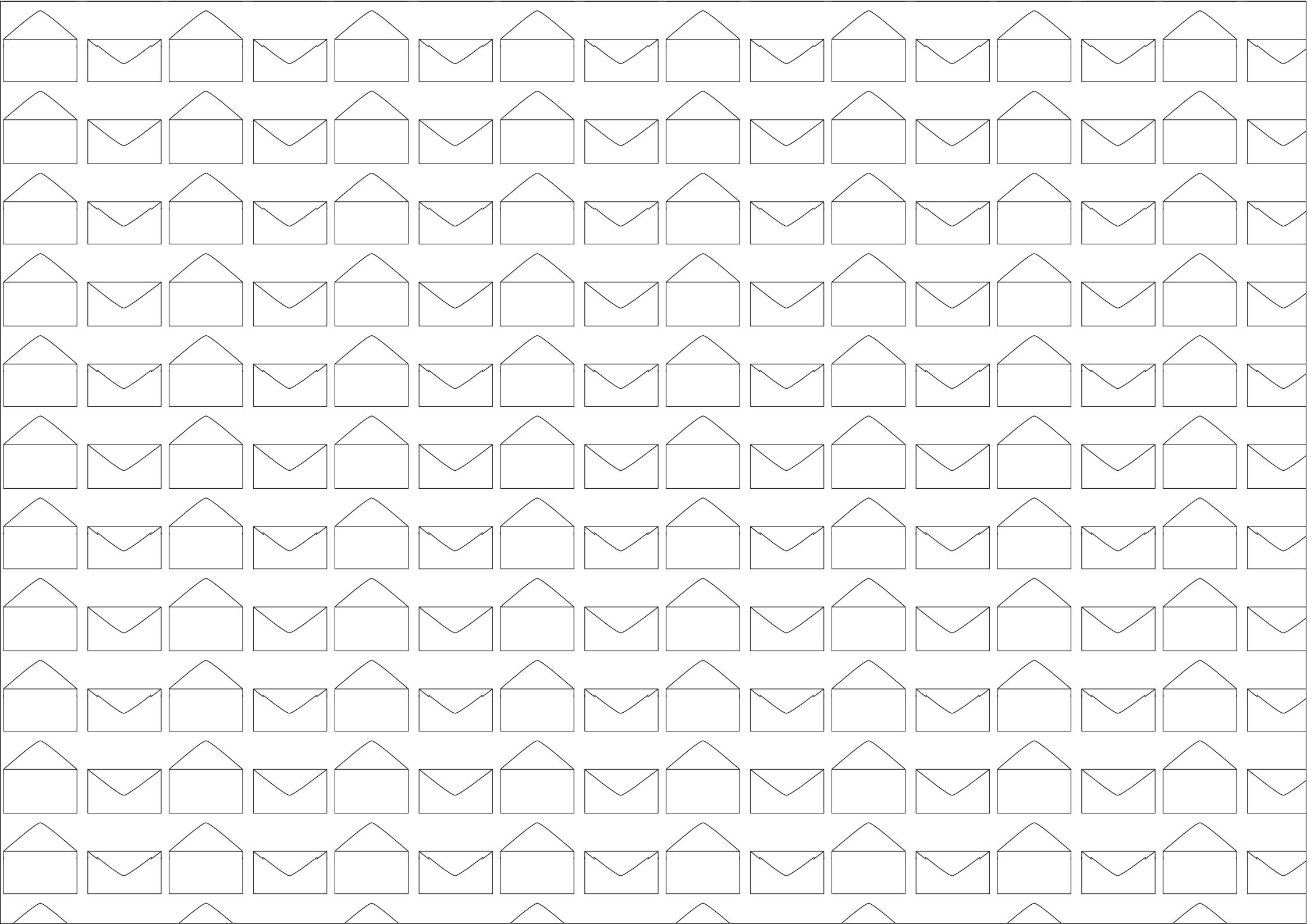
## Capítulo 5

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2005). *Estado de excepción Homo sacer, II, I*. Adriana Hidalgo editora.
- Flores, A. (Coordinadora). (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Editorial Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5488>
- Baroni, V. (2007) *de G.G. MARX a G. E. MARX-VIGO* <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/artistas/delSignoAlObjeto/ggMarx/vigoGG/index.htm>
- Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós Ibérica.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín*. Ediciones Alfaguara.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Editorial Ítaca.
- Bergson, H. (2009). *La risa*. Editorial Losada.
- Bergson, H. (2010). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus.
- Covaleda Vicente, I. (2017). *En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke*. <https://riunet.upv.es/handle/10251/95417>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores.
- Deleuze, G. (2008). Dos regímenes de locos. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2006). La imagen arde. En Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Editions Cécile Defaut.

- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Muditio and Co. Sd edicions.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos lo que nos mira*. Ed. Bordes Manantial.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. De Bolsillo.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Emecé editores.
- Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Akal.
- Flores, A. (2014) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Editorial Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. [https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones\\_anteriores/archivos/imagenes/e-books/EBOOK\\_DICCIONARIOCRITICO.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/archivos/imagenes/e-books/EBOOK_DICCIONARIOCRITICO.pdf)
- Foucault, M. (2007) *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Siglo XXI editores.
- Freud, S. (1991). El chiste y su relación con lo inconsciente. (1905) En *Obras Completas. Volumen VIII*. Amorrortu editores. (Original publicada en 1905)
- Freud, S. (1992). Más allá del principio de placer. (1920) En *Obras Completas. Volumen XVIII*. Amorrortu editores. (Original publicado en 1920)
- Freud, S. (1992). El malestar en la cultura. (1927 – 1931). En *Obras Completas. Volumen XXI*. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992). La Transitoriedad. (1916 (1915)). En *Obras Completas. Volumen XIV*. Amorrortu editores.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo*. <http://www.philosophia.cl>
- Held, J. (1998). *De Dada a Diy - Breve Historia de la cultura alternativa*. P.O. Box N° 35. Merzmail. <https://www.merzmail.net/diy.htm>
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.
- Lumb, M. (1997). *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. [http://www.keithbates.co.uk/thesis\\_michael\\_lumb.pdf](http://www.keithbates.co.uk/thesis_michael_lumb.pdf)
- Naukkarinen, O. (2014). Variaciones en la artificación. En *Denken Pensée Thought Mysl....* Criterios, La Habana. n° 56. <https://es.scribd.com/document/359004974/NAUKKARINEN-Ossi-2014-Variaciones-en-la-artificacio-n-Criterios-La-Habana-Nro-56-2014>
- Navarrete, M. (2014). *Arte, política y comunicación en el arte correo latinoamericano de los años '70 y '80. Abordaje del pensamiento y producciones de Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler*. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4826>
- Pianowski, F. (2013). *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=86746>
- Rabotnikof, Nora (2006). Memoria y política a treinta años del golpe. En Lida, C., Crespo, H. y Yankelevich, P. (comps.) *Argentina 1976. Estudios en torno al golpe de estado*. El Colegio de México.
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Paidós.
- Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ediciones Orbis. (Original publicado en 1677)
- Vigo, E. & Zabala, H. (1976). Arte-correo una nueva forma de expresión. En *Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1154763#c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-229%2C10124%2C5666>

### Conclusiones finales

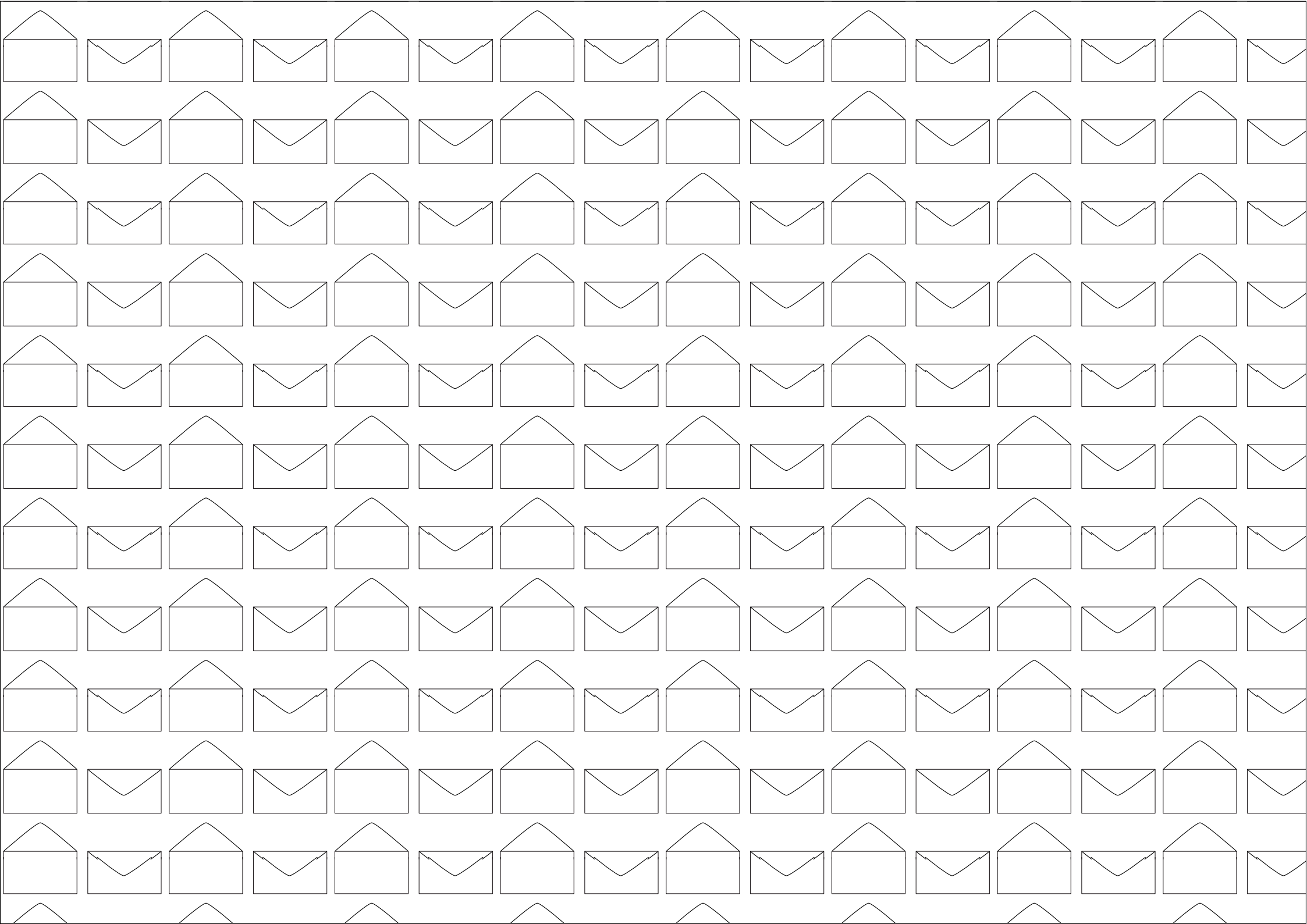
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bourdieu, P (1999b). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- Bourdieu, P (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Muditio and Co. Sd edicions.
- Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1991). Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). En *Obras Completas, Volumen XII*. Amorrortu editores.





**Anexo**





### a. Entrevista a Graciela Gutiérrez Marx realizada en febrero de 2013.

Graciela (G): Justamente, yo empecé en el 1975, ya con la amenaza en la Argentina y, bueno, en Latinoamérica ya existían otras dictaduras, ya lo habían depuesto y, supuestamente, asesinado al Checho Allende... Había dictadura en Uruguay, había dictadura en Brasil (de las que más me acuerdo), no hablemos de más al norte, ¿no?... Porque si no eran dictaduras, eran gobiernos conservadores, que todavía existe esa ideología de un capitalismo que se volvió neoliberal, o en su máxima expresión en ese momento, en el mundo. Y con los que estábamos en paralelo, si bien no lo sabíamos, porque bueno, todos éramos medio zurdos acá, por lo menos medio...

Autora (A): Claro

G: A mí me consideraban completa porque es verdadero mi apellido, yo era Marx... ¿te das cuenta? Jaja. Y no estábamos en contra de lo que pasaba en Rusia, por lo menos no estábamos completamente a favor, pero bueno, todos los que estaban en lo que se llamaron los "países detrás de la cortina de hierro" tenían, de alguna manera, prohibiciones, sufrían prohibiciones similares... Entonces con los que más

hubo intercambio, fue, por ejemplo, con los practicantes del Arte Correo que empezaron más tardíamente, de la Alemania Oriental, muchísimo... y bueno... digo, no sabíamos porque era la época en que, primero separados y después juntos, trabajamos con Vigo, y decíamos: che, mirá cómo contestan ¿no? apasionadamente... teníamos que estar siempre... y nos interesaba, además, porque era muy experimental todo, por ejemplo, toda la poesía visual de Robert Rehfeld y de su mujer. Ruth Wol, que hacían poesía con la máquina de escribir, que ahora casi ni se ve eso.

A: No, yo por lo menos no lo he visto.

G: O la poesía objetual de Mirella Di Boglio, pero era italiana. pero también era contracorriente, era evidente. Era como que nos encontrábamos en lo que hacíamos sin saber si el que te escribía era hombre, mujer, gordo, flaco, viejo, joven, nada, porque lo más importante era la diferencia con el *pen friend*, ¿no? No era que nos escribíamos cartas, ahora está todo mezclado, ahora, además, por Facebook todos más o menos sabemos quién es el otro. Nos hemos reencontrado un montón de los antiguos, pero, por ejemplo, con uno que se hace llamar ahora Picasso Gaglione yo sé que es Gaglione y, entonces, preguntamos porque alguien puso algo de Géza Perneczky, que no sabemos nada más, y él preguntó, obviamente en inglés, "¿qué ha pasado con Géza Perneczky? Le pregunta a Guy Bleus, que es uno de los que tiene el archivo más importante en Bélgica. Qué ha pasado que todavía Bleus no contestó, pero yo pongo, casi copiándome, lo mismo y Bleus contestó que está como perdido, que no se sabe y, entonces, él contesta una cosa que yo interpreté, pero a propósito, pone como que lo invitaría a que compartiera con nosotros, pero puso "her", porque es alemán, pero sin la doble r, entonces "her" en inglés tiene que ver con ella, entonces yo le hice la broma: "¿Me estás invitando que vaya a San Francisco?" Y me pone: "me encantaría que vinieras"... "es absolutamente imposible ahora"... "si claro, tenés razón"... porque tienen que bajar la guardia, viste que allá no podés entrar ahora si no tenés todos los permisos de no sé quién y, además, no quiero ir, no me interesa Norte América a mí, a pesar de

que todo nació, aparentemente, allá, porque no es que nació en Norte América pero bueno... Ray Johnson, que también dicen que es el creador del Arte Correo y por eso festejan los 50 años del Arte Correo y, en realidad, él siempre lo negó y negó también haber creado la Escuela de Correspondencia de Nueva York, que la creó Blancket, un amigo de él, que él, además, la mató y la volvió a resucitar, hizo de todo, o sea que hay muchas versiones de la historia del Arte Correo.

A: ¿Y acá en Argentina cómo es? ¿Cómo llega a ustedes?

G: Yo lo conocí por Vigo, claramente, Vigo era mayor que yo, él era profesor en el Colegio Nacional.

A: ¿Él era tu profesor?

G: No, no, yo lo conocía a él, porque era el loco Vigo, en La Plata, porque hacía cosas raras y exponía en lugares anticonvencionales porque, no solo que no lo invitaban, sino que eso no entra en galerías. Si bien hubo una excepción que ahora te voy a contar. Y de repente muere mi padre y un profesor enterado del tema y sabiendo que murió repentinamente y que necesitaba trabajo me llama por teléfono y me dice que hay un profesor que va a sacar una licencia en el Colegio Nacional (yo no estaba, estaba en Bellas Artes nada más), si querés, porque están buscando a alguien que pueda dictar una materia que es difícil, se llamaba Problemática de las Artes Contemporáneas, y como yo había estado con un trotskista como ayudante y adjunta de él, adjunta no, jefe de trabajos prácticos, de Filosofía y Estética, Manuel López Blanco, se suponía que lo podía encarar desde el punto de vista estético-filosófico también, no para hacer eso con la muchachada, pero, teniendo un concepto ampliado, porque todavía se hablaba nada más del cuadro, de la escultura, Marcel Duchamp no existía para la mayoría de la gente, fue todo un descubrimiento posterior, ahora hablar de Marcel Duchamp es de la antigüedad histórica.

A: Sí, pero sin embargo se sigue hablando de él, ahora se lo vuelve a releer...

G: Algunos lo estudian, pero otros lo copian mal y ni siquiera lo

citan, es impresionante. Pero bueno, yo fui, dije que sí, fui el día que me dijeron que el profesor me esperaba y era Vigo, y Vigo había escrito en contra de unas obras mías que expuse, porque él escribía en el diario *El Día* y yo le tenía amor odio, era una relación amor odio, pero no le dije nada, y él se hizo el boludo también, porque él decía eso, él hablaba todo con malas palabras, entre él y Leónidas Lamborghini me hicieron boca sucia, como dice la gente, por ejemplo, yo con Leónidas Lamborghini, que fue secretario de cultura y yo jefe de programación cultural, aprendí a decir la concha de la lora, que, además, lo decía sin darme cuenta de lo que era, porque siempre fui aparentemente muy viva y recontra inocente en todo. Entonces me dice, “ah, sos vos piba, no te conozco”, “mejor”, dije, porque contestar, contestaba..., me dice, “subí conmigo la escalera, mientras llegamos al aula contame a que venís, qué haces, qué se yo, algo para decir”, entonces le dije que estoy en Bellas Artes. Cuando llegamos al aula, todos varones eran en esa época, ahora es mixto, sexto año, o sea grandes, yo tenía una diferencia de edad, pero no estaba tan lejos, entonces dijo, “bueno muchachos, vine con esta piba que dice que me va a reemplazar, me contó que estudió unas cuantas cosas, se las recomiendo, sobretodo fíjense en las piernas, que es lo mejor que tiene”. Lo quería liquidar, me puse violeta. Se para un morocho del fondo con un palo y dice: “¡Profe! Yo soy el vengador, cualquier cosa que le hagan aviseme”. “Ah bueno”, me dijo, me miró y me dijo: “te dejo en buenas manos”, y se fue y no lo vi. Cuando él volvió, yo ya a esa altura me había ido del Colegio Nacional, porque se pegaban entre ellos y nadie decía ni hacía nada.

A: ¿Los chicos, los alumnos?

G: Sí, sí, los alumnos, sobre todo con uno que era judío, había un fuerte antisemitismo y se pegaban muy fuerte. Yo les había dicho, yo hasta el día de hoy nunca había puesto una amonestación, yo no les voy a poner amonestaciones, cuando vuelva de las vacaciones si se siguen pegando me voy, y se pegaron, así que bajé y dije no vengo más, ya eso te lo conté, y no dije no vengo más, dije: ¡me voy! Bueno profesora, la

esperamos la semana, que viene dijo el vicedirector, y no fui más. Después me llamaron porque les gustó lo que hice y ahí empezamos a tener una relación de paridad. Eso fue entre el '69 y el '75, ponele. Ya en el '75 éramos carne y uña, y él me había empujado a hacer grabado en madera, que yo no hacía, yo hacía en metal, porque también empecé grabado, y empecé historia del arte, pero se murió mi papa y tuve que dejar, y empezamos a hacer alguna obra conjunta donde él me hacía imprimir algo y después ponía algo él, y me resultó muy interesante ese trabajo de intervención del uno en el otro, pero para mí era como trabajar con Marcel Duchamp, una admiración, obviamente. Después me contó que me había criticado la escultura porque él tenía un profesor de escultura y se había peleado con él por una salamandra, y como yo hacía una escultura que derivaba de Elosegui (Rubén), entonces cuando vio lo mío dijo, hay que reventarlo a este tipo, y caí yo en la jugada.

A: jaja

G: “Porque soy un machista hijo de puta”, decía Vigo, jajaja... esto es tal cual, no tengo problema en que me lo grabe, y en el '75 se hizo lo que se llamó..., porque me presentó a Horacio Zabala, ¡ah! yo lo invitaba a dar clases en el bachillerato sobre poesía visual y sobre Arte Correo, él iba, daba las charlas, pero nunca explicaba cómo se hacía para entrar en este intercambio, los alumnos no se animaban porque esperaban que preguntara yo y cuando preguntaba yo decía: “jódanse, averigüen”, porque Vigo era así ¿viste?, a mí me costó así que fijense, no sé... y empezamos a ir juntos a Buenos Aires, porque empezaron a venir algunos conocidos de él, como, por ejemplo, Ulises Carrión, que era un autoexiliado mejicano en Holanda, que creó una editorial “Other Books & So”, de minilibros o de libros casi artesanales, con quien se relacionaron los de la última formación de Fluxus, que después yo tuve oportunidad de conocer esa historia ahora, después te cuento cómo, por Marthe Hellion, mujer de Felipe Ehrenberg, de sus primeros casamientos ambos, que se tuvieron que ir de México, muy rápidamente, la noche de la masacre de Tlatelolco, donde tenían previstas una serie de accio-

nes que fracasaron, y ante la mortandad de miles y la detención de sus compañeros, salieron volando como pudieron y fueron a parar, primero a Inglaterra, pero ahí ya hicieron contacto con Ulises, que ya estaba en Holanda, y con los Fluxus, que estaban dando vuelta por ahí, para hacértela corta ¿no? Un poco está explicado en el libro, sobre todo hay un capítulo que se llama “La hermanita bastarda de América Latina”, que tuve tan buen director de tesis que me permitió poner esos títulos dentro de la tesis, no es que los puse para el libro, ya estaban en la tesis. Entonces, yendo a Buenos Aires, me presenta a Horacio Zabala, que está vivo y es un net artista ahora.

A: Sí, sí he visto cosas...

G: Que Horacio niega absolutamente lo del Arte Correo: yo no pertencí, no tengo nada que ver.

A: ¿Ah sí?

G: Sí, a mí además...

A: Pero él figura en los libros que hay de arte correo.

G: Figurar le interesa, pero, después, si vos querés una entrevista o algo..., a mí, por lo menos, me dijo: “mandame las preguntas por mail que yo te contesto”. Le digo: “pero, ¿vos estás loco?” Yo tuve otro tipo de relación con él, es como si mi primo me dijera eso, decí que no le pregunté nada, prácticamente no figura en el libro, porque nosotros, lo que decíamos con Vigo, era que la mayoría utilizaba el Arte Correo, la mayoría... unos cuantos... como trampolín para ser conocidos y entrar en el *sistema del arte importante* y con el tiempo se fue dando, hasta los más revolucionarios ahora son líderes mundiales, que es el caso de mi amigo íntimo, que lo quiero muchísimo, pero que también se lo digo: Clemente Padin.

A: Ellos, vos decís, como que entraron en un circuito comercial digamos, ¿algo así?

G: No bueno, no comercial, pero ahora son todos genios, maestros y venden, obvio que venden, venden o reciben subsidios, que también es importante tener eso, yo lo voy a pedir para el archivo, pero ya cuando

pasas a ser *Migue Ángel* vivo, es justamente todo lo contrario de lo que se..., de alguna manera se acordaba que no había reglas, pero fue el espíritu del Arte Correo y, entre otras cosas, de Ray Johnson, fue negar la posición comercial del artista y de la obra, para decirlo claramente, y es como que, está bien, los tiempos han cambiado, pero tampoco la pavada. A mí me dicen que soy una consagrada y me pongo furiosa, porque claro, me matan si soy una consagrada, no puedo moverme más.

A: Claro, es como que falló el objetivo.

G: Claro, y, además, yo quiero seguir haciendo lo que me parece que tengo que hacer y no voy a negar, al contrario, mantener esa idea y poder seguir trabajándolo.

A: Y en esa época, durante los comienzos, el '75 me dijiste recién, ¿en esa época sí, digamos, que se mantenían los ideales? Esta cuestión de mantenerse al margen de todo.

G: Y claro, imagínate, además, acá vamos a entrar en el tema de la exposición, cuando yo conozco a Horacio (Zabala), me dice: “¿y vos por qué no haces Arte Correo?” Y le digo: “porque tu amigo no me dice cómo”, me dice (él vivía en Buenos Aires, en Santos Lugares, de dónde es, era, Sábado): “Yo mañana, desde Santos Lugares, te mando una invitación para que participes, y vos jodete”, le dijo a Vigo jaja, y Vigo dijo: “ah no, yo no tengo nada que ver, ustedes arreglen”, pero era todo un juego, ¿te das cuenta? Muy, duchampiniano, porque por más que Vigo decía que no, era muy duchampiniano...

A: Sí, para mí también, sí.

G: Sí, inclusive se inventó un doble personaje, un triple, pero no, pero en doble, Don Rrose Selavy II es Vigo también, Don Rrose Selavy II es una versión femenina que inventa Duchamp, que también la inventa y no saben que es Duchamp, donde hasta se traviste, Vigo no, antes muerto, porque era machista jajaja. Y él se puso Don Rrose Selavy II y todavía la gente pregunta quién es, y es Vigo, y después también Tana Vigo, que es él, que no se sabe si es en homenaje a la hija, a la mujer, a mí o a quién.

A: ¿Y qué eran los objetos que producía?, ¿qué hacía en esos momentos?

G: Él siempre hizo objetos, a mí lo que me interesa es eso, yo lo primero que conocí fue el *Palanganómetro*, claro, en una muestra del Grupo Sí, al que él no pertenecía, pero lo invitaron y participó, porque él nunca perteneció a ningún grupo, yo tampoco, en realidad coincidíamos en muchas cosas, ¿no? La idea del grupo de estudio me interesa, pero el grupo de producción es muy difícil, es muy difícil porque se empieza todos juntos, porque todos tenemos ciertos temores o necesitamos apoyarnos, como pasa siempre, y se termina compitiendo, como pasó en el Macla, todos somos co-fundadores, pero después cada uno defiende su quintita propia, es un hecho concreto, no es que esté denunciándolo, es que ocurre, no sé por qué, pero ocurre, duran poco los grupos, fíjate en los surrealistas, por ejemplo.

A: Sí, sí, supongo que son los egos.

G: Sí.

A: Que terminan prevaleciendo, creo.

G: Para mí siempre fue muy importante la creación colectiva, después te cuento porqué. Eso fue en el '75, yo participé, justamente, en una muestra de sellos de goma, que no sabía ni cómo hacerlos, que organizó Ulises Carrión, y la idea era, que producido el hecho, cuando se podía y se contaba con algún dinerillo, se hacía una lista de todos los participantes, con sus direcciones postales, se enviaba a cada uno y, además, se enviaba a centros archivos de arte experimental, o se guardaba o se daba de mano en mano, y el que recibía esa lista, si quería, participaba, fuera artista o no artista, a mí lo que más me interesó fue eso. Obvio, a mí me pareció impresionante esa lista cuando me la mandó, que después Vigo me dijo: “yo ya te dije que no hay jerarquía”, porque no había jerarquías, porque, por ejemplo, estaba Yoko Ono, Schwitters, gente así que yo dije: “¡Ay!, yo ahí en el medio con esa porquería que hice”, porque realmente pensaba que era una porquería. Ahora es famoso lo que hice, no me importa. Claro, porque pasa eso con el tiempo, uno no hace para va por

lo menos yo no lo hice para... Y, entonces, viendo como venía la mano, se ponen de acuerdo los dos, Zabala y Vigo, y consiguen que Álvaro Castagnino, que tenía la galería Arte Nuevo, en la calle Florida, prestara la galería para hacer una muestra de Arte Correo, y, también, fue una excepción, porque era la única manera de dar a conocer eso que existía, antes de que se viniera lo que ya veíamos que se venía, que fue después la dictadura cívico-militar ...

A: Claro, después de eso no se hizo nunca más ningún tipo de muestra.

G: Hasta el '84. Entonces se pusieron de acuerdo en cada uno hacer una lista e invitar a quién le pareciera, porque la galería era la mitad de esto, menos de la mitad de esto, o sea, que no se podía invitar a toda la comunidad. A mí me invitó Zabala, pero, a pesar de que no había jurado, a pesar de que no se podía descolgar nada, colgaron todo a la mañana que yo fui y esperé hasta la tarde, y a la tarde habían ido unos morochos que dijeron: “esto se saca, esto se saca”, y la mayoría eran cosas mías, y bueno, yo acepté también.

A: ¿Descolgaron algunas cosas?

G: Sí, sí, sí.

A: ¿Y otras quedaron?

G: Sí. Se hizo igual la muestra, que se llamó: *Ultima exposición de Arte Correo* (siendo la primera).

A: Claro ¿Y porqué eso de: esto se saca?

G: Y porque ya estaba la tropilla de “guachipampa” del comisario amigo de Isabelita Martínez, que andaba mirándome, ya mandaban también a los alumnos que yo tenía en bachillerato, les mandaban grupos de gente a la casa cuando no estaban, amenazando a los padres, revisaban todo, o sea, todo se empezó a armar antes, si hubo muchos entregadores.

A: Sí. ¿Y a vos te marcaron porqué? ¿Por la actuación acá o por el apellido ya?

G: Ya el apellido era para guardárselo, por portación de apellido obvio, estaba marcada sola, me automarqué, pero López Rega había in-

ventado cosas muy terribles: el primer sello que hice yo cuando mandé, que además lo puse en esa muestra, era una paloma-mano que aparecía en televisión hablando de la paz, mientras tanto se estaba ya levantando gente, haciéndola prisionera, torturándola, matándola, haciéndola desaparecer, lo que fuere, lo sabíamos y bueno, yo hice un sello con esa paloma, con una gota de sangre, y abajo decía “Pace in pueblo”, porque además vino el Papa para los conflictos con Chile, entonces, claro, había puesto el dedo en el ventilador, y, también, había puesto López Rega un gran anillo alrededor del obelisco que decía: “el silencio es salud”, con la excusa de que no se tocara bocina, pero no era eso.

A: Claro.

G: Yo hice una xilografía de mi cara, con la boca tachada, con el silencio es salud y lo mandé a unos cuantos, que me lo intervinieron, y puse eso, y bueno, no me faltaba nada, pero bueno... eeh, yo cuento con muchos ángeles de la guarda, en este momento están rodeándome, y están así, batiendo alas para que no te ahogues con mi cigarrillo.

A: Jajaja, se ve que era el cigarrillo porque se me cortó, es que me da un poco de alergia...

G: Si seguramente... perdóname..., pero yo hablo y tengo que fumar, porque es muy fuerte recordar todo esto.

A: No, está bien.

G: Para mí es así, ya lo tengo bastante superado, pero es como un acto terapéutico, viste como cuando vas a la terapia y empezás a decir cosas y ahí empieza a salir, por eso te digo siempre es distinto lo que cuento, aunque en esencia es lo mismo, más o menos los hechos siempre son los mismos, y ahí nomás, porque esto fue en diciembre del '75 la muestra, por eso han declararlo el Día Internacional del Arte Correo, por la primera muestra que se hizo en la Argentina, es una contradicción absoluta, los de Vórtice, que sacaron un libro que escribió Belén Gaché, que es una niña que no conoció nada y se llama *El Arte Correo en Argentina* y pone los nombres de los que participaron, obviamente, a mí me pusieron apenas, porque yo no estoy de acuerdo con ellos.

A: ¿El librito azul, que tiene la vaquita?

G: Que tiene la vaquita.

A: Sí, si ese lo tengo yo.

G: Bueno, se puso furiosa media humanidad, dentro de la Argentina fué ¿no?

A: Y es casi lo único que hay, encima.

G: Sí, sí, el otro es el mío.

A: Claro. Hay que moverlo, hay que difundirlo.

G: Inclusive está en el MALBA, pero si vos no sabés no lo pedís, de igual modo no me quedan muchos ejemplares.

A: Entonces hay que reeditar.

G: ¡Esperá! Jaja ¡Hay que ver con qué!

A: Jajaja

G: Yo quiero mover la creación colectiva acá de nuevo.

Y bueno, en el '75, que te digo que ya estaba haciendo grabado con Vigo y demás. En realidad, es del '73 que quedamos muy amigos, yo me casé, me embaracé, iba a la casa, pasábamos a veces las navidades juntos, mi familia con la familia de Vigo y en el '76, el 24 de marzo, bueno, se instaló el terror. Yo ya me había ido en el '75 del bachillerato, porque funcionaba todo junto, porque me avisaron mis alumnos de esto de que revisaban las casas y yo tenía mucho miedo porque tenía un hijo bebé, que cuidaba mi madre, que era muy grande, y dije no, mejor me corro, y me fui, pero me quedé en la facultad, y habrá sido en mayo, o antes, que apareció una muchacha ex alumna mía, que era la única que estaba comprometida en el trabajo barrial, a avisarme que habían levantado a los compañeros, Roxana Oliva se llama, ella se ha mantenido muy en el eje, muy bien, a avisarme de que también lo habían levantado al hijo de Vigo, entonces, cuando terminó la clase, yo en vez de ir a mi casa, me fui a lo de Vigo, que además era cerca de mi casa, y me encontré con Elena su mujer, Vigo estaba trabajando, y me contó cómo se habían llevado al hijo mayor. Era todo como un misterio lo que estaba pasando, no digo que esperábamos que no pasara nada, pero nunca lo que pasó, después

empezamos a entender..., por ejemplo, Elena me contó, ella siempre se levantaba temprano, vivían en una casa de departamentos arriba y abajo, en un departamento más chiquito, dormían los dos hijos varones, porque tuvieron cinco hijos, dos varones y tres mujeres, el varón más chiquito estaba en el departamento con ellos. Ella siempre bajaba, muy madraza, a llevarles las medias limpias, los calzoncillos y cuando bajó por la puerta, un portal que hay, vio a unos que creyó que eran obreros, porque estaban con palas enfundadas, en realidad eran armas, porque al lado, creo que todavía está, había un laboratorio donde se hacían los estudios para entrar a trabajar en las empresas y siempre había gente esperando, y le dijeron que abriera, pero pensó que le iban a preguntar cuándo abría el laboratorio algo, y le dijeron, “¿Acá está Palomo, no?”, “Sí, es mi hijo”, dijo ella. “Bueno, lo venimos a buscar”. “Pero está durmiendo con el hermano”, les contesto. “Bueno, avísele al hermano que se tape la cara y que se ponga algo porque lo llevamos”, “bueno”, dijo ella, “espere que voy a buscar el documento”. Ella le quería avisar a Vigo que estaba arriba, y le dijeron, “bueno, si quiere, pero no va a hacer ninguna falta”. Por ejemplo, eso no lo entendíamos, ¿por qué el documento no hacía falta?... y bueno, subió y Vigo quería bajar, y Elena le dijo que mejor no porque se lo iban a llevar a él también. Ese fue el drama de Vigo, histórico, esa decisión que tuvo que tomar de no bajar y ver por la ventana que se lo llevaban encapuchado, en un camión del ejército, y así desaparecieron los otros también. Ahí imagínate, ni me acuerdo lo que hicimos por Arte Correo, pero sabíamos que estábamos observados, él por parentesco directo, yo por no tener parientes y estar en la misma,

A: Sí, sí.

G: Y como Elena dijo: “yo no voy a formar parte”, bah, no dijo no voy a formar parte... ya empezaron las reuniones de Madres en Buenos Aires y en La Plata, al mismo tiempo yo tomé contacto con ellas, porque Vigo no iba, porque los varones no tenían que ir.

A: Claro.

G: Entonces iba yo, por eso soy Miembro Honorario de la Asam-



blea por los Derechos Humanos, había muy poca gente que sin tener parientes lo hiciera, y así fui comprometiéndome con la búsqueda, inclusive acompañándolo a Vigo, en realidad iba yo como si fuera la madre, que no lo era, y fuimos hasta a ver al ministro del interior, a ver a los sacerdotes más bastardos que te puedas imaginar, y también bueno, en el 78, cuando vino la OEA, y bueno, empezamos a hacer imágenes, no necesariamente de denuncia, porque sabíamos que íbamos a ser requisados, pero de alguna manera, hacer saber lo que pasaba. Cuando aparecieron las siluetas de los desaparecidos, que también estuve yo en la pintada general de La Plata, yo hice unas como estampitas chiquitas.

A: ¿*El Siluetazo* de Buenos Aires se hizo también en La Plata?

G: Sí, pero no se hizo de la misma manera, yo después, en el '86, lo conocí a Coco Bedoya, que vino a verme, que tenían al grupo Capataco, y me enteré de cómo fue todo: primero pintaron los pañuelos, después hicieron las siluetas y las máscaras, acá se hizo con las siluetas nada más.

A: Pero bastante posterior digamos, en el '83 se hizo.

G: No, no *El Siluetazo* fue antes.

A: En el '83.

G: Claro, pero fue antes de que terminada la dictadura.

A: Sí, sí, sí, todavía...

G: ...en el borde y acá también... en algún lado tengo las fotos, que todo el pasaje Dardo Rocha fue empapelado alrededor, y yo hice chiquititos..., ya a esa altura había quemado libros como tuvimos que hacer todos.

A: Claro.

G: Y lo que hacía era al mandar, en el medio, que mandaba como esculturas, envases poéticos se llaman, eran como esculturas de papel para armar como vos más o menos quisieras, porque no eran así regulares, porque ahora se hace mucho eso, pero son como *envases publicitarios*.

A: Claro, más estandarizados.

G: Claro, ponía una siluetita y un cachito de papel quemado, bah, de libro quemado, que era mi manera de comunicar lo que estaba pasando y se entendía perfectamente.

A: Claro, sí, sí.

G: Y en el 77, estoy yendo para adelante y para atrás, Vigo siempre lo que hacía era un señalamiento por Trelew, los 22 de agosto repartía lo que daba en llamar el *Souvenir del dolor*, que ya nos había pasado en el 72, sí en el 72 era, no, ¿cuándo fue?, me parece que era en el 82, sí en el 82, ¿o era en el 72?, bueno, nos dieron un lugar, que iba a ser una galería comercial, para exponer y Vigo hizo una instalación en uno de los que iba a ser un negocio pero no tenía ventana ni cerramiento ni nada, se llamó *La cueva del 11*, eran como cuevitas.

A: ¿*La cueva del 11*?

G: Sí, acá en La Plata, todavía está el edificio, ya después te digo dónde, y Vigo hizo una instalación de Trelew, un Che Guevara grande que había hecho que tuve que liquidar, me había regalado una copia, en xilografía.

A: ¿Coco?

G: No, Vigo. Un afiche de la cara del Che, la famosa, pero hecho en xilografía.

A: Sí.

G: Y tenía adelante un trípode con una ametralladora de juguete y después tenía los nombres de todos los encarcelados y la mayoría muertos en Trelew.

A: Eso en la muestra de *La Cueva del 11*.

G: De *La Cueva del 11*, que me tengo que fijar después, porque mirá...

A: ¿Y por qué se llamaba *La Cueva del 11*?

G: Le pusieron los que lo hicieron, porque...

A: ¿Pero no Vigo?

G: No, no, el 11 en Buenos Aires. Lo consiguió Zabaler, (a Zabaler vos lo conoces) es un personaje rarísimo, el marido de Elena Curian, el

ex el marido de Elena Curian, yo soy una especie de archivo portátil.

A: Sí ya sé, por eso hay que grabar.

G: Algunos deben pensar: que se quede sin memoria, que se quede sin memoria.

A: Claro, alguno no sale beneficiado.

G: Ni yo salgo beneficiada, porque a veces es preferible no tener tanta memoria, pero a mí me interesa tenerla.

A: Es bueno, sí claro.

G: La cuestión que, y yo me dediqué, era la época de la guerra de Vietnam, claro, y yo hice toda una instalación que eran todos relieves con yeso, y con sombras pintadas en el yeso, y un amigo que trabajaba en el museo policial de cera me había regalado (porque él era pasador maravilloso de cosas en yeso o en lo que fuera, en resina), el moldecito con un vigilante así, de policía, y, obviamente que yo lo había repetido y también había puesto una trampa de cazador de ciervos, con una estampita colgando, que también tenía una palomita que decía “pace en pueblo”, o sea, muy discretito todo.

A: Pero contundente.

G: Tal cual..., y cuando me fui, después estar armando, a bañar, y volví, en ese rato también llegaron unos morochos que dijeron “se levanta esto”, con lo de Vigo, lo mío, Luis Pasos... Ah, con Luis Pasos que no sabía qué hacer, me convocó en el momento, yo había forrado la habitación con nylon blanco y me había quedado un pedazo que me lo pidió, yo en el momento no me di cuenta, pero así, de alguna manera una imitación de Ives Klein, me dice, “vos te animas a que yo te ponga pintura roja y te arrastre por la tela”, y lo hice... eh... semidesnuda, no desnuda del todo porque.. lo digo por las dudas, (una señorita bien educada).

A: Jaja.

G: Y entre lo de Vigo y lo mío había como si fuese esa cortina, pero que era blanca con la mancha roja arrastrada y decía abajo: “la sangre derramada no será negociada”, así que, más claro... y, a su vez,

estaba Zabala con las cárceles y Romero con los mapas, o sea, todo ese pedazo, y a su vez estaba Alzugaray con pinturas... Hugo de Marciani, Lido Iacopetti, que no eran denuncia de nada. Lo que estuvo bueno es que todos decidieron que la muestra se levantaba, o sea, que creo que la muestra duró 4 horas, eso fue un antecedente que nos unió más. Entonces en el 77, debe haber sido antes entonces, en el 77 él apareció en mi casa, yo ya estaba echada de todos lados, daba clases en un altillo que tengo, porque estaba sin trabajo, fui inhabilitada para trabajar.

A: Te fueron corriendo de todos lados.

G: Sí, de todos lados, y cuando bajé me traía el *Souvenir del Dolor* del año, que era, en general, una banderola, esa vez era una banderola con un tubito con sangre de él, sí, sí, hacía cosas así, otras vez hizo como una gota de acrílico, que no sé de dónde la sacó, porque ahora cualquiera va y compra unos productos de resina, pero en esa época no, con el cartelito que decía la marca de Vigo, y me lo dio y me abrazó, y yo me quedé dura así, y me dijo, “mirá piba, hace mucho te vengo observando y te quiero proponer algo”. “¿Sí?, bueno, ¿qué?”, “que hagamos obra con firma conjunta” y yo me acuerdo que le dije: “¿Quién? ¿yo?, “y... no, boluda, ¿quién?, acá estás vos y yo”.

A: Jajajaja, así era siempre.

G: Claramente, yo pensé que me tocaba trabajar con Marcel Duchamp, yo soy bastante aventurera, obvio, pero me agarró cosa, yo no sé qué voy a poder hacer..., “yo sí”, me dijo, “y, es más, yo te traigo esta propuesta para participar en una muestra muy importante, no sé, hace algo vos y hago algo yo y después vemos de hacer algo juntos”. Y así empezamos, ahí nomás en septiembre del '77.

A: ¿Y el trabajo era en conjunto?, uno empezaba y el otro lo seguía, o no había...

G: Era terrible, eran dos espacios y me dijo: “dibujar vas a dibujar vos porque yo no sé”, va, tengo unos dibujos de él, que él me regalo, de cuando fue a Europa que dibujaba, pero él, por ejemplo, todos los grabados, siempre vas a ver que aparecen siluetas, porque él lo que hacía era

calcar siluetas y copiarlas en la madera o inventarlas o deformarlas, pero eran siluetas, plano pleno xilografía, y la dibujante era yo... tengo mucho oficio de dibujante, solamente que en Bellas Artes me decían mucho oficio, Gutiérrez, qué bien lástima que no sea creativa.

A: Siempre faltaba algo.

G: Entonces me dediqué a ver qué era la creatividad, si era el rayo divino...

A: Probablemente era eso.

G: No es del rayo divino, por eso dicen que hago, dibujar a los muertos, hablar a los mudos, escribir a los mancos, no sé qué historia, porque yo creo que todos tenemos la posibilidad, después hay que ponerse en caja, hay que tener disciplina, o sea, el deseo mueve la voluntad, la voluntad genera la disciplina y, como diría Picasso: “la inspiración existe, pero te tiene que agarrar trabajando”.

A: Claro.

G: Que no me gusta Picasso, pero eso me interesa.

A: Eso sí.

G: Así empezamos y estuvimos hasta el '83, por varias razones, yo me separé en el '82 también y tuve la amenaza, en esa época no estaba la patria potestad compartida y cualquier denuncia que se me hiciera, como que yo tenía una relación con Vigo, porque nadie entiende que vos estés trabajando con un varón y no seas la amante, patente de amante sacas enseguida. Ustedes no se imaginan todo lo que ha cambiado, es impresionante, cualquier denuncia así ahora se va a la Corte Suprema de Justicia y armas un despelote que termina preso el que habla, pero a mí me vapulearon siempre, con Manuel López Blanco, con un ministro de educación, con Vigo...

A: Todos amantes.

G: Todos amantes, no sabes, yo por eso soy una persona feliz, aunque no tenga pareja, porque vivo del recuerdo, todo esto queda grabado, no me importa jajaja... Y empezamos con esos campos de juego que él armaba, donde siempre había una propuesta o era una invitación que

había llegado de afuera, de la que más me acuerdo, y que tiene una historia, es de una muestra de arquitectura poética que propuso un arquitecto mexicano, Sebastian, y que estuvimos primero discutiendo muchísimo, qué tipo de arquitectura, qué podíamos proponer, hasta lo fuimos a ver a Glusberg, porque también Glusberg estaba interesado en lo que hacía Vigo y, también, en lo que hacía yo, y nos regaló la carta del Machu Pichu, que era la última reunión que se había hecho de arquitectos en el Machu Pichu, y me acuerdo que a mí lo que me encantó fue que consideraron al Machu Pichu como una campana que suena en el silencio, eso fue una metáfora muy movilizadora, entonces empezamos a estudiar Le Corbusier, todos los arquitectos, a mí siempre me gustó Alvar Aalto, los finlandeses, todo muy rápidamente porque había que contestar y por correo, no es como ahora que lo metes en internet. Entonces inventamos, ya por todo el tema de la depredación del medioambiente, el hombre tenía que utilizar su capacidad de flotación, abandonar la tierra, llevando algunas muestras para dejar que se reconstruyera y volviera a florecer. Me dibujé todos los jardines bajo tierra y salió una parejita, que ahí fue la idea de Vigo, de murciélagos adentro de una nube, pero después le sacamos la nube también, porque la idea de vivir adentro de una burbuja era no comunicarse con el otro y la comunicación era la del silencio. Hicimos todos esos dibujos e hicimos, por suerte, una fotocopia xerox, en aquella época, y lo mandamos a México, y como todo se iba y no volvía, quedaron algunas fotos y eso, pero como él trabajaba en Tribunales, y era muy gracioso, porque además vendía libros, a los judiciales, y a los abogados y jueces que le compraban les decía: “le traje el libro Dr., son (suponete) \$500 más \$30 de esta publicación (porque también hacíamos publicaciones con estampillas que nos mandaban), que me la tiene que comprar”. Además, tenía objetos en la oficina, por eso hizo las Ediciones Hexágono, porque en la oficina de él el techo era un hexágono, las paredes formaban un hexágono, y decía, uno más que el pentágono. En el piso tenía una cadena que salía de la pared con dos huecos de madera, de los de zurcir, pintados de blanco en el piso y cuando molestaban mucho

les decía a los abogados, “por favor no me los pise”. Fue siempre así, jamás usó corbata, Tribunales sin corbata era rarísimo. Lo primero que nos pasó es que nos llegó a la casilla de correo, que todavía se mantiene, la 264 la de él y la 266 la mía, nos llegaron dos invitaciones de la Nasa para que mandáramos ese trabajo, de donde se deducía que, obviamente, estaban enterados perfectamente de lo que hacíamos. No contestamos, obvio, pero uno de los abogados, el Dr. Bonicatto, que era el titular de Derecho Aeronáutico, nos invitó a dar una charla sobre arquitectura poética a los estudiantes de derecho, lo más raro que me acuerdo en positivo fue eso.

A: ¿Y los estudiantes de derecho qué decían?

G: Ponían cara de querer prestar atención porque si no los abarajaba el titular y no los aprobaba, pero te podés imaginar que era el peor lugar a donde te pudieron mandar a hablar de la poética y la metáfora, pero lo hicimos. Así las cosas, cuando me separé, que, además, él tenía un problema en el sentido que siempre quería armar los espacios él y cuando yo armaba algo él decía: “hacelo vos”, y no participaba y yo me empecé a poner mal. Además, yo quería preservar la cuestión de que no me denunciaran por ser su amante, que tampoco nunca lo pudo terminar de entender, hasta me dijo: “¿Por qué no se vienen con tu mamá y Martín a vivir a mi casa, con Elena y la nena?”, le digo: “¿Estás loco, es hippie esto?”

A: ah, él proponía que se fueran a vivir...la solución perfecta....

G: Claro, para él, ¿te das cuenta? ¿Qué es esto, un harén? Entonces, a partir de ahí nos separamos, cada uno por su cuenta, yo ya venía con unas ediciones mías de *La Confusión*, eso lo puso más furioso todavía y el '84, que se hizo el Primer Encuentro de Arte Contemporáneo y Arte Correo, en Rosario, que lo organizó Jorge Orta, él, siempre anti-grupo, fue dos días antes, hizo un señalamiento, acompañado por una de las chicas, por Claudia Del Río, y se volvió. Pero estuvimos Padín y unos cuantos y ahí había que llevar una propuesta e hice una propuesta por la cual casi me matan, porque se llama todavía *Por arte de base sin*

*artistas*, con la idea no de que no haya más, pero que el artista sea un diseñador de proyectos de creación colectiva. En este momento está publicado en un librito que están haciendo en el Museo Reina Sofía, o sea, otra contradicción. Eso no se puede, de ninguna manera, evitar, eso ya lo sabíamos cuando mandábamos y el otro quería vender la obra nuestra, ya sabíamos que esto iba a pasar.

A: ¿Y pasaba?

G: Sí, pasó varias veces, no solamente la personal, la de varios, no a nosotros, por ejemplo, Higgins, dos, no tres (E. F. Higgins III), que todavía anda suelto, él editaba estampillas, nos pedía y nos mandaba después las planchas, pero claro, no nos conocíamos personalmente, entonces en un momento, uno, como si fuéramos nosotros, uno de nosotros fue, me gusta ese Sr. Higgings, ¿usted produce estampillas de artistas? Sí. A mí me interesaría mucho verlas, nos hizo pasar, abrió unos álbumes impresionantes ¿Las planchas se venden? Sí. Y era uno de los que tenía una estampilla ahí, se lo digo y después lo comunicó y no le mandamos nunca una imagen a Higgins.

A: Tenía su negocio redondo.

G: Claro, muchas cosas así pasaron... lo raro... yo no sé cómo tan rápido nos comunicábamos por correo.

A: Sí, eso es lo que yo pienso.

G: Te lo digo sinceramente, por ejemplo, acabo de recibir hoy una carta que me mandó el 19 de diciembre Débora desde Canadá, hoy y ya es como que no tiene validez, está bien, el correo estará más lento, pero tampoco era tan rápido, además había cosas que se perdían, o se perdían o las confiscaban, con esos sobres raros, o mandando postales interesantes.

A: Sí sí, alguno se habrá quedado alguna.

G: Pero hay cosas que están, porque a mí me lo dicen, tengo esto tuyo, o alguien va y visita un lugar y me dice está en el museo tal, y tampoco nuestra idea fue estar en el museo.

A: Ahora la pregunta que me surge es: ¿Ustedes tenían verdadera

conciencia de que estaban utilizando este medio alternativo, que probablemente no estuviera controlado?

G: No, estaba controlado, sabíamos que estaba controlado.

A: Claro, todo estaba controlado.

G: Es más, nos hacían saber, porque ibas a la casilla y a mí me pasaba que me ponían correspondencia con la dirección de mi casa en la casilla y a mi casa llegaba la de la casilla.

A: O sea, sabían perfectamente de quién era la casilla.

G: Y otra que, por ejemplo, llegaban sobres rotos, intervenidos, que ahora el correo pone: “Esto ha llegado así, pedimos mil disculpas”, no sé qué cosa. Era como una bolsa con restos fósiles, pero, por ejemplo, llegaban cosas de Japón, que yo participé bastante en todo el tema de Hiroshima, y llegaban con la goma fresca, o sea, eso había sido abierto y cerrado.

A: ¿Y ahora no? porque resulta extraño.

G: Ahora se está controlando en Europa.

A: En ese momento, ese control, digamos, dejaban pasar muchas cosas.

G: Sí, fue fundamentalmente, creímos con Vigo, en función del rescate de Padin y Caraballo, que fueron desaparecidos, va... *desaparecidos*, encarcelados en el Penal “La Libertad”, maravilloso, que avisaron sus mujeres y hubo una protesta internacional, que lo que proponía era mandar telegramas a todas las embajadas uruguayas pidiendo por la aparición con vida y la libertad de Padin y Caraballo, que, obviamente, en Argentina no lo hicimos, en Argentina no podíamos hacer eso o íbamos en cana nosotros directamente.

A: Claro, ¿y cómo se enteraban ustedes?, ¿les llegaba la invitación?

G: Bueno... si bien habría algún militar que sabía inglés, son brutos y escribíamos en unos ingleses raros, hasta el día de hoy, vos vas a ver que yo en mi libro hablo de la hospitalidad lingüística, porque el inglés de los japoneses no tiene nada que ver con el de los alemanes ni

con el de los rusos ni con los argentinos, nada, pero nos entendíamos como podíamos, y, entonces, después de dos años, de dar vuelta toda esa propuesta, hubo quien hizo contacto con Amnesty International, urdiembre de arte correo, y así como había pasado que habían participado en una muestra en Brasil, donde le avisaron al presidente de facto que eran dos guerrilleros, que, además, sí se mandaron cada una, uno mandó cómo armar una bomba molotov, es para matarlo, más o menos como decir “vengan acá estoy, yo armo bombas molotov”. Entonces, una vez que aparecieron con vida, porque el gobierno, el interventor de facto de Brasil habló con el de Uruguay y le dijo: “mirá, fulano, ahí tenés a dos que hay que sacarlos de circulación”. Y ahí los levantaron, y, después de toda una vuelta, un senador norteamericano, obviamente revolucionario, le habló por teléfono al de Uruguay y le dijo: mire acá desde Amnesty Internacional y desde el Congreso de no sé qué cosa, de Norteamérica, estamos muy preocupados por la desaparición de dos poetas muy importantes que no están, que ustedes tienen encarcelados, y ahí salieron bajo palabra de no pronunciar palabra. Caraballo se quebró, les habían ido a buscar todas las cosas de Arte Correo y las quemaron, les tiraron todo, Caraballo nunca hizo nada más y Padin se consiguió una beca para irse a Berlín. Ahí empezó todo el periplo de Padin que va siempre invitado, yo lo quiero.

A: Buscó su forma...

G: Yo lo quiero, pero es otra historia. Entonces la idea era que, seguramente, como estaban conectados, fijate que se han ido a buscar cuerpos de desaparecidos en Argentina a Uruguay, era todo lo mismo, estaban conectados, deben haber dicho, acá hay unos locos que hacen unas estupideces, dejémoslos pasar porque era como la excepción que confirma la regla, pero era como decir acá hay libertad, aparte se trabajaba esa idea, para el Mundial del 78 la idea era que eran todas mentiras, que los que estaban en desaparición estaban en unos departamentos lindísimos, hasta que se dieran cuenta que tenían que cambiar sus ideas, somos derechos humanos.

A: Claro, y por ahí iban dejando pasar estas cosas que eran como un juego.

G: Y algunos dejaban pasar, pero, por ejemplo, toda una muestra que organizó Padín en Berlín, y que mandamos de todas partes del mundo, cuando terminó de hacerla girar por toda Alemania Oriental Padín pregunto si lo donábamos, si estábamos de acuerdo en donar el material al Museo de la Solidaridad de Nicaragua y dijimos que sí, estaba el que está ahora, no se portó muy bien en su primer gobierno, pero Nicaragua, la Nicaragua revolucionaria, así que dijimos todos que sí y, según Padín, consiguió dinero, embolsó todo y lo mandó. Nunca se supo nada más y en un momento que el presidente de Nicaragua fue a Uruguay, después de la dictadura, él, que le creo, porque es así de bueno, como todos nosotros, fue a decirle: “Hola, ¿cómo le va sr.? Usted es el presidente, nosotros les mandamos tal y tal cosa en el año tal”. “Yo no recibí nada, pero le aviso”, le dijo. “Todo lo que llega pasa primero por Miami, hasta el día de hoy. De Méjico para abajo todo va primero a Miami. O sea que nosotros decimos que desapareció en el agujero negro del Triángulo de las Bermudas, que no queda exactamente ahí, pero bueno...” Nos pasaban esas cosas, y material importante.

A: Claro, porque es notorio de ver en ese período, los otros artistas, los figurativos, o aunque no fueran figurativos, sino los más de galería, digamos, no eran tan jugados, apenas si insinuaban alguna cosita, los de Arte Correo eran cosas muy fuertes las que se...

G: Mirá, el que más se jugó fue Alonso... y León Ferrari.

A: Pero porque estaba afuera...

G: Claro, pero, de igual modo, terminaron en galería.

A: Pero la que yo tomo también, justamente Alonso, como para cerrar esta construcción de la representación del desaparecido, culmina en la figuración de Alonso, tomo estos dos ejes, pero lo de Alonso es del año 80 en adelante, la serie *Manos Anónimas*, y él dice que justamente lo que le pasa a él es que es uno de los motores de lo que yo pienso, esta cuestión de tener hijos de desaparecidos, o de personas muy allegadas,

por ahí se hace muy difícil la representación, primero porque no sabían bien que era lo que pasaba en ese momento, y él dice, por ejemplo, que recién puede representar con esa crudeza después, en el período de democracia, porque ya sabía, digamos, ya se develaba toda esta cuestión, entonces era como cerrar el duelo, pero que él antes, durante ese período, no había podido hacer nada, era un tema que no lo podía tocar, porque le producía tanto dolor.

G: Y mirá, yo misma te estoy diciendo, fijate, los trabajos más importantes que hicimos no eran sobre los desaparecidos. Yo hice, por ejemplo, los *Códices de Mama Blanca*, mi mamá cumplió 75 años en el 80, estábamos en plena dictadura, obviamente, el motor fue el cumpleaños de mi mamá, porque para mí, que cumpliera 75 era un milagro, como: “qué grande que está, ¿qué le puedo regalar?”, no tenía un mango, entonces decidí hacer una convocatoria internacional, pero qué pasaba, ya estaban las Madres de Plaza de Mayo con los pañuelos blancos, o sea que era un doble mensaje: la madre blanca, mi madre, Mamá Blanca, y muchos se dieron cuenta y no me pasó nada.

A: Era consciente eso.

G: Uno era consciente, yo ya la había conocido a Hebe, las de La Plata, un montón.

A: En el momento en que Vigo pierde el hijo, que lo desaparecen, se lo llevan, ahí, ¿qué sentían?

G: A Vigo lo que le pasó, que es privado, pero vamos a hacerlo público, porque si no se entiende cómo él pudo seguir, primero, él no pudo presentar ni un Habeas Corpus porque lo echaban de Tribunales, se lo dijo su propio juez.

A: ah Claro, él estaba trabajando ahí.

G: No bajó, lo vió cómo se lo llevaban, no pudo presentar un Habeas Corpus, lo primeo que me comentó es: “mirá piba, yo no puedo llorar, estoy ahogado”. Hasta un día que lloró, porque no sé qué planteo hice yo, o qué comenté, que le saltaron las lágrimas, y me dijo: “Te lo voy a agradecer hasta cuando me muera”, porque claro, fue bueno

mandarlo a Vigo a terapia, era más o menos como mandarlo a Marcel Duchamp, imagínate, imposible.

A: Aparte qué terapeuta, no había.

G: Quién lo iba a querer tomar, con ese tema, a ninguno de nosotros, estábamos sueltos, solos... y, bueno, la enfermedad que tuvo fue eso, o sea, él se murió de un cáncer en el intestino, que le repitió tres veces.

A: Claro, sí, tanto ahogo, ¿no?

G: Y, claro, porque viste que uno cree que la zona del sentimiento es el corazón, pero no, es esto. Yo tengo lo mismo, fui operada de lo mismo y zafé. Yo hice también un carcinoma de útero en el 78 y también salí viva, pescado justo a tiempo, y, por ejemplo, Feinmann cuenta lo mismo, porque él estuvo encerrado, desesperado y, además, enfermo, al borde de la muerte, porque nos enfermábamos, claro que nos enfermábamos, cómo no nos íbamos a enfermar. Ahora, no recuerdo haber tenido una actitud vigilante yo, viste que la gente ahora mismo sale y mira a ver si viene algún morocho, no sea cosa que me robe, yo no recuerdo haberlo hecho, y tengo a la vuelta la comisaría 2ª, donde arriba torturaban. Sí, lo que hice fue: yo tengo mi taller con un ventanal, que estaba sin cortinas, y la prensa de grabado, y un día dije: “estoy loca”, porque por poco me saludaban desde ese primer piso, entonces corri la prensa, en la subida de la escalera, que viste lo que es ese pedacito, y cada vez que sacaba una copia, que era para atrás, me podía caer por la escalera de espaldas, de eso sí me acuerdo, o sea, recaudos tomaba, pero no, de ninguna manera, de decir bueno, no, no lo vamos a hacer porque... no, lo hacíamos.

A: ¿Y lo único que él hace, así concreto, es ese matasello que hace para Palomo?

G: Y eso fue posterior también. Era porque, bueno, yo respeto, dentro de todo, cada uno hace lo que puede, lo que quiere, pero lo que puede, y a mí me parece muy importante, respetar al otro tal como es y no como uno quisiera que sea, obvio, para que también haya reciprocidad y me respeten a mí como soy y no como quieren que sea. Y aunque

muchas veces piensan que soy tonta o lo que fuere, a mí no me molesta, no pretendo que entiendan que lo que hago sirve para... Llego hasta ahí, a veces me enoja, como cualquiera.

A: Claro, sí, pero yo siempre pensando en esta cuestión de que en el Arte Correo hay muy poco material, por lo menos de lo que yo pude conseguir, es ese librito de esa chica de la que no me acuerdo el apellido, es ese librito, el celestino, y no hay mucho más.

G: No, y aparte ahí tampoco...

A: Es acotadísimo.

G: El tema de la red, yo me acuerdo que le dije a Russo: “Yo quisiera poder escribir como John Berger”. “Bueno”, me dijo, “nada menos”. “Sí”, le digo, “porque él va y vuelve en el tiempo y no el espacio, y eso es la red, y yo quisiera escribir en red”, y desistí, porque no soy John Berger... o sea que escribí como escribo.

A: Como Graciela.

G: Siendo mucho más metódica, académica, menos romántica, menos combativa también, porque yo tenía combate.

A: Pero se jugaron, en una época en la que no podías jugarte tanto, fueron lo suficientemente valientes.

G: Y sí...

A: Y presentaron combate.

G: Resistencia.

A: Sí, era resistencia, desde donde se podía.

Asistente (X): Marta Minujín, que hizo un montón de cosas que son locuras y, sin embargo, ahora es...

G: Bueno, pero Marta tiene otro plafón, o sea, primero que pertenece a una familia que siempre tuvo mucho dinero y se casó con un magnate. No es mi caso. Yo me casé con un ingeniero ceramista alemán, además, después terminé separándome. A Marta, cuando le pregunto, yo la conozco personalmente, y hemos discutido, porque nos encontrábamos en Cayc...

X: Pero se permitió hacer cosas que muchos no se atrevieron.

G: Ah sí, era encaradora.

A: Y se casó ahora, con el arte, hizo toda una performance, en el MALBA creo que fue.

G: Bueno, pero Marta es así.

X: A los 16 años creo que se casó con el marido que tiene actualmente.

G: Sí, porque se murió el hermano, ya a ella no la consideraban importante en la familia, yo lo sé por otra fuente, muy cercana, bueno, lo voy a nombrar, total está muerto, por Lopez Anaya, que yo no sabía que era Lopez Canaya, el crítico de arte que me arrastraba el ala y en un momento, en el '65, me contó todas las historias de Buenos Aires, y él la conocía a Marta, pero por lo menos fue sincero desde el primer momento: "yo voy a poner a los que a mí me interesan y los que no", pero él entregó gente, de todo, a su vez es el que me liquidó en Bellas Artes, me dijo: "yo no puedo hacer nada, tenés un expediente", y yo: "bueno lo quiero ver". "¿Vos en qué mundo vivís?"

A: Claro, inocente.

X: Es que en esos momentos...

G: El estado de sitio que había por poco..., entonces, Marta era como una hija sin patria, para decirlo poéticamente, entonces empezó casándose con.... Y, además, entró muy bien con Jorge Romero Brest en el Di Tella, cuando hizo *La Menesunda*, que, en realidad, no la hizo sola, sino que era todo un grupo, Jorgito tenía su especial predilección por Martita.

A: Claro, sí, la protegía, era como la niña mimada.

G: Ese fue el espaldarazo, después sí se supo conectar muy bien.

X: Después ella supo hacer un negocio del arte.

G: Sí, es más, aparte del negocio, seguir haciendo cosas monumentales, que si vos no tenés mucho dinero que te den, como Christo, por ejemplo, que empaquetaba catedrales, no salía de la nada, no es un señor que paseaba por el barrio como para hacer los muñecos de carnaval, ¿viste?, de fin de año.

A: Claro.

G: Él ya iba con una empresa que le daba todo, los obreros, las grúas, todo.

X: Supo vender su imagen.

G: También lo que pasa es que ahora ya Marta y la imagen de Marta son lo mismo, el personaje y la persona son lo mismo, no puede dejar de hacer esa representación que ya es una presentación, o sea, no puede dejar, se debe haber hasta olvidado de cómo era.

A: Claro.

G: Y se pagan precios muy altos así.

A: Sí, yo creo que sí también. Bueno, una charla hermosa realmente.

(...)

G: Todos los 21 de septiembre hacíamos un *señalamiento*, con la idea de que la primavera no podía florecer porque estaban los jóvenes desaparecidos y muchas veces empezaban en el fondo de la casa de "15" (calle 15) y después trasladábamos todos los elementos, con banderolas que hacíamos, a Punta Lara, este fue el 1°.

A: Estas son las fotos que yo había visto, están las fotos originales.

G: Si viste las de los globos es el último. La idea era que marcábamos el lugar con unas cuerdas como una cruz, poníamos los elementos en el medio, las banderolas clavadas en la arena con barro...

A: ...partían de acá, juntando las flores.

G: Sí, por ejemplo, a lo mejor íbamos al bosque y lo que más juntábamos eran coronas de novia, que había muchas.

A: Ahí dice también que habían juntado las coronas de novias.

G: Claro, por ejemplo, bueno ahora no me sale el nombre de uno de los franceses que vino, que mandó Julien Blaine, él ha hecho un escrito, lo tengo en algún lado también, y al relatar yo tuve una discusión muy fuerte con él, porque él ponía que entre lo que preparábamos y el momento en el que íbamos, porque íbamos el 21, nos relajábamos. Claro, ahora se usa mucho la idea de relajarse, cuando lo planteó él, ponele



que habrá sido en el 2000, 2002, yo le dije: un carajo nos relajábamos, imagínate de qué nos relajábamos, no nos relajábamos nada, no era que: hay bueno, nos juntábamos todos, nos relajábamos un rato y después agarrábamos el auto mío o el de él, íbamos a Punta Lara y hacíamos esto. ¡No!, todo formaba parte de lo mismo, lo que pasa es que los dos trabajábamos, teníamos familia, hacíamos un montón de cosas más, o sea, no hacíamos todo el mismo día.

A: Claro, es la interpretación.

G: Y el sentido bueno, esa vez la idea fue poner las flores en este marco de encierro, lo que más o menos ves ahí.

A: Sí.

G: Esto fue publicado por Julien Blaine en Dos... y esperar a ver qué pasaba con el río, yo conozco bastante de ríos porque mi abuelo era pescador en el río y sabía que es inesperada la marea en el río, no es como en el mar, o sea, que puede subir y puede bajar y lo que suceda, y entonces nosotros esperábamos a ver la reacción de la naturaleza, y el río subió y se llevó las flores, yo fui sacando las fotos, y la idea es que se las llevó nosotros no sabíamos que estaban tirando los cadáveres en el río y en el mar.

A: Eso es muy llamativo.

G: Es impresionante, cuando lo supimos después.

A: Porque es como una premonición.

G: Sí, sí, sí, muchas cosas fueron premonitorias.

A: Yo hay cosas que ahora las veo, una las ve a distancia y dice: pero, ¿Cómo? ¿Intuían, sabían?

G: Es como cuando vos haces una obra "X", que puede ser una pintura de un pintor famoso o no famoso, pero tiene un tipo que se mete en el proceso creador y que se deja llevar por el proceso creador, muchas veces sentís que no lo estás haciendo vos, te va a pasar con la tesis, que vas a decir, yo cuando escribí esto qué estaba pensando, después que la termines, qué bien que estuve o cómo se me ocurrió, ahora no se me ocurriría, de dónde salió.

A: De dónde salió esto, sí, sí.

G: Y eso nos pasaba, y ahora yo, más se relata, más se habla, y más me sorprende, porque por ahí relaciono, no puedo dar un ejemplo, pero por ahí habla...

A: Sí, pero salen cosas.

G: Claro, por ejemplo, ahora con este degenerado que encontraron caminado por la calle, que por suerte ahora lo mandaron a prisión, que tenía prisión domiciliaria y andaba dando vueltas y no sé qué, y de repente yo lo vi, que era el médico que asistió a las mujeres parturientas y que certificó el nacimiento de los pibes y los regaló o los ubicó, cuando lo vi en televisión dije: pero este lo vimos, si hablamos con él, cosas así me pasan.

A: Claro, estaba todo ahí.

G: Y me lo digo a mí misma, que no tengo con quién.

A: Sí, sí, sí, es increíble.

G: O, por ejemplo, yo participé, me invitaron a armar una muestra en el Cuatro Columnas, en la Escuela de Mecánica de la Armada, en el 2011, una exalumna de museología, conociendo mi historia y estando ahí, que todos me decían: te vas a impresionar, ¡no! Yo sentí como que había estado y yo no había estado. Y después apareció Víctor Bastera, que me habían contado la historia, pero yo no sabía quién era, no tenía idea ni de la historia, Víctor Bastera y otro que no me acuerdo el nombre, pero el otro logró salir antes, estuvo en la zona de "capucha y capuchita", o sea, en el CECIN.

A: No sé a dónde queda.

G: Todo es en el mismo predio de la Escuela de Mecánica de la Armada, de la ESMA, de Buenos Aires. El edificio Cuatro Columnas es el más importante, porque era la escuela realmente y nosotros estuvimos en el patio, un sector. A mí me dieron la parte de *Resistencia* y *Con Arte*, porque se hizo, que todavía supongo que está, porque es una muestra permanente, todo quedó ahí, en unas vitrinas que diseñó esta muchacha ex alumna mía, y bueno, yo llevé, por ejemplo, hicimos uno en común

con Cecilia Canepa y otro yo con los libros quemados que me había pedido mi alumna, y de repente apareció un señor, medio rubio, medio cuadrado, yo había terminado casi de armar y se quedó parado así y no se movía y yo hasta le saqué una foto de espaldas y de repente me acerqué porque hacía como veinte minutos, media hora que estaba ahí y me dice: esto es impresionante, y yo le empecé a explicar: si bueno, en realidad todos tuvimos que hacer algo así porque los que nos quedábamos, que no nos exiliábamos y que sabíamos que estábamos señalados, involucrados en todo esto, tratábamos de dejar las menores huellas posible, y bueno, yo algunas cosas las quemé y otras..., totalmente ridículo porque ya te digo, arriba da con la comisaría Segunda que es en frente y yo hice, en la calle treinta y ocho, y yo hice monumentos, uno más chico y otro más grande, que eran como dos muñecos, como dos espantapájaros, que eran todas revistas y libros y cosas envueltos en un nylon y yeso directo arriba, que si venían y me hacían así tocaban la revista.

A: Ah, era para esconder los libros.

G: Claro, y eso, obviamente, se llamaba *La Herencia*, que la tiene mi hijo, obvio.

A: ¿Y están los muñecos esos?

G: No, los muñecos no, tiene las revistas.

A: ¿Y cuánto tiempo estuvieron esos?

G: Yestuvieron como 4 años, hasta que más o menos se disolvió el problema.

A: Claro, está fantástica la idea.

G: Y estaba todo ocupado arriba, yo no podía hacer nada, porque es un pedazo como si fuera este, sí, un poquito más grande ponele y tiene un desnivel, y en la parte de arriba toda una biblioteca que le regalé a mi hijo también, estaba el muñeco así, suponete de metro y medio por otro metro y medio, o sea que era un incordio para pasar a la terraza, un despelote y el nene gateaba o caminaba alrededor y lo tocaba pero poquito, porque él siempre respetó todo mucho, y él no sabía, yo no le había dicho nada, me vio hacerlo, después me dijo que se había dado cuenta de

que estaba escondiendo algo, otras cosas, por ejemplo.

A: Pero era muy chiquito.

G: El nació en el 73, en el 76 tenía tres años, cumplió a fines del 76 y yo los debo haber hecho en el 78, 77 largos, 78, pero tienen memoria a esa edad, memoria de imágenes, como tengo yo también de cuando era chiquita, y, por ejemplo, el Libro Rojo de Mao lo metí adentro de una caja y lo enterré y lo busqué muchos años después, tenía tapas de cuero y en papel de arroz impreso, y lo tengo, pero le tuve que hacer otra tapa porque las hormigas entraron y se comieron el cuero, hormigas o bichos o qué se yo, pero fue el único que enterré. Pero, después, Martín lo que hacía era enterramientos, mi hijo jugaba donde ahora es mi taller, era un jardincito interno y, de repente, vos lo veías, le habíamos regalado palitas, martillo, de todo. Vigo le regaló todo un jueguito de carpintero, pero, cuando cumplió 4 años ponele, y, de repente, yo llegaba y lo veía con pocitos y no me decía nada de lo que enterraba.

A: Claro, algo estaba haciendo.

G: Sí, enterraba soldaditos, después hicimos todo el tesoro de la familia, que fue en el año de Malvinas, en el 82, que él todavía no había cumplido los 9, porque en el 83, a fines del 83, cumplió los 9, y entre mi mamá y yo hicimos un pozo acá a donde están los fierros esos que son una escultura y, también, una cosa rarísima, se metió adentro del pozo, porque tardamos un tiempo en hacerlo, esto era en marzo, justamente en el aniversario de la dictadura, y jugaba a la trinchera. Enterramos y todo nos fuimos a Mar del Plata el 2 de abril, hicimos también un *Señalamiento* en Chascomús, Julien Blaine había pedido, hizo una propuesta, no eran monumentos, eran como si fueran los basamentos de los monumentos abandonados y yo me mate pensando qué monumento había y abandonado, acá era todo de los milicos.

A: Claro

G: Siempre con una máquina de fotos, siempre con algún cartel de acción poética o lo que fuere y cuando pasamos por Chascomús, que me metí adentro y fui a parar a un costado de la laguna, encontramos una

casita abandonada, rota, Martín iba hasta con el guardapolvo del colegio y, entonces, es como que yo..., ellos hicieron una performance, Martín se subió, se trepó, tiró la cartera del colegio, a él le encantaba.

A: Claro, sí.

G: Tiró la cartera, tiró los cuadernos, mi mamá no sé qué le contestaba, yo saqué fotos, *pedestales abandonados*, ahí esta y cuando llegamos a Mar del Plata, que bueno yo no tenía ni radio en el auto en esa época, mi primo me dijo: “Empezó las Guerra de Malvinas”, y yo uní todo, te das cuenta, el hecho de que él jugara a la trinchera, tirara el cuaderno, si querés le encontrás sentido.

A: Sí...sí.

G: No era para nada pensado, y menos en un nene.

A: Claro, pero los chicos son esponjas, están absorbiendo todo.

G: Y si uno está en situación de proceso creador es como un niño.

A: Claro.

G: Si se lo permite, ahora, si te ponés a razonar, ahí lo frenaste, si te preguntás porqué, cuando yo le buscaba un lugar para hacer algo con pedestal abandonado, quería encontrarle un sentido a eso, y cuando le buscas el sentido no encontrás nada, después, de repente, aparece algo, lo haces y el sentido estaba ahí, y no tenía nada que ver con lo que estuviste pensando antes.

A: Sí, sí, sí...

G: Yo, por ejemplo, había pensado en ir al cementerio porque habíamos ido, había toda una zona donde además siempre estaban filmando, donde estaban los NN y yo había pensado en sacar unas fotos ahí, pero no había ningún pedestal, eran todas cruces blancas, entonces no me servía, la propuesta era *pedestales*, y, de repente, lo encontré por otro lado.

A: Claro, y medio de casualidad.

G: Siii, estos a lo mejor están mal ordenados... Ah, no, está bien.

A: Vi que Vigo tenía este..., no sé si serán los mismos, me parece que no.

G: No, porque el que vos viste es el de los globos (se refiere al *Señalamiento*) y este es el primero, está escrito por él, bah, lo escribimos entre los dos, pero con la máquina de escribir de él, inclusive él era muy fanático de su Olivetti y yo de la mía, y él tenía una de carro yo tengo una lettera.

A: ¿Una?

G: Letras se llamaban las Olivettis portátiles, como la de Walsh.

A: Ah, no las conozco a esas.

G: Ah, mirá qué lástima porque la tengo en el galpón.

A: A lo mejor las he visto pero no sé qué se llamen así.

G: Son chatitas y tienen nada más un contenedor como valijita, te la llevas a donde quieras, en cambio él tenía una de oficina.

A: Sí, esa es una que está ahí.

G: Claro, que es con la que escribía.

A: Ahora, la intención de estos tarjetones era dejar plasmada la idea...

G: Nunca lo comentamos.

A: ¿O era como un plan de acción?

G: No, él me dijo, “¿qué te parece si hago imprimir unas hojas así y vamos registrando?”

A: Un registro...

G: Un registro, para no perder todo ¿Ves?, acá está la que te digo, que la foto está sacada aquí en mi casa, entre las lajas del jardín.

A: Claro.

G: Porque a veces trabajábamos acá.

A: Claro, o sea, como una cierta intención de que..., porque si no, claro, los Señalamientos si no hay foto...

G: Además, si mandábamos las cosas...

A: No queda nada.

G: Si no teníamos una foto, algo...

A: y esto de Encotel, ¿es el envío?

G: Sí.

A: Como la facturita.

G: No, eso porque fue certificado. El papelito que te daban cuando certificabas.

Éste lo tengo nada más que yo, fue un arreglo cuando nos separamos, viste cuando uno se separa en una pareja: yo me quedo con esto, vos te quedas con aquello.

A: Claro, por eso esto no está allá.

G: Por eso él me dijo: “Llévate el archivo vos y el resto me lo quedo yo”, y yo no le pedí nada porque estábamos peleándonos.

A: Y el resto, ¿qué sería?

G: Y, las cosas que vos viste, en las que yo participé, que quedaron ahí, que yo nunca se las pedí, porque cuando se enfermó no iba a decirle: “¿Me devolvés lo mío?” (Lo que está en el CAEV)

Éstos, por ejemplo, son tacos míos, que yo trabajaba mucho con estas señales, que eran: “Prohibido estacionar” ¿Ves?, era también una metáfora de lo que pasaba.

Bueno, no sé qué es esto, a ver, ya te digo, algo que recibimos, le escribieron a él, porque le escribían a él, era el más conocido.

“Querido amigo, veo que la moral está muy alta, bueno, esto estimula a la comunidad internacional, México sería la sede para motivar algo a escala mundial, la revista *Artes Visuales* (yo la tengo, no sé dónde) va a publicar algo sobre P y C (Padin y Caraballo), yo voy a dar una charla en la unión de artistas de Londres sobre la situación en Latinoamérica. Deseo información: fotos, recortes de prensa (mirá que íbamos a mandar) si existen. Bueno, gracias y hasta pronto, abrazos.” Esté no es Sebastián, no sé quién es... ah, ¡Itamár! Itamár también, Itamar era el que pedía estas cosas. Ya le escribiré a Sebastián acerca de ello... Sebastián era el que había iniciado el proyecto ese del que te hablé de arquitectura poética.

Itamár, que era un mejicano en el exilio, en Londres, permanentemente nos pedía recortes de prensa y fotos de la represión, y no le podíamos ni contestar, le contestábamos con dibujos, por ejemplo.

A: Estos dibujos...son tuyos.

G: Los hacía yo, él no dibujaba, por ahí lo que hacía era intervenir con las nubes, las nubes siempre fueron su patrimonio. Yo viajé con mi marido, mi hijo y mi madre a Alemania y estuve un tiempo viviendo allá, él me había prohibido que me comunicara con nadie y tenía razón, hasta a mí me costó muchísimo conseguir el pasaporte, fue terrible, te lo cuento en otro momento, pero corrí un riesgo terrible, pero bueno, al final, gracias a un muchachito, porque siempre era pasaporte retenido.

A: Claro, alguna excusa.

G: O porque se había manchado, o porque tal otra cosa, y yo seguía yendo y mi marido estaba en México o en Venezuela.

A: ¿Eso más o menos en qué año?

G: En el 78, íbamos a viajar en junio, ponele, y él volvía para irnos, aparte yo había hecho un carcinoma, me operaron en mayo, era un desastre, pero bueno, los alemanes son así, donde ponen el ojo, ponen la bala y van y lo hacen, fue el principio de la separación en realidad eso, porque yo me sentí muy mal, Yo esperé, después de muchas cosas, que él inclusive me indicó un contacto, de la empresa, que me dijo, bueno, usted sabrá si no tiene antecedentes, y me hizo ir a las 6 de la mañana a la oficina como una pobre desgraciada, viste que huye y no sabe quién la sigue, y me dio una larga charla, diciéndome que esperaba que yo no estuviera metida en ningún problema, que lo único que podía hacer era recomendarme al jefe de la Policía Federal y yo me quedé así, y digo, qué hago, ¿voy o no voy?, me dio una tarjetita.

A: Vos antecedentes no tenías.

G: Y, yo no sabía, si a mí me habían echado, tenía antecedentes, yo sabía que tenía un expediente, justamente por trabajar con Vigo.

A: Claro, a través del colegio.

G: En la Facultad, de donde me echaron, después me echaron de todos lados, o sea que antecedentes tenía, pero no sabía cuál, y, entonces, lo que hice, me fui caminando desde el centro, de los bancos para el lado de plaza Congreso, pasé por Telefónica, le hablé por teléfono a Vigo

(ya estaba creada la Asamblea por los Derechos Humanos, donde tenía un abogado, él tenía contactos con los abogados). Me dijo: “Yo no sé si tenés que ir”. Yo voy, porque, además, también tenía problemas con mi marido que me había recomendado y, además, había dejado a mi mamá con el nene, así que le dije: “Vos estate atento, si yo en dos horas no te llamo es que quedé adentro”, y así partí, entré y me fueron llevando, ves, eso es una cosa automática, de igual modo yo tengo mucha memoria visual también, me fueron llevando por una oficina, por otra oficina, por otra oficina, que era como todo un laberinto hasta el corazón, a donde estaba el despacho del jefe de policía, me hacen pasar, me sientan, aparece el secretario y me dice que ahora va a venir el jefe, ya sabemos que viene por el pasaporte, hemos mandado un empleado para que averigüe, lo más probable es que le tengamos que sacar nuevamente una foto. Entonces estaba ahí y me dije que a mí me meten adentro.

A: Claro.

G: ¿Qué puedo hacer?, fumaba, como siempre, saqué un cigarrillo, era bastante potable yo en esa época, joven, busqué al más mirón en la oficina siguiente, salí de esa oficina y le dije: “Me podés dar fuego”, en esa época se podía fumar en cualquier lado, y me dio fuego, y le dije: “¿El baño?”, y me dijo, “ahí, ¿querés que te acompañe?”. “No, no, yo conozco”, y agarré para el lado del baño y después busqué por donde había venido y me fui.

A: ¿Te escapaste?

G: Me escapé y me vine para acá, si querían me hubieran buscado, deben haber dicho, dejá esa pelotuda, pero no volvía más a buscar el pasaporte, porque el de mi mamá y el de Martín estuvieron inmediatamente, que los fui a buscar con ellos, pero se que quedaban en el auto, entonces el día que llegaba el germánico, como le hemos dicho en casa siempre, que lo iba a buscar al aeropuerto, a Aeroparque, no, al aeropuerto de Ezeiza, que llegó a las cinco de la tarde y la oficina cerraba a las siete, yo le dije: “Bueno, ahora que estás, yo voy a entrar a buscar mi pasaporte, porque por lo menos sé que estás vos como custodio del nene

y de mi mamá”. Entonces estacioné a donde pude, ya cerraban, dije por favor, por favor, porque tengo que viajar y había unos muchachitos que, en esa época, para salvarse de la conscripción, se anotaban en la Policía Federal, entonces me atendió un muchachito que me dijo: “Subí, subí”, y subo, y había otro muchachito, en la oficina que tenía una ventanuca y, entonces, lo busca y me dice: “No, está manchado de nuevo ¿te interesa tener la cédula?” (Nunca más tuve la cédula de la Policía Federal). “No”. “Bueno, esperá porque el jefe está tomando un wisky y está medio..., yo voy a sacar la foto, que todavía no está plastificada la Cédula, la voy a pegar en el pasaporte, la voy a sellar y le voy a pedir que firme”. Y lo hizo, y me lo dio. Yo le dije: “Sos el ángel de la guarda”, le di un beso. “Dios te bendiga”, y salí corriendo. Pero después, para viajar, tenía razón Vigo, porque (nosotros fuimos en barco) en el barco no me pasó nada, pero ni bien subimos a un tren en Génova, para Alemania, una vez cruzada la frontera de Italia, que de igual modo en Italia controlaban, apareció un guarda, no sé de dónde era, porque no fue directamente a Alemania, daba una vuelta, no me acuerdo, que venía como con una, vos no los habrás visto, pero después, en la época de las tarjetas de crédito, que no había redes como ahora, cuando vos ibas con una tarjeta, si tenían alguna duda, buscaban, que tenían unas letras chiquititas, y buscaban, y si estabas ahí era que no podías comprar. Bueno, tenían una cosa, así como una guía internacional, y vino el tipo, vio el pasaporte de mi marido, el de mi mamá, el del nene, todo bien, con el mío se quedó y me dijo: “Voy a controlar”, y me buscó y se ve que no estaba, pero controlaban, entonces, como yo también le di curso a lo que él me dijo, no hables con nadie, no llames a nadie, por ejemplo, estaba Peter Bleus, que por poco viví a la vuelta, pero no lo fui a ver. Pensé qué podía hacer, sobre todo con Itamar, yo quería hablarle por teléfono, que no lo tenía al teléfono, pero, hacerle llegar una carta, algo, que dijera algo, que se dejara de molestar, que nos iban a pescar justamente por lo que él pedía y, fijate que está escrito, yo no me acordaba que estaba escrito, y bueno, estuve varios meses y en un momento dado pedí un grabador, que eran de casete, y que al escrito lo

tengo, y lo escribí, y medio que improvisé, hablando como si yo fuera una exiliada, hablándole a Itamar, diciéndole que por favor, que tal cosa, contándoles lo que ocurría, cuál era el clima en el que vivíamos, y lo metí adentro de una sobre, y cuando nos volvimos, que nos volvimos con mi madre y Martín, porque mi marido se quedó (mi ex marido pero es el único que tuve), puse una dirección postal de ahí de Génova y un nombre falso y se lo mandé, y lo más gracioso, que el muy tarado, pero bueno, medio que lo entendió, pidió perdón por carta, ya cuando llegué había pedido perdón por carta, por su imprudencia en lo que solicitaba, qué sé yo, pero lo escribió en inglés, por suerte, y no jodió más, no lo ví nunca más, no nos comunicamos nunca más, pero mirá, por un papelito, tengo una historia de una hora por cada cosa.

A: Y sí, pero aparte me imagino lo que hubiera sido cualquier cosa, porque si eso lo hubieran leído, y los hubieran investigado más.

G: Si querían nos hacían de goma, ya te digo, nos salvó lo de Padin y Caraballo. Eso era también una propuesta de abierto y cerrado, Open & Close ...

A: O sea que la forma esta, alguien mandaba la propuesta, esta es de Holanda.

G: Claro, esa es la propuesta de (...), él siempre trabajó con la idea de Open & Close.

Eso de Kassel, de Alemania Oriental, que participamos varias veces, no me acuerdo lo que mandamos. Ahí ya empezamos a hacer las estampillas de las mariposas encarceladas.

A: ¿Y a las estampillas estas las mandaban a imprimir?

G: Sí, en Di Georgi.

A: ¿Les hacía todo el agujereadito?

G: El agujereadito, ya te digo, no, este agujereadito lo hacía con la máquina de coser sin hilo. ¿Ves que está desaparejo?

A: Ah, sí. Porque vi unas planchitas que tienen de Vigo, están marcadas, pero me parece que está hecho un troquelado.

G: Sí, después hubo troqueles, seguro. Éstos eran de los envases

que yo hacía, este fue el primero que hice, está re viejito.

A: Y ahora, si vos tenés este que es del '78, lo que tiene Vigo del '78, ¿son cosas que él hizo aparte?

G: A mí me mentía.

A: Ah.

G: Yo me daba cuenta porque de alguna manera algo ves, ahora sería descubierta, porque en Facebook no podes ocultar nada, pero por ahí me decían, suponete, me comentaban a mí, los que sabían que éramos G. E. Marx Vigo, porque unos creían que éramos otra persona, y me comentaban, decile a Vigo que ya recibí lo que mandó, por ejemplo. Yo no le decía nada.

A: O sea que mandaba él aparte.

G: Claro, y a mí me lo tenía prohibido, me dijo de entrada: “Con firma conjunta, ninguno de los dos hace nada individualmente”. Y yo lo cumplí.

A: Claro.

G: Inclusive, si hacía los envases, él sabía, y los incorporaba como de los dos.

A: Claro, por eso está el otro archivo.

G: El otro archivo, él lo hacía parecido a este si querés, pero de la obra de él, pero yo no estaba enterada.

A: Pero veo que las propuestas eran las mismas.

G: Sí, mandaba aparte.

A: Mandaba aparte, jajaja.

G: Y por ahí llegaba en catálogo G. E. Marx Vigo y Vigo, cómo no me iba a dar cuenta yo, más que tarada. Ese era en colores.

A: Claro, tenía sus cosas, ¿no?

G: Sí, el jefe era bravo. Esos son como lemas que juntamos, “Yo debería estar donde tú estás”, ese era de Vigo, la mía era “Yo debería ser lo que tú eres”, “Tu sangre es mi sangre”, de Vigo, y “Tu miedo, es mi miedo”, mía. Que lo mandamos, ahí debe decir, fueron de las primeras que hicimos, a un montón, que están mandadas a Vigo y no sé porqué las

tengo yo, las tendría que tener él.

A: Claro.

G: Él debe tener las mías. Por ejemplo, un juego fue a San Diego y otro a Itamar, esa es la letra de él.

A: ¿Todas?

G: Si todas, que yo le se imitar muy bien y él imitaba la mía también, pero la reconozco, es otro rasgo. La firma conjunta la hacíamos los dos igual.

A: ¿Cuál es la firma manuscrita, no la he visto?

G: En los grabados. Ese fue en el primer aniversario, con un grabado mío y con estas figuritas que puso él, que fue el primer aniversario de nuestro trabajo conjunto, que me generó bastantes problemas con mi marido, porque me puso desnuda con él, pero no avisaba.

A: ¿Pero sí, realmente te ponía mal?

G: Y claro, imagínate: estás casado conmigo, en el 78, y de repente aparece la tarjeta esa, que yo no ocultaba nada, y me dice: “¿Por qué desnudos?”, “qué sé yo, preguntale a él”, “no, no le pregunto nada”, decía, bah, hacía: “Mmm!”. Y ese es un grabado de cuando yo estaba embarazada, pero del 73. Eso era del 78, ¿no dice?

A: ¿La carpeta no es todo del 78?

G: No, puede ser del 78, 79. A lo mejor hay cosas mezcladas, porque cuando yo lo prestaba, y de poner y sacar de adentro de las cajas se separaban cosas, me lo dejaban desordenado. Claro, ves, está desordenado.

A: ¿Llegaba la tarjeta doblada?

G: Claro, la tarjeta iba doblada así y nada más que con un sticker, y se mandaba directamente.

A: ¿Este es un grabado original?

G: Si, es un original cortado en pedacitos.

A: ¿El resto es imprenta?

G: Claro. Ves que decía impreso y, al estar doblado, salía el remitente. Esa es una estampilla colectiva que hizo alguien y nos mandó la

plancha.

A: ¿Estas no se vendieron?

G: Noo, no. Es la 2º Internacional de estampillas. Esto es todo lo que se mandó, que también teníamos que tener plata porque para cada uno era un franqueo.

A: Claro, y a Europa supongo que era caro.

G: Era más barato que ahora, pero igual...

A: Ah, es que vamos para atrás, estamos en el 68, no 77.

G: Alguien le puso el año '68 y era en el '77, porque lo mandamos en el '77. Ese es otro juego que también se ha hecho, poner cualquier año, poner cualquier nombre, anda a ordenarlo, yo no me acuerdo.

A: Se llama así *Me Lo Show 1968*, ¿pero es del 77?

G: Si, no ves que ahí dice que se mandó en el 77.

A: ¿Y el sello del avioncito este?

G: Ahh no, porque mirá, *IT Art*, colgado 9 años después, porque había un papel que decía: “The show was not held”, o sea, lo que recibió en el 68 no lo pudo colgar, entonces hizo otra convocatoria y armó todo en el 77. ¿Ves? Información... overhouse... que se yo... Malviar invito y ahí mandamos, que debe estar la foto, ese es Zoe, Mail Art World.

A: ¿Te quería preguntar de este sello del avioncito, es de los dos también?

G: No lo tenía él, lo tengo yo, también, después... es un cliché... si, porque nosotros hacíamos los sellos y todavía yo los sigo haciendo en Chigoma y el que hacia los sellos, que extrañamente trabajaba en el museo de la policía, como el otro que te acordás te conté me regaló, encontré lo que quedó, era del año 72, se rompió casi todo, lo mío era de yeso, lo que quedo fue esto, tenía palomitas pegadas y dice “más allá es aquí y ahora”, el yeso es del 72.

A: Claro, se iban despegando las partes.

G: Y se iban rompiendo.

(...)

G: Otro que se dio cuenta, y que vas a encontrar un texto que es-

cribió sobre G. E. Marx Vigo, es Vittore Baroni, que parece que fuera un hermano y nunca nos vimos. En un momento cuando, yo hice el homenaje a G. E. Marx Vigo, porque eran los 10 años de la muerte de Vigo, que me dieron un lugar para exponer y con todo lo de Malvinas..., era horrible, porque todo parecía una tumba, yo no estaba de acuerdo, además sabía que a Vigo no le gustaban los homenajes, entonces dije, va para G. E. Marx Vigo, y cuando estaba haciendo eso dije, pero yo necesito un texto que diga que es G. E. Marx Vigo, y, entonces, le escribí un mail, porque no estaba en Facebook, a Baroni, y me dijo: “hasta fin de septiembre no puedo hacer nada, pero ni bien termine lo que estoy haciendo, te lo escribo”

A: ¿En qué año?

G: En el 2007, y me llego para el día de la madre, octubre, y me encanto, porque yo siempre pensé que pensaba mi hijo de mi relación con Vigo, porque una vez me dijo: parecés la marida de Vigo, cuando era chiquito, claro, porque Vigo me cuidaba cuando el padre no estaba y yo no sabía lo que pensaba él, entonces, ya estaba viviendo en (...) hizo un asado para la madre de Paula, para mí, y yo llegue con la carta, con lo que había escrito Baroni, y estaba bien escrito, quedo bien en claro ahí, lo vas a ver, en libro esta, inclusive la traducción me ayudó a hacerla él, porque traduce muy bien del inglés. Yo quería mostrárselo, ni falta que hacía, me dijo, como que había entendido todo, pero nunca lo habíamos hablado, porque es muy reservado mi hijo, o sea, ahora es mucho más sociable y habla de todo.

(...)

G: Esas son otras postales que tienen que ver con los de Arquitectura Poética, que salieron de ahí, pero que se fueron modificando con los tacos de xilografía.

A: ¿Es original todo esto?

G: Sí, porque los tacos iban tal cual a la imprenta y encima un cliché.

A: Claro, hay que encontrar un imprentero ahora.

G: Y bueno, pero Di Georgi era gran amigo. Ves ahí, están los murcielaguitos que te dije, que era la idea de..., bueno, acá están medio deformados porque los cambié, pero las alas son de murciélago, yo tengo un sello y la idea era el abandono de la tierra, y vivir en una burbuja, que después le sacamos la burbuja, lo que pasa es que las burbujas de historieta existían porque Vigo siempre puso, porque él se especializó en historieta.

A: Ah, él hacía...

G: Algunas historietas herméticas hacía, pero le encantaban las historietas, y yo aprendí un montón.

A: Y eso que él no dibujaba.

G. No. Eso es parte de lo que mandamos y yo me reventaba los ojos haciendo todos estos dibujos, que una vez me dijo: “Acá todo un campo de flores”, yo le dije: “No quiero dibujar flores, ¿por qué tengo que dibujar flores, porque soy nena?”. “No, porque sabés dibujar”. “Bueno, pero yo no quiero.” “Bueno, pero las vas a dibujar”. “No, pero yo no quiero”. “Bueno, yo te dejo el papel, hace lo que quieras”. 0.1 usaba, porque esto está ampliado. Y empecé a dibujar y dibujar, tres días. Un domingo, que no daba más, lo llamo por teléfono, le digo, mirá, quiero que lo veas porque hace tres días que estoy trabajando en esto, no se termina nunca. “No puedo, porque voy con Elena al cine”. “Te odio”, le dije, “te odio con toda mi alma”. “Bueno, odíame, pero yo tengo el derecho de ir con mi mujer al cine”. “Sí, yo también podría ir con mi marido al teatro, pero estoy dibujando. “Y, vos lo elegiste”. Era así todo, era el cachetazo, yo lo terminé, se lo llevé, ni lo miró, se lo dejé, al día siguiente vino, me llamó y me dijo, te lo voy a llevar, qué había hecho, no, yo aprendía o aprendía. Con un taco negro, así, de grabado, y encima de todo ese dibujo hizo ¡tac!

A: Tapó todo.

G: Me tapó el 45 o el 50%, no quedó ni el 80%. La ira, ¿viste?

A: Claro.

G: Está bien, al otro día me fui al taller que tenía, el chiquito arri-



ba, y dije: “No, ahora te voy a cagar yo, vas a ver”, entonces tenía una maceta grande con tierra que había quedado sin nada, busqué, que era de mi papa, una de esas sombrillas grandes, con esa punta que tenían antes, que ahora vienen hasta con rosca, de plástico, pero era de metal, me subí encima de una cajonera que había, que ahora está semi- destruida, en la terraza, entonces me subí en la cajonera, puse el papel al revés, agarré la lanza esa, como si fuera un guerrero oriental... e hice: “¡Jooh!”, con grito y todo, me miraron de los departamentos de al lado, e hice un agujero desgarrado. Contentísima, fui y se lo llevé, lo miró, “qué interesante”, me dijo, mañana te lo devuelvo, y qué hizo, lo que hacíamos siempre, le pegó una telita roja del otro lado.

A: Jajajaja, claro.

G: A veces estábamos más amables. Una vez hicimos uno así, que quedó en el piso, y tenían una perrita que le llamaban Estupi, a la perrita Estúpida, y bueno, lo dejamos en el piso secándose con acuarela y todo, un laburo... más yo que él, peor bueno..., y resulta que me llama por teléfono Elena a la mañana, que Vigo se había ido, dice: “No sabes lo que pasó, Estupi estuvo descompuesta e hizo caca encima del dibujo”.

A: Jajajaja.

G: Yo me quería morir, no sé, le dije, preguntale a Vigo, entonces lo llamó a Vigo y Vigo le ha dado la orden de limpiarlo, y Elena lo limpió, y quedó con la mancha de la caca, y lo mandamos cuando se le fue el olor, quedó como si fuera un acuarelado marrón.

A: Claro, no ibas a hacer todo de nuevo.

G: Y claro, porque “15” (calle) estaba lleno de cosas, no había lugar para dibujar, él dibujaba en la mesa del comedor, de la cocina-comedor que tenían, y yo dibujaba acá, donde a su vez había que levantar todo cuando teníamos que comer, y él también...

A: ¿Y “15” se hace taller cuándo?

G: Cuando él se muere.

A: Ah, recién cuando...

G: Él tenía las cosas cuando hizo una muestra grande en San Tel-

mo, en el patio arreglaba las cosas que sacaba de adentro de las habitaciones, porque además muchas se llovían, además había una parra, teníamos que barrer la parra, porque no la quería cortar, porque la había plantado el padre, ¡un laburo!

A: Claro, o sea que ese tampoco era un lugar de trabajo.

G: ¡No!, nos juntábamos para dilucidar qué hacíamos o allá o acá, según como pintaba la situación.

A: Claro, todo muy a pulmón.

G: Todo muy casero.

A: Y con la colaboración de la perrita.

G: Sí, con Estupi, incluyéndola.

A: Bueno, eso puede ser como la rotura del vidrio de Duchamp.

G: Claro, claro, sí, yo estuve laburando con Duchamp, no me cabe la menor duda, cuando me vaya del otro lado y los encuentre a los dos le voy a contar a Duchamp: “Éste siempre te negó, pero yo sabía que eras vos. Yo hacía esos bichos”.

A: Claro, fantásticos estos dibujos. Éste está reducido, digo yo, no sé...

G: No, ese está tal cual, me parece, no, no está reducido, está ampliado en todo caso.

A: Ah, chiquititos.

G: Y porque, yo tendría que buscar mis dibujos...

A: Todo por las liniecitas. Sí, yo hacía eso, qué buena vista.

G: Así quedé.

A: Claro.

G: Tengo carpetitas chicas de dibujos que hacía al mismo tiempo, pero que no lo mandaba a ningún lado, ni lo mostraba, ni nada.

## **b.- Correo de Vittore Baroni (22 de enero de 2020)**

Querida Alicia:

Te envié algunos escaneos de obras de Marx / Vigo de mi archivo,

respondiendo a tus preguntas, cuando me puse en contacto por primera vez con Edgardo y Graciela, el hijo de Vigo ya había desaparecido, no creo que hayamos discutido el delicado asunto en una carta, pero yo había leído al respecto y, por supuesto, la comunidad del arte del correo reaccionó muy fuertemente en casos como el encarcelamiento de Clemente Padin y Jorge Caraballo. Probablemente, debido a los cientos de cartas internacionales de una campaña de protesta del arte del correo, es que Padin fue liberado. Entonces, sí, el espíritu comunitario de los networkers es muy importante cada vez que se debate un tema social (como personas desaparecidas, guerras petroleras, accidentes por contaminación, etc.).

Con respecto a mi libro *Arte Postale*, todavía tengo las últimas copias, adjunto una lista de las diversas ediciones y publicaciones que todavía están disponibles desde aquí.

Buena suerte con tu investigación.

Lo mejor.

Vittore

### **c.- Contacto con John Held por facebook. 20/03/2020**

Dear Alicia...Thanks very much for your attention to this important mail art project, that has not received much attention from art Historians, as far as I can tell. Vigo and Marx are two of the most innovative artists of the period you mention, with whom I had the privilege to meet when I visited La Plata in 1990(?). I remember very distinctly Graciela telling me that when she first heard about mail art and requested additional information from Edgardo, that he was initially very reluctant, but eventually (I can't remember exactly why), he relented and they entered into this mysterious assumed identity, which had many in the mail art community mystified. Their assumed identity happened before the phenomena of Monty Cantsin, another collective identity project, which later gained popularity in mail art. Unfortunately, much, if not all, of

the material I received from the both of them, as well as their assumed identity, has been either sold or donated to institutions such as the Getty, Archives of American Art, MoMA, so I am unable to send you images. You've read my essay on Latin American mail art *Crossing the Cactus curtain?*

There are other writing of mine, some of which may be of interest, on the Archives of American Art website. if you have specific questions...ask away...Wishing you the very best with your very interesting topic and your studies. I have some images which may be of interest which I will send to you.

I was in La Plata in December 1991.

Querida Alicia ... Muchas gracias por su atención a este importante proyecto de arte por correo, que, por lo que puedo decir, no ha recibido mucha atención de los historiadores del arte. Vigo y Marx son dos de los artistas más innovadores de la época que mencionas, con quienes tuve el privilegio de conocerme cuando visité La Plata en 1990 (?). Recuerdo muy claramente que Graciela me dijo que cuando escuchó por primera vez sobre el arte correo y solicitó información adicional de Edgardo, que inicialmente era muy reacio, pero finalmente (no recuerdo exactamente por qué), cedió y entraron en esta misteriosa identidad asumida, que había desconcertado a muchos en la comunidad del arte del correo. Su identidad asumida ocurrió antes de los fenómenos de Monty Cantsin, otro proyecto de identidad colectiva, que más tarde ganó popularidad en el Arte Correo. Desafortunadamente, gran parte, si no todo, del material que recibí de ambos, así como su identidad asumida, ha sido vendido o donado a instituciones como Getty, Archives of American Art, MoMA, por lo que no puedo enviarte imágenes. ¿Has leído mi ensayo sobre el arte postal latinoamericano *Cruzando la cortina de cactus?*

Hay otros escritos míos, algunos de los cuales pueden ser de interés, en el sitio web de Archives of American Art. Si tienes preguntas específicas, puedes preguntar. Te deseo lo mejor con tus estudios sobre

el tema que es muy interesante. Tengo algunas imágenes que pueden ser de tu interés y que te enviaré.

Estuve en La Plata en diciembre de 1991.

.....

I wish I could give you the address of the article, but as I say, I am in quarantine in San Francisco, away from my house, and only have access to a iPad. Go to Archives of American Art, John Held Jr Papers related to mail art. It will bring up lots of writings. Go to Diaries....there is an entry for Latin America travel diary, 1991....it will be Important for you! Also under “writings”. You will find, “Crossing the Cactus Curtain.”. They can both be downloaded to PDF. Let me know if this works for you...

Desearía poder darte la dirección del artículo, pero, como digo, estoy en cuarentena en San Francisco, lejos de mi casa, y solo tengo acceso a un iPad. Ve a Archives of American Art, John Held Jr. Documentos relacionados con el arte postal. Apareceran muchos escritos. Ve a Diarios, hay una entrada para el diario de viaje de América Latina, 1991. ¡Será importante para vos! También, bajo “escritos” encontrará, *Cruzando la cortina de cactus*. Ambos se pueden descargar a PDF. Hazme saber si esto funciona para ti.

John Held por correo electrónico misma fecha.

I may still have these. The notebook binders of Graciela may be especially of interest. I’m currently away from home and “sheltering in place” with a friend. So, I don’t have the materials to consult. Yhis first photo from an early Graciela exhibition catalog circa 1968.

Todavía puedo tener estos. Las carpetas de cuadernos de Graciela pueden ser especialmente interesantes. Actualmente estoy lejos de casa y “refugiándome en el lugar” con un amigo. Por lo tanto, no tengo los materiales para consultar.

Su primera foto de un antiguo catálogo de la exposición de Graciela alrededor de 1968.

#### **d.- Sobre las reglas del Arte Correo.**

Si bien el sistema postal posee sus propias reglas de funcionamiento y sistematización, el Arte Correo posee unas reglas propias, singulares e internas, compartidas tácitamente por los participantes del juego de la red. Estas reglas constituyen una estructura de creencias que sostienen el modo de participar. Para su mención y contextualización se procederá a citar trabajos académicos que lo han desarrollado de manera muy completa. Fabiane Pianowski (2013) en su tesis doctoral explica:

Existen algunas “pautas operacionales” relacionadas con las convocatorias de Arte Correo que fueron creadas en el transcurso de su desarrollo. (...) Estas pautas —establecidas a partir de las frecuentes exposiciones de la década del setenta— deben ser entendidas más como un direccionamiento ético de comportamiento dentro de la red o como un acuerdo mutuo de confianza y complicidad entre sus participantes, que como normas rígidas.

Las pautas, ampliamente divulgadas en la red y que suelen ser seguidas por los artistas en sus convocatorias, son:

- las obras no son comercializadas.
- en los proyectos de exposición no existen jurados de admisión.
- no hay devolución de obras.
- no hay censura.
- hay total libertad de medios.
- los soportes y todas las obras recibidas son expuestas
- todos los participantes reciben la respectiva documentación gratuitamente. (p.188)

En ambos casos, tanto en el sistema postal como en el Arte Correo, estamos ante la presencia de normativas que hacen al funcionamiento de los sistemas, en el caso del Arte Correo podríamos aventurar la idea

de *normativas paralelas anidadas* a las del propio sistema estatal local y mundial. Ahora bien, ¿Qué son o en qué consisten las convocatorias?

Un sistema de “convocatorias” que consisten en un llamado abierto a hacer contribuciones, por medio del correo postal. Éstas son organizadas bajo un tema de interés que pueda captar la mayor cantidad de participantes: se escoge el tema y se difunde mediante un afiche que dé a conocer los datos postales de recepción de contribuciones, soportes a utilizar, técnicas y fechas límites. Así, quien convoca queda a la espera de las contribuciones hasta la finalización del plazo pactado, para luego exponer públicamente las obras recibidas y dar documentación a cada participante para extender la red. (García Torres. 2017. p.18,19)

Una convocatoria puede resumirse como una invitación abierta a la realización de un proyecto colectivo basado en una temática, dicha convocatoria debe ser divulgada para propiciar la mayor participación. Aquí hay un punto que nos interesa recalcar, cualquier persona puede participar sin necesidad de un reconocimiento dentro de la categoría “artista”, dentro de un determinado circuito artístico, como ya hemos visto el ejemplo en el jardín de infantes denominado *Estafeta postal 38*, *Correo de cucarachas* (Imagen N° 27), o *Los Códices de la Mama Blanca* (Imagen N° 83). Los métodos son diversos, como: propuestas de “añadir y devolver” o “añadir y pasar”; creación de tarjetas postales, cartas, sobres, sellos de artista, sellos de goma de artista, simulacros postales, xerografía artística, producciones de objetos y artefactos, fotografías intervenidas, textos, poesía visual, collages, publicaciones variadas como revistas o zines, etc., pudiendo algunas técnicas ser utilizadas en simultáneo, siendo esta peculiaridad donde reside una de las mayores potencialidades del Arte Correo. Como ya hemos visto y, en consonancia con la investigación de Ítalo García Torres, la mayoría de las convocatorias realizadas en Latinoamérica se caracterizan por la flagrancia de la urgencia en el territorio con una fuerte apuesta en lo político y social. En esta misma línea, las principales convocatorias a las que hacemos mención han sido descritas y analizadas de manera detallada por Ítalo García

Torres en sus tesis del año 2017, *Arte correo: dos casos de estudio del cono sur y el desarrollo del proyecto Auma*. Allí explica detalladamente García Torres (2017):

No jurado, no censura: todo lo que llega tiene el gran mérito de haber llegado, por lo tanto, se dejan de lado los eventuales juicios estéticos. En este sentido, se pone de manifiesto que todos somos potencialmente creativos y, por qué no, artistas.

No devolución: cada participante de un circuito está consciente de que su obra colaborativa no tendrá regreso (exceptuando que sea la intención de la propuesta). Las obras pasan a ser archivos del convocante, el cual tiene por obligación exponer y dar cuenta de la cooperación de los participantes mediante un catálogo que evidencie localidad de cada contribuyente, para así extender los circuitos. Los archivos pueden ser donados o bien seguir un nuevo recorrido.

No venta: Arte Correo y dinero no van de la mano (Long Spiegelman, 1984). Con esta premisa se manifiesta uno de los objetivos de la producción correísta: la no venta de las obras que participan en los circuitos. El Arte Correo se entiende como una acción comunicativa que intenciona el intercambio de ideas de todo tipo, tales ideas son enviadas con un carácter casi altruista. (p.103)

Ahora bien, como ya hemos visto en las conclusiones finales, al considerar el “carácter casi altruista” mencionado por García Torres y comprender el altruismo como el accionar para procurar el bien ajeno aun a costa del propio, debemos una vez más reconsiderar, en pos de escaparnos de romantizaciones y estetizaciones, que en todo intercambio existe un interés, aunque este no sea equiparable en términos de divisas, la compensación existe en términos de capital simbólico, aunque claramente esta observación no hace mella en el valor y la valentía de las comunicaciones de Arte Correo.

