

# De la evidencia de la imagen a la representación de la memoria colectiva

Natalia Aguerre<sup>1</sup>

## Resumen

Durante las décadas del '70 y '80, el Arte Correo fue una práctica de subversión artística que a través del medio postal generó una red de comunicación y vinculación que exhibió las condiciones opresivas impuestas por los regímenes totalitarios latinoamericanos actuando luego, con la restauración de los sistemas democráticos, como dispositivo de la memoria colectiva de ese pasado reciente. Esta experiencia que fue marginada por los cánones del arte y la ciencia historiográfica ha comenzado a visibilizarse por el trabajo de sistematización de los archivos personales de los artecorreístas involucrados en la Red de envíos. A partir de la puesta en disposición pública de este microcosmos específico de objetos estéticos, este artículo pretende estudiar la estampilla postal “Set free Palomo” del artista Edgardo Antonio Vigo como un acto estético/político que articula la evidencia de la imagen y la representación de la memoria colectiva.

**Palabras clave:** Arte Correo – Memoria – Edgardo Antonio Vigo.

---

<sup>1</sup> Doctora en Comunicación (UNLP). Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y la Universidad Arturo Jauretche. Integrante de equipos de investigación –UNLP, CLACSO-, que abordan temas sobre arte y política. Voluntaria del Centro de Arte Experimental Vigo. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo. - aguerre.natalia@yahoo.com

## **De la evidencia de la imagen a la representación de la memoria colectiva**

### **A modo de inicio: Arte, Historia y Memoria**

El Arte comparte con el campo de la Historia y la Memoria el sentido de hacer presente la heterogeneidad del tiempo atravesando e incidiendo sobre las distintas esferas de la vida individual o colectiva. Según Bourdieu (2010), toda práctica de representación es el producto de formas de socialización que responden a lógicas disímiles presentando distinciones que se corresponden con el segmento social que las compuso conforme una representación ideo-lógica del sí preponderante. Pero si a ello, le sumamos que el Arte es una fuente de comunicabilidades que viabiliza la expresión de aquello que la memoria dicta y la historia escribe, se conseguiría ligar estas diferencias mediante la tarea de desandar sus nudos de sentidos que cada saber conlleva para ponerlos en dialogo, con el fin de evidenciar que los lenguajes estéticos son medios que ensamblan elementos memorísticos e históricos para hacer “[...] presente un ad-venir en el proceso del haber sido” (Ricoeur, 2009: 733).

El predominio de las ciencias sociales sobre los métodos de estudio de los aconteceres de la/os sujetos ha producido una segmentación de la complejidad cultural donde la disciplina histórica ha tratado “[...] de unificar el pasado volviéndolo uniforme desde posiciones que contribuyen a consolidar las naciones, desconociendo las particularidades de los diversos grupos sociales que las componen” (Becerra Mora, 2015. 67). Bajo esta premisa, podemos decir que estos discursos establecieron los lineamientos temporales de la realidad cargados de contradicciones, tensiones, silencios, conflictos y disyunciones. Hacia fines de la década del '60 comenzaron a visibilizarse en los medios europeos y norteamericanos relatos de las experiencias vividas en los procesos de descolonización, los cuales fueron utilizados por determinados movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas. Pero fue a partir de los años '80 que estas narrativas construidas desde la sensibilidad de los recuerdos empezaron a formar parte de la agenda pública como consecuencia de los debates en torno al Holocausto y una década después ampliarse por las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo; por el pos-apartheid en Sudáfrica, por el revisionismo histórico entre Japón, China y Corea, y por los desaparecidos y la apropiación de sus hija/os en las sociedades pos-dictatoriales de

América Latina. Es así que surgieron los discursos por la memoria denominada por Jelin (2002) como una construcción cultural compleja donde la experiencia es vivida subjetivamente y culturalmente compartida y compartible. Aunque estas narrativas parecen ser globales en función de poner en el tapete cuestiones fundamentales vinculadas con las violaciones a los Derechos Humanos, la Justicia y la responsabilidad colectiva; resulta importante reconocer que las mismas están ligadas a las historias de las naciones y estados específicos porque es en el ámbito político/cultural donde se recobran los sentidos del pasado. La memoria, entonces, se produce en tanto hay personas que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria. Y es por ello que el arte es un medio para la construcción de la memoria que en nuestro presente da cuenta de la necesidad de un anclaje espacio/temporal en un mundo caracterizado por los flujos de información cada vez más caudalosos, en redes cada vez más densas de tiempo y espacio comprimido. De manera similar a la historiografía clásica que dejó de lado los relatos teleológicos y se volvió más escéptica, la memoria con su énfasis en los Derechos Humanos, en las temáticas por las minorías y del género y en la revisión de los diversos pasados nacionales e internacionales está abriendo un sendero donde el arte es uno de sus vehículos que exhiben el desaceleramiento del tiempo, la naturaleza del debate público, y donde se nutre y expande el espacio habitable en lugar de destruirlo.

### **El Arte Correo como vector de la memoria colectiva**

Surgido hacia fines de los años '50, en pleno auge de la cultura de masas, el Arte Correo fue una práctica que manifestó una forma alternativa de comunicación a través del uso del correo postal, proporcionando una circulación de materialidades de manera interpersonal, anticomercial y crítica frente a las instituciones artísticas y a los medios de masivos, en tanto relación significativa y necesaria de las prácticas estéticas. Esta experiencia adquirió una escala global que borró los límites entre lo internacional y lo local privilegiando la interactividad y la participación comunitaria como acciones sociales fundamentales en la producción, circulación y negociación de representaciones sociales. En palabras de De Rueda (2014), esta práctica marcó un proceso que involucró “[...] productores y receptores de manera dinámica, participativa y determinante en la construcción de una obra, multidireccional en flujo y cambio permanente” (s/p). La/os

artecorreístas quebraron la perspectiva comunicacional dominante de emisor-receptor unidireccional establecida por los medios masivos pero también, en virtud de las relaciones verticalistas entre la/el artista y el público determinada por los museos o galerías durante las exhibiciones artísticas. En este sentido y como sostiene María Cristina Mata (1999), el Arte Correo se constituyó como una instancia superadora de la cultura de masas, ya que expresó “[...] valores, modos de vincularse entre los individuos, divisiones del tiempo, organización del espacio público y el privado, modos de legitimación, etc.” (Mata, 1999: 81).

Por ello, el correo postal adquirió un carácter contra-hegemónico, en tanto que la/os artecorreístas se apropiaron del aspecto instrumental -otorgado por el Estado-, para convertirlo en un medio de comunicación que interpelara la participación individual y social originando una red de comunicación alternativa, multilingüe, interactiva, con reglas no dogmáticas e hipertextual que hizo visible aquello que los medios masivos, el sistema del arte y el mercado expulsaba. Por eso mismo, el Arte Correo permitió manifestar temáticas que involucraban las posturas frente al lenguaje hermético del arte como también de los contextos sociales y políticos sesgados por la coyuntura espacio/temporal de cada miembro.

El artista platense, Edgardo Antonio Vigo definió a esta práctica como comunicación marginal a distancia, a partir de las lecturas del artista y filósofo francés Hervé Fischer, quien sostenía que “[...] frente al poder de los medios masivos que no dejan lugar a la participación del receptor, aparecen los marginal media como tentativas específicas, limitadas -individuales o emanando de subgrupos minoritarios de la sociedad-, para emitir y difundir respuestas” (Fischer, 1974, citado por Vigo, 1976 -a-, s/p). La marginalidad se rebela entonces contra la no-respuesta, “[...] proponiendo un constante cuestionamiento al silencio y persiguiendo la creación de circuitos abiertos de participación, desenvolviéndose individual o grupalmente” (Vigo, 1976 -a-, s/p). Vigo comprendía que el Arte Correo era una forma más de expresión estética de las comunicaciones marginales, a la que le suma la palabra distancia. Este agregado, lo llevó a distinguir entre una comunicación universal y una internacional, entendiendo a esta última como tendencia del arte que responde a intereses que reproducen el poder hegemónico: “[...] una información torcida, renuente en cuanto a valores importantes que podrían anexarse para concretar una actitud universalista (no internacional como proponen esos centros). Para conseguir apoyo y permiso (de los centros hegemónicos), el investigador debe aceptar una serie de imposiciones [...] y una serie de condicionamientos que acaban por ser una

lamida imagen de lo latinoamericano. O, en última instancia un concepto de lo latinoamericano internacionalizado” (Vigo, 1976 -b-, s/p).

La comunicación universal de la que habla Vigo refiere a la condición humana de interrelación; es decir, a los modos de estar-con-otro, los cuales configuran tramas de vinculación que otorgan sentido a lo que llamamos la realidad conformando con ello, la densidad de la cultura. De tal forma, el Arte Correo demandaba un contacto directo entre los practicantes para crear posibilidades nuevas de comunicación, “[...] con suficiente dosis de inconformismo, subversión y relaciones globales y particulares” (Vigo, 1976 -b-, s/p). Esto favorecía la multiplicidad de voces y de saberes llevando a la construcción de una memoria colectiva mediante el “testimonio crítico de las realidades socio/político/económicas” (Vigo, 1976 -b-, s/p).

### **Una práctica estética de denuncia y resistencia en Latinoamérica**

Se conoce que las primeras manifestaciones de arte postal, en América Latina involucraron a la/os artistas argentina/os Liliana Porter y Luis Camnitzer, al uruguayo Clemente Padín, a Guillermo Deisler (1940) de Chile y Pedro Lyra, quien en Brasil publicó el “Manifiesto de Arte Postal” (1970). La primera exposición que se realizó con registro documental fue el “Festival de la Postal Creativa” (Montevideo, 1974), la cual se constituyó como el inicio de innumerables muestras que comenzaron a organizarse, entre las que podemos mencionar la “Última Exposición Internacional de Arte Postal” (La Plata, Argentina, 1975), “Primeira Internacional de Arte Postal” y “Primeira Exposição Internacional de Arte Postal” (Brasil, 1975).

El contexto político de dichas exposiciones estaba marcado por la violencia, represión y censura que caracterizó a las dictaduras cívico-militares que durante la década del `70 fueron asumiendo el poder estatal, en varios países de la América Latina. Sin embargo, estos mecanismos de control social no imposibilitaron que diversa/os artistas siguieran manifestando sus compromisos con las causas sociales. Actuando entonces bajo los regímenes militares, la/os artistas crearon estrategias de comunicación con el objetivo de incidir en el cerco de la libertad de expresión y de la denuncia al sistema opresor. Podemos decir que el propio contexto represor de las dictaduras posibilitó el desarrollo del Arte Correo en Latinoamérica, ya que el mismo “[...] surgió como una actividad conectada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente” (Gache, 2005, p.42). Pero estas acciones tuvieron consecuencias para alguna/os de ella/os

como la clausura por los militares brasileños de la “II Esposição Internacional de Arte Correo” (1976), organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Recife, el exilio Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet y la ITT contra Allende, la desaparición de Abel Vigo, hijo del artista Edgardo A. Vigo, la tortura y encarcelamiento por largos años de los uruguayos Jorge Caraballo y Clemente Padín, la persecución, encarcelamiento y destierro del artista correo salvadoreño Jesús Romeo Galdámez, la suspensión de los derechos civiles de Andrés Díaz Espinoza, hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza, entre otros casos.

A partir de 1980 y con la restauración de los sistemas democráticos, el Arte Correo fue un medio eficaz de representación de la memoria vinculada al pasado inmediato, el de las dictaduras. Una práctica que inscripta en una carta exhibió texturas emocionales y políticas mediante los lenguajes estéticos para visualizar y reflexionar sobre lo sucedido en esos años acumulando experiencias que configuran las formas del recuerdo. Entre los intercambios más significativos podemos mencionar la inclusión del Arte Postal en una de las secciones de la “XVI Bienal de San Pablo”, Brasil (1981), la creación del grupo Solidarte en México (1982) y, posteriormente, el Colectivo 3, quienes impulsaron exposiciones sobre aspectos críticos de la realidad Latinoamericana como la exposición “Desaparecidos Políticos de Nuestra América” organizada por el grupo Solidarte que al contar con el apoyo masivo de artecorreístas latinoamericanos obtuviera Mención Especial en la “1ra Bienal de la Habana”, Cuba (1984). A partir de esta práctica y de sus acciones, podemos apreciar el nuevo escenario político que involucró la búsqueda de la Verdad, la Justicia y la Memoria en toda América Latina. Pero cabe preguntarse: ¿Cómo articulamos el arte con la memoria? Y en el caso argentino, ¿de qué manera los retratos fotográficos que han colmado las plazas, las marchas y que en la actualidad integran los espacios de memoria sirvieron para dar cuenta del proceso de construcción y visibilización de la figura de la/los detenida/os/desaparecida/os?

### **Set Free Palomo**

Durante la dictadura cívico-militar argentina, las fotos carnet fueron para las madres y familiares de las víctimas del terrorismo de Estado un instrumento de búsqueda de sus paraderos. Su utilización en diversas esferas del espacio público se estableció como una de las principales formas de representación de la desaparición forzada, a través de la

exhibición de su propio referente icónico –rostro-, al que se le sumaba la inscripción de la fecha del secuestro.

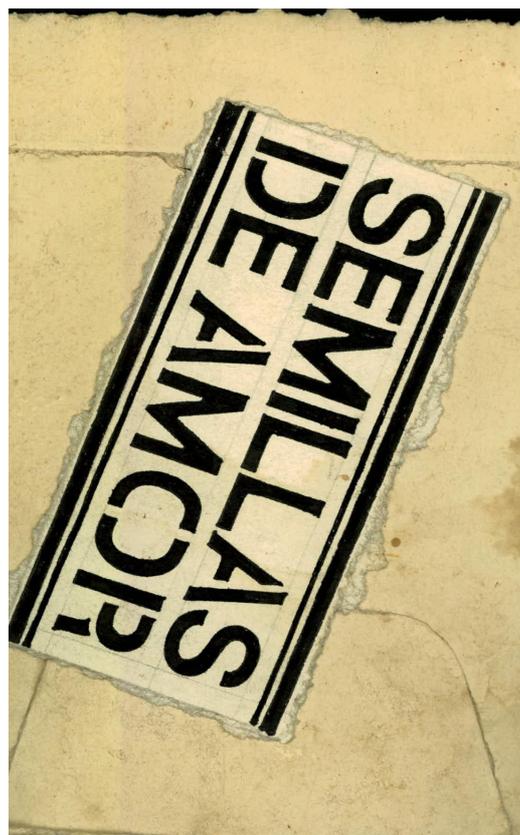
Estas fotografías en blanco y negro adquirieron un nuevo sentido en tanto que el objeto/documento que las contiene y que demuestra frente al control policial la evidencia e identificación de las personas, pasó al estado público para la averiguación, denuncia y las luchas en el campo de los Derechos Humanos. Por ello, estas imágenes no pueden ser pensadas fuera de sus circunstancias de producción, circulación y de los actos de recepción porque en ellas se inscriben las dimensiones sociales, políticas e históricas que hicieron que esas fotografías hayan sido dispositivos de identificación estatal y eficazmente simbólicas para la representarlos en su condición opuesta, la de la negación y desaparición. Si bien, en una primera etapa, el uso de las fotos carnet se limitó a los actos de búsqueda y posteriormente a la judicialización de los casos; a medida que pasaron los años fueron consiguiendo formas estéticas para despertar emociones, no solo para recordar en la esfera de lo doméstico a sus seres queridos sino para revitalizar la memoria colectiva en el espacio público. De esta manera, la imagen del rostro obtuvo la condición de representación, en tanto soporte, objeto y territorio donde el campo del arte ha sido una arena de expresión de las luchas contra el olvido y un acto de memoria-abonada “[...] basada en ir más allá del hecho-en sí para suponer la a-rracionalidd a-lógica. La memoria en la persona pasa entonces por una interpretación UN NUEVO HECHO pasa por la realidad abonada, es decir aquello que se ha concretado a través de una hipótesis tan real como el hecho en sí” (Vigo, 30/7/96, Diario Pagina/12: 6).

Un hecho que produjo el secuestro y desaparición de Abel Luis, alias Pomelo, el hijo del artista platense Edgardo Antonio Vigo y que a través del uso de las foto carnet se ha concretado la hipótesis del desplazamiento del vínculo familiar “[...] al de la universalidad del lenguaje de los Derechos Humanos” (Díaz y Gutiérrez Ruíz, 2008:19).



Foto carnet, Abel Luis Vigo. Fondo Documental Palomo. Archivo del Centro Experimental de Arte Vigo, f/24

A partir de las vinculaciones con la red de Arte Correo, Edgardo A. Vigo ha hecho de la realidad tangible, un acto de memoria abonada que fue desarrollándose con el transcurrir del tiempo. En los primeros años del régimen cívico-militar, el artista enviaba cartas a la/os artecorreístas que desde sus países colaboraban en la lucha por aparición con vida de familiares de colegas desaparecida/os mediante marchas y reclamos en organismos competentes. A medida que la búsqueda acrecentaba el dolor y el regreso democrático tornaba visible y judiciable el pasado traumático, la foto de Abel en blanco y negro con el rótulo de la fecha del secuestro comenzó a adquirir dimensiones estéticas en el marco de la práctica de Arte Correo exhibiendo para la red de artecorreístas, un corpus “de todos” los que denuncian o se preocupan por el problema de los Derechos Humanos en la Argentina. Tal es así que en el décimo aniversario de su desaparición, Vigo produce un objeto visual que irá recortándose y adaptándose a los elementos que componen un envío postal como el matasello, estampilla, postal.



Fondo Documental Palomo. Archivo del Centro Experimental de Arte Vigo, f/11-11a (1996)

Como podemos apreciar en el adverso, el rectángulo inferior evidencia el rostro de medio perfil de Abel en blanco y negro desmarcando el cuadrado de la foto carnet con un semicírculo de dos líneas en negro hacia arriba y dos lineales hacia abajo, donde se señala la fecha de su desaparición en color rojo, el cual denota el sentido del amor que se comprueba en el reverso del objeto con la frase “semillas de amor”. Esto bajo un fondo de color celeste y blanco -que representa la bandera argentina-, donde se componen las letras M de memoria y V de verdad. Hacia arriba de este rectángulo y utilizando una tonalidad similar, otra imagen simula una bandera de la cual se desprende eslabones de una cadena que ya se ha roto porque debajo, la frase “set free Palomo” representa el símbolo político de la reivindicación de la existencia de todos los cuerpos negados por el Estado y el pedido internacional -de ahí la elección del idioma inglés-, de liberación a partir de un nombre propio que contiene a todos los nombres asociados al símbolo de la libertad.

## **A modo de cierre**

Ponderar las expresiones estéticas permite indagar en las formas de construcción, reproducción y re-significación de la Memoria. El Arte Correo demuestra una forma de experiencia que llega a nosotras/os con distintas formas de registro y que comienza a reensamblarse en una red de memorias colectivas que posibilita construir los diferentes futuros locales en un mundo global.

Como hemos mencionado en párrafos precedentes, el objeto visual analizado ha sido modificado en vistas de la circulación por la red de Arte Correo generando a través de la misma, matasellos, estampillas y postales. Dicha reelaboración artística de la foto carnet de Abel conocido como Palomo, plantea los procesos estéticos de la memoria colectiva donde la propia identidad visual tematiza desde acercamientos caracterizados por formas veladas y transversales aquello que se ha aludido y no se ha mostrado.

La sistematización de estos materiales que en su mayoría se encuentran en archivos personales de los artistas, posibilita diversas claves de lectura, en relación a la Memoria. En línea con ello, la visibilización de estos documentos habilitan el registro y conservación de memorias que se encuentran al margen de los discursos oficialistas, permitiendo recuperar en el presente la memoria descentralizada y regional de cartografías estético/políticas que servirán para narrar la historia de nuestros pueblos.

## Bibliografía

Becerra Mora, J. (2015). Historia y memoria: una discusión historiográfica. Recuperado de: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/pensarh/article/view/2529>.

Bourdieu, Pierre (2010) *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.

De Rueda, A. M de. (2014). “Precedentes del arte colaborativo (en red). A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreo. Revista Calameo. Disponible en: <https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>

Díaz, P. y Ruíz, C. (2008). “Resistencias en dictadura y en post-dictadura: la acción colectiva de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile”. Pandor. Revue d'études hispaniques, (8). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2925972/.pdf>

Gache, B. (2005). “Arte correo: el correo como medio táctico”. En DELGADO, Fernando G. y ROMERO, Juan C. (Eds.). *El arte correo en Argentina* (pp. 15-47). Buenos Aires: Arte Correo Vórtice.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Recuperado de: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeroyhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>

Mata, C. (1999). “De la cultura masiva a la cultura mediática”, en Revista Diálogos de la Comunicación, N° 56 FELAFACS, Lima, Perú.

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración. El tiempo narrado III*. Buenos Aires, Argentina. Ed. S. XXI.

Vigo, Edgardo Antonio- Zabala, Horacio (1976a): “Arte Correo. Una nueva forma de expresión”. Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón, N 1. Caracas, Venezuela.

Vigo, Edgardo Antonio (1976b): “Arte Correo. Una nueva etapa en el proceso revolucionario de creación”. Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón, N 2. Caracas, Venezuela.

Vigo, Edgardo Antonio y familia ( 30/7/1996). Diario Página/12