

El programa poético-político de los ‘Tres Mosqueteros’ del Arte Correo del Cono Sur Latinoamericano durante los años ’70 y ’80.

Marcela HaydeéNavarrete
Universidad Nacional de San Luis
navarrete.h.marcela@gmail.com

Resumen

En palabras de Julien Blaine (2010): “Clemente Padín, Guillermo Deisler y Edgardo Vigo son los tres mosqueteros de los nuevos movimientos de poesía en América del Sur...”.

Esta denominación se hace extensiva al largo periodo durante el cual los artistas sostuvieron un permanente y solidario intercambio: primero de sus publicaciones de Poesía Visual y progresivamente, de sus propuestas y producciones de Arte Correo.

Además de las pasiones artísticas comunes, los unió la pertenencia a una misma *formación* (Williams, 1991)autodefinida como ‘vanguardia’ en los’60; en correspondencia con un *proyecto*:el de la *Nueva Izquierda*.

Sus prácticas, producciones y concepciones artísticas de esos años, se entraman con *la* política y *lo* político (Rancière, 2004, 2011), en momentos críticos que vive América Latina durante las dictaduras militares, los años previos y sucesivos, en complejos procesos de recuperación democrática en la Región.

En este trabajo exponemos algunos resultados de la Tesis de Maestría (CEA, UNC)referidos a las articulaciones que encontramos entre el Arte Correo y *la* política y *lo* político, a partir de un trabajo interpretativo de las prácticas discursivas de los tres artistas (declaraciones, conceptualizaciones en diversos documentos) y de sus prácticas y producciones de Arte Correo en el periodo 1974-1989.

Ponencia

Introducción

Abordar la relación arte-política representa un desafío por la complejidad que reviste, ya que como la califican Dalmasso y Fatala (2010) es una relación *aporética*.

En la cultura contemporánea, desde diversas estrategias y prácticas, algunas contradictorias entre sí, se sigue manifestando la voluntad de relacionar arte y política. Las complejidades se presentan en las concepciones, modelos y paradigmas que se adoptan, y las variaciones históricas de las luchas simbólicas en la medida en que configuran imaginarios desde los cuales las sociedades se piensan a sí mismas y relacionan entre sí.

En primer lugar entonces cabe formular algunos interrogantes: ¿qué es *la* política y *lo* político en el arte? Si hay un *arte político*, si es posible pensar un *arte crítico* y cuáles son las condiciones y características que lo suscriben como tal.

Para definir *la* política recogemos aportes de los autores Sergio Caletti (2001) y Jaques Ranciére (2008, 2011), quienes piensan la política en relación con la comunicación y con el arte, respectivamente. Desde las Ciencias Sociales, ambos postulan una visión de *la* política que la desplaza de una mirada reduccionista que la limite al aparato del Estado o las instancias del poder instituido.

Por otra parte *lo* político del arte no se relaciona con su *contenido* o una supuesta representación de un *real*: “El arte no es político, en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales” (Ranciére, 2011: 33). Esta distinción se orienta a desestimar una concepción *contenidista* de la vinculación arte/política en la cual el arte se adjetiva como *político* por su referencia a un *tema, intención* o *contenido*.

Lo político entonces aparece “vinculado a la politicidad de la obra, producto del cuestionamiento a los sentidos disponibles no sólo del lenguaje artístico, sino también del orden social en general” (Bugnone, 2013: 16). El arte y la política tienen como elemento en común el *disenso* en la discontinuidad entre formas sensibles, las significaciones que puedan interpretarse de ellas y los efectos que puedan producir.

El proyecto estético político de los artistas estudiados se entrama de manera indisociable con la emergencia del Arte Correo en el Cono Sur de América Latina. Este surgimiento –tal como ocurre en los países centrales– emerge ligado a grupos vanguardistas en el marco de una serie de transformaciones en el campo cultural y político que han comenzado a producirse entre fines de los '50 y comienzo de los '60.

En 1960 comienzan a desplegarse procesos cuyo horizonte internacionalista y modernizador se expresa en la emergencia de instituciones y espacios que albergan algunas manifestaciones de la vanguardia y promueven diversas estrategias de intercambio con los circuitos internacionales¹.

El Arte Correo surge en América Latina en este contexto histórico, ligado a la red de intercambios de Poesía Visual y a otras expresiones conceptuales que están en vigor desde mediados de los '60. Los artistas latinoamericanos que se insertan progresivamente en la red internacional forman parte de las *formaciones*² vanguardistas de los años '60, cuyo *proyecto* intelectual confluye con el ideario político de la *Nueva Izquierda*. Esta formación en Latinoamérica se conforma en torno de un imaginario político revolucionario y en relación con éste, se libra el debate ineludible en torno del papel del intelectual en la transformación de la sociedad; en ese sentido, adquieren peso las nociones del *intelectual comprometido* sartreano y la del *intelectual orgánico* gramsciano.

El año 1973 es considerado bisagra en estos procesos³, por eso desde 1974 se produce un repliegue que se profundiza durante las Dictaduras. Estas oscilaciones entre la calma y la acción, el adentro y afuera de las instituciones, de la estampida al repliegue; forman parte en América Latina de turbulentas realidades y cambios de sociedades. Coexisten diversos imaginarios y proyectos que chocan contra los muros de los poderes hegemónicos y los oídos sordos del discurso único que logra imperar finalmente con la llegada del neoliberalismo.

Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler están imbuidos en el Proyecto de la *Nueva Izquierda* y por esto con la lucha que se lleva a cabo desde Latinoamérica en los años '60. No necesariamente desde afiliaciones partidarias o participaciones políticas institucionalizadas, sino como intelectuales críticos que condenan un *orden social* injusto y opresor. Conciben sus caminos artísticos de manera indisociada del compromiso con la construcción de una América Latina libre, soberana y unida; tal como se reivindica en el horizonte revolucionario de la época.

¹ Como datos significativos en Argentina, en 1956 se crea el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y en 1958, se funda el Instituto Di Tella, luego la Galería Lirolay, en el espacio que la prensa dio en llamar *la manzana loca* estaba ubicada en calle Florida al 1000 (galerías, centros culturales, salas de teatro independiente, librerías, cafés, editoriales, etc.)

² Hablamos de *formación, proyecto e instituciones* en el sentido que les otorga Raymond Williams(1991 [1981], 1997a [1977], 1997b [1989]).

³ En 1973 marca este quiebre el Golpe de Estado que derroca a Salvador Allende y su trágica muerte. En Argentina se suman los acontecimientos de los fusilamientos de Trelew y la masacre de Ezeiza. En Uruguay 1973 es la antesala del Golpe de Estado que se concreta en 1974.

Con sus vínculos, los artistas tienden a formar un espacio de contención y crecimiento colectivo y comparten, la mayoría de ellos, posiciones periféricas respecto de la institucionalidad y el sistema hegemónico cultural de la época.

Los artistas son ‘periféricos’, si consideramos que el campo cultural o intelectual se configura: “...a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.” (Bourdieu, 1978 [1967]: 134)

Este posicionamiento periférico está vinculado con las luchas simbólicas y las relaciones objetivas que establecen con el poder instituido. No sólo por las condiciones socio-económicas que orbitan en grados de determinaciones, sino también por la disposición de los artistas de confrontar con los mecanismos de legitimación vigentes fijados por generaciones precedentes. De allí que sus publicaciones, sus prácticas editoriales, se contraponen deliberadamente con la generación anterior, que en el caso de Padín la especifica como la *Generación del '45*⁴.

Edgardo Antonio Vigo⁵, en La Plata, desde fines de los años '50, cuando entra en la escena artística, es un artista ‘marginal’ en la medida en que no está consagrado, ni reconocido por las instancias y figuras institucionales legitimadoras de su propio espacio. También por su ubicuidad geo-cultural, ya que La Plata es periférico como centro cultural en relación con la ciudad de Buenos Aires, que ocupa predominantemente la función-centro en Argentina.

Daniel Capardi afirma: “Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que el mismo generó: la calle, la correspondencia postal y publicaciones, contextos pero también textos que devienen sin puntos fijos, sin centro. Una situación que puede ser trasladada a muchos artistas que en la actualidad” (2008: 5)

Por su parte, Clemente Padín⁶, también busca un camino propio acompañado por artistas de su generación. Nace en 1939 en Lascano, una pequeña ciudad del departamento de Rocha, en

⁴“...no nos dejaban respirar puesto que controlaban las grandes editoriales y páginas literarias y no encontrábamos lugar donde publicar nuestros poemas, ni expresar nuestras opiniones” (Entrevista a Padín, 2011)

⁵ “Nacido en La Plata el 28 de diciembre de 1928 en el seno de una familia de escasos recursos, hijo de Alfredo José Vigo, de profesión carpintero, constructor de carruajes y de Rosa Saibene, ama de casa, ambos porteños radicados en esa ciudad” (Gradowczyk, 2008: 13). Vigo muere en La Plata en 1997.

⁶Poeta, artista y diseñador gráfico, performer, videísta, multimedia y networker. Licenciado en Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. Autor de 18 libros publicados en Francia, Alemania, Holanda, Italia, España, Venezuela, Estados Unidos y Uruguay. Ha participado en 197 exposiciones colectivas y más de 1.200 exposiciones de Arte Correo en todo el mundo de 1971 al

Uruguay. Padín realiza sus estudios universitarios de Licenciatura en Letras en la Universidad de la República de Montevideo.

En los sesenta, Clemente Padín ingresa en la escena artística uruguaya, la cual está signada por la escasez de instituciones artísticas que puedan albergar las expresiones vanguardistas. Algunas surgen en el decurso de este proceso, como es el caso de la Galería ‘U’, y otros se constituyen en espacios sensibles a las nuevas propuestas y les dan cobijo, como la Facultad de Letras de Montevideo, donde algunos artistas, entre ellos Padín, realizan acciones colectivas y exposiciones que no tienen cabida en las instituciones artísticas ‘tradicionales’.

En estos ámbitos, Padín organiza en 1969 la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* y en 1971, formula su propuesta del *Arte Inobjetal* que sintetiza un proceso de reflexión crítica del artista sobre lo que considera un papel determinante de la representación de la realidad en los sistemas de comunicación y artístico.

A través de la Poesía Visual se encuentra con artistas latinoamericanos, entre ellos Vigo y Deisler y europeos, como Julien Blaine, con quien establece una fraternal amistad. Desde su actividad de editor, poeta visual, artista correo y performer manifiesta una vocación militante, activista. Este aspecto no pasa inadvertido para la Dictadura uruguaya que lo detiene de manera clandestina en 1977 y en marzo del 78, lo legalizan como preso político gracias a presiones internacionales, tras lo cual queda privado de su libertad hasta 1983, bajo un régimen de *libertad vigilada*⁷.

Guillermo Deisler⁸ nace en 1940 en Santiago de Chile, donde realiza sus estudios de gráfica en la Escuela de Artes Visuales y Escenografía en la Escuela de la Universidad de Chile. La historia familiar y la propia, aparecen marcadas por el exilio: “El nombre de mi familia proviene de mi abuelo Wilhelm Deisler, prusiano que emigró a Sudamérica, con todos sus enseres domésticos, los que aún se conservaban en mi casa paterna, como testimonio y recuerdo, sin

2000 (Datos biográficos sintetizados, tomados de *La Poesía Experimental Latinoamericana*, 1999 publicado en <http://boek861.com/padin/indice.htm>)

⁷ “Me condenaron a cuatro años por el delito de ‘escándalo y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas’, ya a esa altura era marzo de 1978, cuando voy a la cárcel. Había estado desde octubre del 77 a marzo del 78 (...) En el 78 cuando voy al Juez Militar, cuando me penan, yo respiré profundo porque supe que iba a vivir” (Entrevista con Padín, 2011)

⁸ “Escenógrafo, poeta visual, xilógrafo, diseñador gráfico, docente y artecorreísta, editor de libros de artista y otras publicaciones experimentales”, Davis, 2011. Muere en 1995 en Alemania, donde se había exiliado durante la Dictadura de Pinochet.

saberlo, de la decisión de una partida sin retorno en los finales del siglo pasado y comienzos del presente” (Deisler, 1990)

Deisler abona, como sus amigos Vigo y Padín, una gran pasión por la actividad de ‘editor’. Comparte el fundamento de la práctica creativa como creación *con otros* y ése es el sentido que le da a sus publicaciones. Entre 1961 y 1967, realiza trabajos ocasionales en teatros, exposiciones personales de grabados, ilustraciones de libros y diseño publicitario en Santiago de Chile.

En 1963 funda *Ediciones Mimbres*, una publicación artesanal, con grabados originales, que intercambia con su ‘amigo’ Edgardo Vigo tempranamente. Entre 1963 y 64, Deisler integra el taller de grabado del Partido Comunista y este proyecto tiene vigencia hasta 1973 debido a la violenta interrupción democrática en Chile.

Desde este ‘sello’ editorial experimental publica libros encuadernados a mano que contienen grabados originales del editor que conviven con poemas de poetas chilenos, en su mayoría jóvenes literatos⁹. Dentro de esta producción se encuentran la colección ‘Vuelo Popular’, la serie ‘Papel doblado’, ‘Carpetas de grabados’, libros de fábulas familiares y poesía que Deisler comparte con sus ‘amigos’ latinoamericanos.

En 1972 edita la antología *Poesía visiva en el mundo*, en la cual incluye trabajos de Gregorio Berchenko (Chile), Clemente Padín (Uruguay), Wladimir Dias-Pino (Brasil) y Edgardo Antonio Vigo (Argentina), su obra *Grrr* y que constituye la primera antología de poesía experimental que aparece en América Latina.

La política y lo político en el Arte Correo de los ’70 y ’80

El Arte Correo se plantea la existencia del arte, su definición y límites, las nociones de obra y artista, la relación arte/vida, arte/cultura, arte/sociedad, la naturaleza y alcance de la experiencia estética. La naturaleza y papel de la comunicación; la relación con *la* política y su disrupción en *lo* político. Se interroga a sí mismo, persevera en su actitud de debate acerca de sus fronteras, evidenciando como *marca de época* la suspensión de todo discurso absolutista. En los bordes del

⁹ “Publica de escritores en su mayoría jóvenes, entre ellos Rolando Cárdenas (Personajes de mi ciudad, 1964), Eulogio Suárez (Yo vine un día, 1965), Waldo Rojas (Príncipe de naipes, 1966) y Guillermo Ross-Murray (En tus propias narices, 1969). Esta comunidad se expandió hacia finales de los 60, vía poesía visual, a otros países latinoamericanos” (Adriasola, 2005)

conceptualismo latinoamericano, abre sus propios caminos, produce sentidos sobre las relaciones entre arte, política y comunicación en las prácticas y experiencias estéticas.

A través de las expresiones declarativas, descriptivas y teóricas de los artistas en sus ensayos, declaraciones, textos de convocatorias, catálogos, dan respuesta al conjunto de interrogantes estéticos/políticos que lo definen de modo particular. Desde estos pronunciamientos y mediante sus prácticas y producciones creativas, el Arte Correo de los artistas latinoamericanos formula su propia estética, que es definida como *marginal*.

Las concepciones y acciones de Vigo, Padín y Deisler adquieren sentido desde el horizonte ideológico-político, social y cultural que los configura como *actores sociales*.

a. La discusión sobre la eficacia del arte en el proyecto revolucionario.

En el marco de la *Nueva Izquierda*, como proyecto intelectual, y de las formaciones vanguardistas en el Cono Sur Latinoamericano, desde mediados de los años '60 a los inicios de los '70, se produce un debate acerca de la eficacia del arte y de su alcance como elemento activo de un proyecto revolucionario. En este debate pueden reconocerse la variación de tres posiciones: *la que sostiene que la acción artística es eficaz sólo en coordinación o relación directa con organizaciones políticas (partidos, sindicatos, etc.); *la que, sin desestimar este tipo de articulación, no la considera una condición forzosa, ya que cree que el arte puede realizar un trabajo crítico desde sus lenguajes y operaciones específicos. Por último, la más radicalizada, en simultaneidad del crescendo de la violencia del Estado *propone el abandono definitivo del arte por encontrar que el único camino eficaz de transformación es la lucha armada.

Respecto de la primera posición, es representativo el planteo de Néstor García Canclini en 1973, en su artículo "Vanguardias Artísticas y Cultura Popular", en el cual considera que "La producción artística es revolucionaria cuando surge como respuesta creativa a una demanda social (...) Para lograr esta interacción es necesario que el trabajo de los artistas se ligue a un proyecto político, sindical o de alguna organización popular que trabaje por la liberación social. Mientras los artistas continúen concentrándose en instituciones de arte, siguen reproduciendo el lugar inofensivo que el sistema le asignó" (García Canclini, 1973: 277)

En este artículo, el autor repasa acciones artísticas paradigmáticas de la tendencia conceptualista de esos años, entre éstas las de Antonio Vigo¹⁰.

En el marco de ese debate, los tres artistas estudiados comparten que es significativa la relación entre práctica artística y política y se acercan a la primera o segunda posición, a partir del peso que le dan a una práctica en relación con la otra.

En el caso de Padín considera que los objetivos artísticos se supeditan a los políticos y como camino lógico, la articulación con organizaciones políticas que se orientan al programa revolucionario¹¹: “Lo que teníamos nosotros en vista era hacer algo contra el sistema, la cuestión era luchar contra el sistema, el arte nos interesaba un *bledo*, entonces buscábamos estrategias y distintos caminos, sobre todo a fines de los 60” (Entrevista con Padín, 2011)

Por su parte para Deisler, la participación activa en la vida pública se da siempre ligada a su labor como artista y docente en las instituciones universitarias¹² en las cuales se desempeña o con las que tiene relación. Sus prácticas simbólicas son consecuentes con una postura comprometida con la realidad social de su país y declaradamente en apoyo al proyecto socialista que lleva al poder a Salvador Allende.

En cuanto a Vigo, entiende que el arte no produce por sí solo una revolución, sino que *puede aportar* a un proceso que se suscita fuera de él: “Somos conscientes de que, el *Arte no es Revolucionario en sí Mismo*. Más bien responde a un *Proceso Revolucionario exterior*. Se suma a él y propone sus cambios y sus respuestas que nuevas formulaciones externas, *exigen*” (Vigo, 1976: 4)

¹⁰ Corroboramos que hay contacto entre García Canclini y Vigo, a partir de las fichas de registro de envíos de trabajos de Arte Correo a través del Correo Postal (Biopsia, 1975). Con fecha 10 de julio de 1975, Vigo envía a múltiples destinatarios la postal “Detalle. Confort”, entre los cuales se encuentra Néstor García Canclini. Según Graciela Gutiérrez Marx, el antropólogo está al tanto de la existencia del Arte Correo, pero no lo considera de manera relevante entre las expresiones artísticas populares de la época. Graciela ha sido compañera de escuela de García Canclini en La Plata, por lo cual se conocen desde temprana edad (Entrevista con Graciela Gutiérrez Marx, 2010)

¹¹ “Yo me ocupaba de la parte clandestina de la prensa del Partido Comunista y otros partidos que sacaban una publicación que se llamaba “Carta” que era una hoja que se editaba a mimeógrafos. (...) Me tocó a mí caer y a mi grupo, y ahí te hacen hablar con la tortura, que es terrible. Tuve la mala suerte de caer junto con mis tres compañeros en el 77”. (Entrevista con Padín, *Ídem*)

¹² Desde ese papel integra entre 1963 y 1964 en Chile el taller de grabado del Partido Comunista (Davis, 2011): “Como toda experimentación, partió de la búsqueda de algo que se intuía que estaba mal o simplemente algo no andaba (...) las enfocamos desde posturas menos ortodoxas de la utilidad del arte como elemento transformador de la conducta humana” (Deisler, 1972: 4 párr.)

Rescata la visión según la cual el arte, como espacio de producción simbólica aporta a un proceso revolucionario sin, necesariamente, enrolarse en instituciones u organizaciones políticas. Cree en una revolución en el arte y en el carácter político de éste, al fundamentarse en una actitud inconformista y cuestionadora del orden hegemónico, especialmente destaca al Arte Correo como ámbito de desenvolvimiento de un programa transformador, por salirse de los cauces institucionales tradicionales.

En relación con lo político, la noción de *marginalidad* en el plano estético-político se configura, entre otras cosas, en el planteo de una ‘obra abierta’¹³ en su estructura y lenguaje, desde una perspectiva conceptualista.

b. La dimensión programática: compromiso intelectual y cultura popular.

Este modelo incluyen las dimensiones programática y polémica que, como lo señalan Mangone y Warley (1994), son puntos de encuentro entre discursividad política y artística en las enunciaciones de las vanguardias.

La dimensión programática es transversal en el programa estético-político-comunicacional del Arte Correo, al articular las restantes dimensiones, se sustenta y traza a partir de conceptos, definiciones y principios. Es decir que, si bien este componente del discurso se reconoce más explícitamente en ciertas ‘zonas’, está presente bajo otras modalidades enunciativas, por ejemplo cuando se formula una distinción o clasificación, porque forman parte del programa de la tendencia.

Asimismo, el *programa de acción* que se presenta como rector de las prácticas y de caminos a futuro, es también una mirada hacia el pasado en la medida en que dialoga con una tradición. En este caso, con los programas estéticos-políticos de las vanguardias históricas, con su pretensión de generar nuevos lenguajes, romper las fronteras entre el arte y la vida, dotar de una dimensión ‘revulsiva’ en el arte que interpele tanto al espectador como al artista.

¹³“A esta propuesta negativa (Obras Cerradas), las experimentaciones e investigaciones de nuestra época más avanzadas proponen la *Participación-Activa* basándose en *Claves Mínimas* que requieren respuestas, que al recibir contestación (Shiomi, por ejemplo¹³) *Conforman* la obra, en este caso, *Abierta* (readaptación de las teorías de Umberto Eco) en contraposición a la *Participación-Pasiva* que ubica al observador como tal, sin probabilidad alguna de modificación estructural de la experiencia, y con el limitado derecho de ejercicio de la crítica a nivel literario” (Vigo, 1976: 2)

Una de las formulaciones relevantes de este componente que aparecen en el Corpus está dado en las pautas que Vigo puntualiza al final del texto “Artecorreo. Una Nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación” que fundamentan explícitamente el título por él elegido:

“1° por fundar nuevos elementos de comunicación (utilizando las formas de lo postal) admitiendo y trabajando dentro de su propia limitación. Promoviendo nuevos lenguajes nacidos bajo la constante exigencia de eludir los inconvenientes que se anteponen –censura, incomprendiones, absurdos dictámenes, pérdidas e interpretaciones de Reglamentos generales y caducos, etc. etc.);

2° Por ser investigador y experimental, ya que su data es reciente y su práctica constituye una novísima forma de expresión sujeta a nuevos acondicionamientos y por estar a la búsqueda de su propio lenguaje que se vislumbra;

3° Por alinearse en las *Comunicaciones Marginales a Distancia* con la diferencia a su favor de crear en sus practicantes la *Necesidad* de trabajos que no pertenecen a su autoría;

4° Por quebrar el concepto tradicional de *Coleccionista* (individual, comercial, posesivo) para convertirse en *Accidental Poseedor Temporal* de un material al cual tiene el compromiso de *Dinamizar* difundiéndolo, cediéndolo e informando los principios que se sustentan y

5° Por Revolucionario, al sumarse a todas aquellas corrientes históricas que han quebrado las formas aceptadas para crear un estado de Constante Insatisfacción del Hombre, Llevándolo a la Búsqueda de Nuevos Ideales y Futuras Perfecciones, a su vez Perfectibles y por Contener sus Mensajes la dosis de inconformismo que lo convierten en Testimonio Crítico-Práctico de las Realidades Sociopolíticoeconómicas que nos rodeas...” (Sic, Vigo, 1976: 4-5)

Otro aspecto es la concepción del arte como camino de conocimiento, no sólo de exploración y experimentación de los lenguajes, sino de abordaje de la realidad social: “Así, el arte correo es una forma subliminal de la conciencia social y un instrumento de conocimiento (como la ciencia)” (Padín en Janssen, 1994)

Este imperativo del artista de salirse del papel que los cauces establecidos por el sistema artístico le tienen reservado, se identifica con el papel de activador e investigador y responden a uno de los problemas que algunos intelectuales, como García Canclini señalan como obstáculos en la relación entre prácticas artísticas y cultura popular: “Para producir obras que cumplan una función distinta se necesita *una formación distinta* de los artistas: el conocimiento científico del nuevo ámbito social y comunicacional en el que se quiere inscribir la obra, y la reflexión ideológica-política sobre esa inserción.” (García Canclini, *Ídem*: 277)

Este desafío de producir conocimiento y reflexión sobre la realidad como parte de la obra, es asumido por Vigo junto con otros artistas conceptualistas en su programa estético-político del *arte de investigación* (del Grupo de los Trece¹⁴ y Juan Carlos Romero, entre otros). En este modelo, la obra no surge de la inspiración o las dotes del artista, surge de un *trabajo* sistemático sobre la realidad circundante que es parte de la obra, por lo cual el *arte de investigación* tiende a constituirse en una *praxis*.

En el texto “Por qué un Arte de Investigación”, que publica en su Revista *Hexágono '71* en 1973 Vigo sustenta teórica e ideológicamente el alcance de este programa estético político. Es significativa la cita de Mattelart que incluye Vigo: “Los conocimientos de las élites pasarían a integrar la cultura de masa que dejaría así de ser una vulgarización de los conocimientos de los sabios...” (Mattelart, 1973 citado por Vigo, 1973)

Vigo (1976) resume al final de su texto declarativo ciertos aspectos del programa de acción que se orientan en el sentido de la comunicación, el arte y la política. Un aspecto relevante del programa es la redefinición del papel del artista a partir de su compromiso con la realidad circundante y, particularmente, con los que no tienen voz, por la intervención de sus competencias como ‘intelectual’ pero no en un sentido elitista.

Se trata de un nuevo artista comprometido con la sociedad, ligado a la noción de ‘intelectual orgánico’, que como nexo -entre la estructura y la superestructura- se pone al servicio de una transformación social, en oposición al ‘intelectual tradicional’ que opera en favor de las clases dominantes (Gramsci, 1975). También se sustenta en la noción de artista comprometido sartreano (Sartre, 1987 [1948]) de profunda incidencia en el proyecto intelectual de la *Nueva Izquierda*.

La postulación de un *arte popular* se asienta en este horizonte ético-político:

“...creemos que ese *arte popular* debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la *comunicación comunitaria*” (Vigo, 1973: 1p.)

¹⁴ La conformación del Grupo de los Trece se presenta formalmente en la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, en la III Bienal Coltejer de Medellín, en 1972. Está integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Bedit, Gregorio Dujovny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillo, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg.

El 'termino 'popular' ha sido aplicado a una diversidad de relaciones, objetos, fenómenos y su desarrollo teórico incluye amplios y complejos recorridos y debates que no es pertinente desplegar en este trabajo. En relación con nuestras preocupaciones es relevante comprender en qué sentido los artistas hablan de lo popular y en qué perspectiva o tradición puede inscribirse.

En líneas generales, al describir y definir lo popular se ha perseguido diversos intereses, en su mayoría, vinculados a la reproducción de un orden dado. "Siempre definido *desde* el poder, lo popular, con anticuarios y erudicionistas, transitaba lo 'bestial, demoníaco, bárbaro e inaceptable' hasta los confines menos polémicos de lo 'interesante, lo pintoresco y lo exótico de los antiguos' (González Sánchez, 1983: 7)

La mirada romántica, de gran incidencia en los procesos de construcción de la identidad nacional, lo ha concebido como lo 'espontáneo' y 'auténtico', como aquello 'indispensable' y en el campo de estudios dentro de esta perspectiva, se destacan los mitos y la poesía como lugares más frecuentados.

Se propugna por un *arte popular*, mediado por una *comunicación comunitaria*, que implica una *apertura simbólica* que combate el lenguaje hermético de las élites y se recupera la relación *arte-vida* en la conexión con la vida cotidiana. Por otra parte, la *incorporación temática* de los acontecimientos donde el Estado ejerce coerción y violencia opera en el orden de la denuncia que guarda un poder disruptivo relevante en el contexto de las Dictaduras.

c. El Arte Correo como espacio de resistencia y denuncia

Durante las Dictaduras en el Cono Sur las acciones de las organizaciones revolucionarias, las formas de activismo político y expresión de cualquier disidencia son acalladas con represión y autoritarismo. En este contexto, el Arte Correo se presenta como espacio táctico de 'contrainformación' en un régimen de micropolítica que con la persistencia laboriosa de las hormigas, trafica hacia afuera de América Latina las voces silenciadas.

Los artistas correo enfrentan los envites de la vigilancia y la censura que se produce en el Sistema del Correo, como también la ineficiencia y presión del sistema burocrático del Correo y las Aduanas.

Algunos de sus envíos son destruidos, no llegan a destino y en otros casos deben afrontar interrogatorios para poder recibir los envíos del exterior, tal como relatan los artistas¹⁵.

La censura, en vinculación con la política en esta etapa, aparece de manera evidente en varias exposiciones de Arte Correo que son intervenidas por las fuerzas de seguridad. Entre ellas, en 1976 es censurada la exposición que organiza Paulo Bruscky en Brasil. En esta ocasión “El Artecorreo sostiene su primer enfrentamiento” explica Paulo Bruscky en una carta que le envía a Edgardo Vigo el 2 de marzo de 1977. La exposición había sido clausurada por la Policía y los artistas llevados presos durante tres días. Los trabajos artísticos, incautados por la Policía fueron entregados rotos posteriormente.

En este periodo estudiado, numerosos proyectos y prácticas de Arte Correo hacen referencia expresamente a acontecimientos y procesos históricos que se viven en los países de América Latina.

En el marco de esos proyectos los artistas se inscriben en sus enunciados en tanto artistas/ciudadanos, artistas/latinoamericanos que se sienten impelidos a posicionarse. Como contracara de la censura, el Arte Correo se postula como espacio de *libertad*: “Acá (en el Arte Correo) he conseguido la máxima libertad, mantener contacto con seres que me escriben o no, que me mandan un gesto, una foto, una piedrita que encontraron un día y pensaron en mí. Eso abre una veta distinta, porque me obliga a que estos espacios sean otros, no sea la galería, el lugar cerrado. Esos lugares abiertos en los que uno una vez pretendió llevar el arte a la calle” (Vigo en Currell, s/f)

¹⁵“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 que llegaban fuera de tiempo para participar” (Vigo en Janssen, 1998: 8p.) “En la cárcel conocí al Presidente del Sindicato de Empleados Postales. Allí me contó que en los servicios postales actúan investigadores (policías vestidos de civil) Él estaba condenado a 10 años de cárcel bajo la dictadura por el único delito de ser el representante de los empleados postales (!). Hoy, no sé si aún hay o no policías de civil pero sabemos que el aparato represivo de la dictadura en el Uruguay no ha sido desmontado” (Padín en Janssen, 1994) “En plena dictadura una vez, yendo al correo (con Vigo) nos mandaron de Holanda dos paquetes uno para Marx y otro para Vigo. Llegaron por separado tarjetas postales y a Vigo se lo da sin abrir y a mí, para colmo con mi apellido ‘Marx’, me obliga a abrirlo ahí. Cuando vio el envío me dijo ‘esto es pornográfico, que venga Vigo’ y nos hicieron un expediente por recibir pornografía. Así estuvimos un año en vilo, hasta que nos llamaron para darnos a conocer el veredicto y era que se había incinerado el material” (Entrevista con Graciela Gutiérrez Marx, 2010)

Como ámbito de libertad a través del Arte Correo se considera la posibilidad de instituir la ‘palabra propia’. Desde la perspectiva bajtiniana ésta es una forma de objetivación del hombre en el mundo. La creación de esta palabra es un acto de libertad, como la toma de la palabra ajena implica una relación (comprensiva u oposicional) con el *otro* (Bajtín, 1999 [1982])

Esta palabra propia, es víctima privilegiada de los regímenes autoritarios, por esto, el sostenimiento de la práctica del Arte Correo durante las Dictaduras en América Latina adquiere un sentido político y vital.

En este contexto, la comunicación se vuelve imprescindible tanto para quienes permanecen en el Continente resistiendo, como para quienes, a causa de ese régimen, se ven forzados a emigrar.

Aquí aparece el sentido de la comunicación como *vida* y el Arte Correo, entendido en esta dimensión humana, se torna un espacio vital de encuentro con el otro. Así lo referencia Hilda Paz, cuando relata que durante los años de la Dictadura el Arte Correo “Era una forma de nuclearse, de trabajar en grupo, de salir del individualismo, de comunicarte con otra gente” (Entrevista con Hilda Paz, 2011) También Deisler lo plasma en sus textos: “Para los latinoamericanos y, ya somos unos cuantos los creadores que, voluntariamente o impulsados por las circunstancias políticas, se ven obligados al exilio, el “arte por correo” se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de “ciudadanos fallecidos”, como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano” (Deisler, 1982: 5párr.)

En esta forma vital de entender el arte se reitera en la idea kantiana del arte como camino de producción de lo humano. La experiencia estética como camino de conocimiento del mundo y lo humano, ya que para Kant, entre otras cosas, la experiencia estética aparece ligada a la idea de la *libertad*.

Desde la perspectiva de Rancière (2011 [2004]) adquiere relevancia el carácter político del arte en su especificidad dentro de un régimen en el cual los objetos se definen por su pertenencia a un *sensorium* diferente al de la dominación. Establece un nuevo (des)ordenamiento de la experiencia que desbarata aquello que el poder quiere inmovilizar o fijar.

Por lo expuesto, en el orden de *la* política, hay un conjunto de acciones relevantes a fines de los ’70 donde se articula el Arte Correo con *la* política, en relación con acontecimientos concretos.

En cuanto al orden de *lo político*, se relevan a partir del análisis e interpretación de producciones de los artistas estudiados durante los años '70 y '80. Se interpelan a los géneros del Arte Correo, por lo que portan éstos de significativos desde sus *memorias de género*, frente a las cuales se producen las subversiones e impugnaciones de las matrices de sentido producto del uso social de los mismos. Asimismo las temáticas y procedimientos retóricos que aparecen en los trabajos con el objetivo es realizar una lectura interpretativa de estos aspectos de la poética del Arte Correo en este momento histórico, guiados por los planteos de Jaques Rancière sobre el *régimen estético político*.

Al abordar los trabajos artísticos no realizamos un corte o separación entre *forma* y *contenido*. En este sentido, de manera global, es que consideramos a las *obras* o *trabajos artísticos* de Arte Correo como *objetos estéticos* en el marco de la estética bajtiniana. Desde esta perspectiva, *forma* y *contenido* están *fusionados*, entrelazados entre sí de tal manera que no hay en la obra artística nada que sea forma o contenido *puros* (Le Presti, 2006).

Del análisis de los trabajos de los artistas sus rasgos se configuran en los siguientes aspectos:

- Las dimensiones temáticas de los trabajos artísticos se comprometen con las condiciones socio-históricas concretas. Las temáticas de los trabajos artísticos y Convocatorias para exposiciones y publicaciones, se orientan a los problemas políticos, sociales y económicos que atraviesa Latinoamérica durante los '70 y '80 y remiten al horizonte revolucionario.

- La utilización de materiales *precarios, efímeros, heterogéneos*, como asunción de un *régimen estético político* articulado con condiciones materiales históricas¹⁶ y con la vida cotidiana (hilos, cartones, etiquetas comerciales, fragmentos de telas, etc.).

- El trastocamiento de los formatos, materiales y presentación respecto de las revistas tradicionales.

- Los procedimientos, artificios y recursos estéticos políticos a los cuales recurren (como el *juego*, el *contraste*, la *parodia*, el *collage*, la *metáfora*, la *metonimia*, etc.) tienden a crear una densidad simbólica crítica mediante tensiones, opacidades y acentuaciones en la producción de sentido.

¹⁶ 'Nuestra pobreza latinoamericana', que aparece *desnaturalizada*, como *producto* de un orden hegemónico, tal como la formulan G. E. Marx Vigo.

El caso paradigmático es la Campaña por la Liberación de Clemente Padín y Jorge Caraballo que lanzan por la Red artistas de Europa y Estados Unidos. Bajo consignas que exigen la liberación de los artistas-‘Por la Liberación de Padín y Caraballo’, ‘Liberen a Padín y Caraballo’- circulan convocatorias para publicaciones y acciones que buscan ejercer presión ante los Organismos Internacionales de Derechos Humanos y dependencias estatales con el fin de lograr la libertad de los artistas presos por la Dictadura uruguaya.

Se producen múltiples trabajos artísticos: postales, sellos, afiches, estampillas que se incorporan a publicaciones y exposiciones, y textos declarativos. La mayoría de estos trabajos son recopilados con posterioridad por Clemente Padín y Jorge Caraballo en una publicación denominada “Solidaridad”, publicada en 1991.

Graciela Gutiérrez Marx y Antonio Vigo se expresan al respecto en el texto de firma conjunta G.E. Marx Vigo “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana” (1980).

En este texto la *marginalidad* es significada en relación con *la* política como una condición de los latinoamericanos en este contexto de las Dictaduras: “Nuestra marginalidad latinoamericana responde a un proceso en acción que no puede ser procesado. (...) 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” (G.E. Marx Vigo, 1980)

Al regreso de las democracias, en los ’80 la Red experimenta un proceso de ‘vigorización’, como lo remarca Padín (1988^a). En las acciones y los proyectos artísticos hay una articulación directa con lo que acontece en el campo de la política y lo social.

El vigor lo da ese impulso de apertura de libertades, el entusiasmo por recuperar los espacios públicos para expresar el dolor por lo perdido y la esperanza de un nuevo orden social y político.

Hay una apertura en la Red, además de un proceso expansivo. Este entusiasmo impulsa multiplicidad de convocatorias a exposiciones, eventos, publicaciones. Surge la necesidad de organizarse, de coordinar acciones, de expresarse. Estos procesos podemos verlos en movimiento a través de la activación de los dispositivos del Arte Correo.

Por una parte la pregunta por la eficacia del arte inscripto en los programas revolucionarios de los ’60 vuelve a poner en escena el problema del *arte crítico* en la medida en que expresa la voluntad de aportar desde el arte a la transformación de las condiciones de existencia que se consideran opresoras e injustas.

Reflexiones finales

¿Es el Arte Correo de este periodo *arte crítico*?

Hasta aquí podríamos afirmar que lo es, si nos remitimos a las concepciones que subyacen en las propuestas y proyectos de los artistas, es decir por la vía de un *proyecto* que lo articula, el de la *Nueva Izquierda* en América Latina, los artistas configuran un *programa estético-político* que propugna desbordes entre arte y política, el desdibujamiento de fronteras entre ambos, como también la incertidumbre acerca de los *modos* de hacer operativa esta voluntad.

Este *arte crítico* se apoyaría en la noción del artista comprometido, trabajador, curioso, investigador, activador que promueve el *arte* como forma de *deinconformismo*. Esta actitud, a diferencia de la *concientización* que presupone ciertos grados de *control* de los efectos, busca producir un *fermento* a partir del cual, como derivas de sus impulsos intrínsecos revulsivos, puedan descomponerse las certezas del poder y cuestionarse las ciegas sumisiones.

Pero esta disonancia no se corresponde enteramente con el modelo de la *forma resistente* (Ranciére, 2008, 2011) que corresponde al modelo del *arte crítico*, porque rechaza de éste la separación radical de la 'obra', aparte de sus connotaciones elitistas. Busca que el trabajo artístico se integre a la vida, bajo la amenaza de la supresión del arte. Esto tampoco lo enrola enteramente en el modelo del *arte devenido vida* (*Idem*), ya que si bien asume sus riesgos no corresponde su programa a las pretensiones y alcances de una *metapolítica*.

Se trata más bien de una *micropolítica*. Aquella que postula Ranciére como forma de preservar la experiencia estética en su especificidad, pero conectada con las fuentes de la vida. Se configura en un movimiento *del arte al no arte* e impulsa un trabajo de ficción modesto, pero no por eso menos crítico.

En la dimensión programática lo *revolucionario* se sustenta en la postulación de una racionalidad *otra*, que escapa a la racionalidad de la industria cultural. A la vez restituye al *sujeto* como dimensión productiva de apertura y fisuras. En este punto vuelve a reconectar con la política en significativa relación con la comunicación.

Tal como asegura Sergio Caletti (2001), no hay política sin sujeto -no en referencia a un sujeto sustancialista ni inmanente- y el sujeto de la política y de la comunicación, pueden ser el mismo en tanto activador de procesos de transformación.

Este *sujeto*, en el Arte Correo, restituye un funcionamiento semiótico a partir de la instauración de una *palabra propia*, como espacio de libertad y creatividad humanas, de la circulación abierta, de la producción desjerarquizada. Le devuelve al lenguaje su carga de densidad crítica e ideológica, a la vez que propulsa la *acción* como forma de reconexión con la realidad y con los otros.

La denuncia adquiere fuerza como resistencia e insubordinación en un contexto en el cual se promueve el acatamiento del silencio, en sus formas violentas y radicales como la censura y la desaparición de personas; a las más ‘sutiles’, como por ejemplo, el gesto de la imagen de la enfermera que nos ‘invita’ al silencio al posar su dedo sobre sus labios, en la iconografía de pared de la Dictadura militar, reiterada de manera obsesiva en pasillos y salas de esperas.

En su programa, el Arte Correo expresa a un destinatario que ha sido expulsado de la experiencia estética: el *pueblo*, el dominado, el sin voz, el anónimo. Se erige como espacio de resistencia y, en ese sentido, se reconoce del lado de los débiles. A la vez refuerza las estrategias de su micropolítica de insubordinaciones tácticas a los sistemas burocrático, artístico oficial y al mercado.

El Arte Correo posee como *elementos residuales*, el horizonte utópico de las vanguardias históricas. En su *régimen estético político* posibilita la emergencia de una *presencia* que testimonia aquello que no puede ser *dicho* -la desaparición, muerte, tortura, el hambre, el exilio- y lo hace desde un *régimen micropolítico*.

Este *régimen* no aspira al logro de la Revolución o la subversión de un *orden social dado*, su alcance es más modesto. Mediante sus *tácticas* pretende perforarlo, birlarlo y sembrar *actitudes* potencialmente críticas frente al orden hegemónico: la del *inconformismo*, la *curiosidad*, la *esperanza* que posibilita la *utopía*. Estas *actitudes* se combinan con *valores* tales como la *solidaridad*, *fraternidad*, *igualdad*, *libertad* y el *respeto de la diversidad*.

Las prácticas discursivas de los artistas, ponen en escena la dimensión polémica. En ese sentido, enfatizamos las *oposiciones* y *tensiones* que los artistas formulan de manera *descriptiva*, *conceptual*, *declarativa* y *estética*, siempre de manera *enfática*, *acentuada*. Este aspecto enunciativo evidencia el posicionamiento político que asumen frente a la vida y la cultura. La cultura-que es producción material de la vida en la dimensión simbólica- habita lo cotidiano, lo próximo, los espacios del *hacer humano*. Formas de *objetivación*, materialización de la *palabra*

propia y encuentro con la *ajena*. Es donde se construye el ‘nosotros’ y, en ese sentido, la cultura resulta inseparable de la política.

Bibliografía citada

- Adriasola, Juan José (2005) “Guillermo Deisler. Ejercicio de memoria” en *Revista de Libros de El Mercurio*, 7 de octubre de 2005, Chile consultado en <http://letras.s5.com/gd180209.html>
- Bourdieu, Pierre (1978 [1967]) “Campo Intelectual y Proyecto Creador” en Barbut, Marc; Bourdieu, Pierre; Godelier, Maurice; A. J. Greimas, Macherey Pierre y Jean Pouillon *Problemas del Estructuralismo*, Siglo XXI Editores, México.
- Bajtín, Mijail (1999 [1982]) *Estética de la Creación Verbal*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- Bugnone, Ana (2013) “Una Articulación entre Arte y Política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)” *Tesis del Doctorado en Ciencias Sociales*, FAHCE, Universidad Nacional de La Plata (5 de diciembre de 2013).
- Caletti, Sergio (2001) “Siete tesis sobre comunicación y política” en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 63, diciembre de 2001, FELAFACS.
- Dalmasso, María Teresa y Fatala, (2010 [1989]) “Presentación” en Angenot, Marc *El Discurso Social: los límites de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Davis, Fernando (2011) “Guillermo Deisler. ‘Poetry Factory’”, *Gacetilla de Prensa de la Exposición homónima*, Curador Fernando Davis, 11 x 7 Galería, Libertad 1628, Buenos Aires, 14 de julio al 19 de septiembre de 2011.
- Deisler, Guillermo (1972) “Introducción” en *Poesía Visiva en el mundo*, Ediciones Mimbres, Chile.
----- (1982) “Sobre la Poesía Visual en Sudamérica”, *Notas de Deisler*, Plovdiv, Bulgaria, 16 abril de 1982. Publicado en la Web http://boek861.com/Deisler/notas_deisler.htm (sitio no disponible), consultado en versión impresa en Centro Experimental Vigo
----- (1990) “Algunos hechos que considero importantes en mi biografía” en *Notas de Deisler*, Halle a. d. Saale, Alemania. Disponible en <http://www.escaner.cl/escaner83/aldocumentar.html> Consultado en 2013
- García Canclini, Néstor (1973) “Vanguardias artísticas y cultura popular” en *Revista Transformaciones*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp 253-280.
- G.E Marx Vigo (1980) “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana” en *CommonPress N° 36*, Dirigida por GuntherRuch, Suiza.
- González Sánchez, Jorge A. (1983) “Cultura(s) popular(es) hoy” en *Revista Comunicación y Cultura en América Latina*, Vol. 10, N° 10, agosto de 1983, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México (pp. 7-30)
- Gradowczyk, Mario (2009) “Edgardo Antonio Vigo: maquinaciones (1953-1962)” en Catálogo de la Exposición *Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)*, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio

Caraffa, Cba.; Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario y Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata; editado por CCEBA

Gramsci, Antonio (1975) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Juan Pablos Editor, 1975.

Janssen, Ruud (1994) “Correo-Entrevista a Clemente Padín”, consultada en <http://www.merzmail.net/tampadin.htm>

Le Presti, Flavio (2006) “Estética” en Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.

Longoni, Ana (2007) “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”, en *Brumaria*, n° 8, Madrid, primavera de 2007 (pp. 61-77)

Mangone, Carlos y Warley, Jorge ((1994) *El Manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Ed. Biblos, Buenos Aires.

Rancière, J. (2008) “Estética y política: las paradojas del arte político” publicado originalmente en *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España (1989-2004)*, Universidad Complutense de Madrid http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html

----- (2011 [2004]) *El malestar en la estética*, Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.

Sartre, Paul (1987 [1948]) *¿Qué es la Literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires (4ta edición).

Vigo, Edgardo (1973) “Por qué un arte de investigación”, en *Hexágono '71*, c-e, La Plata, Argentina.

----- (1976) “Una nueva etapa en el Proceso Revolucionario de la Creación”, La Plata, Argentina.

Williams, Raymond (1991 [1981]) *Sociología de la Cultura*, Ed. Paidós, Barcelona.

----- (1997a [1977]) *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

----- (1997b [1989]) *La Política del Modernismo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Entrevistas propias a los artistas:

- Graciela Gutiérrez Marx, 2010, La Plata (inédita)
- Clemente Padín, 2011, Buenos Aires (inédita)
- Hilda Paz, 2011, Buenos Aires (inédita)