



# Territorios del cuerpo : las heliografías de Graciela Sacco

Autor:  
Giunta, Andrea

Revista  
Mora

1996, N°2, pp. 75-82



Artículo



# Territorios del cuerpo

## Las heliografías de Graciela Sacco<sup>1</sup>

---

Andrea Giunta \*

Imprecisas, casi indefinidas, las imágenes de Graciela Sacco nos incitan a una visión demorada en la que, con cierto esfuerzo, logramos descubrir fragmentos de cuerpos excesivamente aumentados, expandidos. El tiempo que nos exige esta identificación estimula, a la vez, las preguntas acerca del uso y de los sentidos que esas superficies humanas asumen en sus reproducciones heliográficas. Las argumentaciones visuales de Sacco recurren a un conjunto de procedimientos que le permiten utilizar el cuerpo como un soporte y como un parámetro desde el cual se propone revisar diversas construcciones sociales del sentido. El recorrido que ella emprende con sus imágenes puede servir también para preguntarnos cuáles son los lugares desde los que el arte actúa en la Argentina de los años noventa. Sin duda es difícil establecer caracterizaciones precisas en el acontecer artístico inmediato. Más que enfatizar la recurrente elección

de las instalaciones como soporte expresivo, lo que me interesa analizar es la instrumentación analítica y cargada de intencionalidades con la que algunos artistas la emplean. Como construcciones que confrontan medios y discursos heterogéneos, las instalaciones pueden articular sus enunciados con el propósito de analizar lo instituido, lo cotidianamente difundido, la consensuada aceptación de lo codificado en busca, sobre todo, de nuevos sentidos.

La mirada del arte hacia lo social renueva su voluntad polémica. ¿Cómo puede un orden simbólico privado trabajar sobre lo público? ¿Cómo organizar, junto a los signos del poder, otros signos que utilicen el poder como un significante a intervenir? ¿Cómo fisurar el orden simbólico infinitamente reproducido y calcificado por los medios de difusión masiva utilizando los rastros debilitados del restringido itinerario de la imagen artística?

---

\* Docente e investigadora de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>1</sup> Reúno en este ensayo algunos aspectos de un trabajo más extenso y abarcador sobre la obra de Graciela Sacco publicado como *Graciela Sacco: Intervenciones del*

*cuerpo/Impresiones luminosas*, en SACCO, Graciela, **Escritura solares. La heliografía en el campo artístico**, Rosario, Sacco, 1994. Reitero aquí mis agradecimientos a Laura Malosetti Costa por sus comentarios y en especial a Adolfo Nigro cuyas observaciones intervinieron en las sucesivas versiones de este artículo.

## Poderes invertidos

En 1983 Sacco inicia una serie de impresiones heliográficas<sup>2</sup> que marcan un momento nuevo y significativo en su producción: logra imprimir proyecciones fotográficas sobre papel heliográfico. Casi diez años más tarde obtiene estas mismas impresiones sobre diversas superficies (metal, vidrio, tela, pan, pétalos de flores, etc)<sup>3</sup> con un resultado extraño: las imágenes parecen brotar de los soportes que las contienen. Al hacer surgir de una serie limitada de objetos cotidianos las texturas visuales de la piel, Sacco nos plantea cuestiones relativas a la conservación sensible de lo humano. Los objetos más comunes (valijas, platos, cucharas, copas, panes, gorras, un catre, una heladera), se convierten en superficies invadidas por imágenes frag-

mentarias de cuerpos femeninos y masculinos.

El conjunto de sus propuestas visuales se asienta, de un modo general, sobre una cadena coexistente de polaridades: las posibilidades del arte y las herramientas de la tecnología, el espacio privado y el espacio social, la unidad y el fragmento, lo material y lo intangible. Los temas comprometen un repertorio vinculado a lo doméstico, a la historia del arte de Rosario o a problemas político-culturales, desde las connotaciones que la exhibición publicitaria, los prejuicios sexuales o las desapariciones violentas le imprimen al cuerpo. El lugar tabuado de la mujer, las pautas publicitarias que hoy dominan las imágenes masculinas y femeninas, la utilización del SIDA como reactualizador de prejuicios morales, son expuestos y

elaborados desde representaciones que proponen mirar críticamente en la condición humana actual.

En las series de la **Maja anunciada** (1991-93) o de las **Historias de Venus** (1992-93), Sacco recurre a temas que señalan significados sociales de la mujer. Su **Tríptico de la Anunciación** (1991, de la **Serie de la Maja Anunciada**) dirige nuestra atención hacia la inversión del sentido que se asocia a ciertas representaciones de lo femenino. Sobre la imagen imprecisa del cuerpo desnudo raspa, con violencia, una mancha seca de pintura roja que expone de un modo directo el ciclo natural, lunar, ordenador de experiencias y provocador de desordenes emocionales en la mujer. Un hecho previsible que la aproxima a los ritmos de la naturaleza y de la tierra, cargado de una

<sup>2</sup> Como la define Graciela Sacco: *La heliografía está basada en la acción química de la luz sobre los cuerpos. A partir del contacto de un haz de luz -natural o artificial- con una superficie emulsionada en una solución de sales, durante un lapso de tiempo determinado, será ésta alterada con una marca lumínica. Sometida luego, en una cámara cerrada de vapor de amoníaco, se hacen visibles esas marcas; se hacen visibles las imágenes heliográficas [...]* Ver SACCO, Graciela, Ob. Cit., pág. 33. En relación con la fotografía, la heliografía le permitió a Sacco un desplazamiento del objeto: éste es ahora la fotografía y no el objeto

fotografiado. *Investigué lo técnico por la necesidad de una imagen determinada. Buscaba apelar a una imagen del recuerdo, el problema era cómo lograr el recorrido que permitiera dar cuenta de esa necesidad.* Graciela Sacco, entrevista con la autora, julio de 1994.

<sup>3</sup> *No fue fácil hacer las impresiones en cualquier sitio. Conceptualmente venía trabajando sobre esto desde hacía mucho tiempo, pero no encontraba nadie que me atendiera. Empecé a experimentar, pero lo que no podía lograr era la fórmula para sensibilizar la superficie. Con la heliografía existen unos secretos industriales increíbles. Primero traba-*

*jaba con la imagen proyectada sobre papel que luego adhería a los objetos, pero no era lo que quería. Hasta que un día logré que en una fábrica de los papeles que usaba me atendiera el químico y, aunque me decían que era imposible lo que quería hacer, me facilitaron la emulsión. Yo sentía esa mañana que me cambiaba el curso de la circulación. Después, durante dos meses no logré absolutamente nada. Recién a fines de 1992 logre sensibilizar cualquier tipo de superficie. Para mí la técnica no es algo más, hay un ida y vuelta entre ésta y el concepto que la obra plantea.* Graciela Sacco, entrevista con la autora.

historia de supersticiones que tabúan y separan a la mujer que sangra.<sup>4</sup> Si ocultar su sangre limita sus poderes, exhibirla es utilizarlos, es hacer de un signo negativo un signo positivo: un “enroque simbólico” del poder.<sup>5</sup> Este es el sentido que parecen reafirmar las alas impresas en las hojas laterales del tríptico. Un signo, a la vez, de oclusión y de liberación, de encierro y de apertura. El mismo título de la obra, **Serie de la Maja Anunciada: Tríptico de la anunciación**, contrapone virginidad y erotismo. Las ropas translúcidas que cubren el cuerpo de la “Maja” en la visión sexual de Goya son reemplazadas en la versión de Sacco por otras mediaciones. La sangre y las alas que rodean a la mujer construyen su cuerpo desde las experiencias iniciáticas de la sexualidad femenina (pubertad, desfloración, maternidad) y cuestionan los tabúes y ocultamientos que las rodean. Su lectura no es, en este caso, exclusivamente **desde** la mujer, sino **de** la mujer y de sus representaciones.<sup>6</sup>

Las imágenes de Sacco se apropian, con claridad, de las de Antonio Berni (Rosario, 1905-Buenos Aires, 1981). Desde otra

mirada, también el artista rosarino utilizó en sus narraciones sociales la imagen femenina.

*[Ramona Montiel], es un personaje de arrabal, como surgido de una letra de tango[...]. Pasa por los momentos más duros, pero por momentos tiene una vida fácil, pasa a ser de costurera, a amante de varios individuos... toda una complicada trayectoria propia del siglo veinte.*<sup>7</sup>

Una mujer contemporánea, marcada por la problemática urbana, que utiliza su cuerpo como un instrumento de supervivencia. La acidez crítica de Berni no se dirige hacia Ramona ni parte, tampoco, de un prejuicio moralista. Su

condena apunta a los condicionamientos sociales y al uso que el poder (militar, burgués) hace de su necesidad de subsistencia. Berni también rescata las creencias populares que jerarquizan y mitifican los poderes femeninos. La *difunta Correa*, esa mujer que amamantó a su hijo después de muerta, le permitirá hilvanar su narración desde una imagen consagrada por la devoción popular.<sup>8</sup>

En la serie **Historias de Venus**,<sup>9</sup> Sacco reescribe, con sus impresiones luminosas, la construcción social y popular que Berni hace de la mujer. Se apropia de una imagen que confirma la intencionalidad polémica que subyace en

<sup>4</sup> [...] la mujer no puede entrar al interior de las minas -puede probablemente desatar temblores, convulsiones, orgasmos de la tierra; tampoco puede entrar en un barco pesquero-puede producir movimientos de ascensión y descenso del agua. [...] Puede ser que las supersticiones señaladas sean un prevenirse los hombres de que la mujer pueda estar menstruando. En GRAU, Olga, *Des-*

*de el revés: mujer y poder*, en GRAU, Olga (Edit.), **Ver desde la mujer**, Santiago de Chile, Ed. La Morada-Cuarto Propio, 1992, págs. 65-66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, págs. 57-73.

<sup>6</sup> AMADO, Ana y DOMINGUEZ, Nora: *Masculino/Femenino* en ESPACIOS No. 12, junio-julio de 1993, págs. 33-36.

<sup>7</sup> Antonio Berni en *Nosotros, en el arte y la literatura*, Buenos Aires, Sep-

tiembre de 1963. Reproducido en el catálogo **Antonio Berni, obra pictórica 1922-1981**, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1983, pág.24.

<sup>8</sup> Por ejemplo **La difuntita Correa** (1971) y **La difunta Correa** (*environment* de 1976).

<sup>9</sup> La serie comprende las siguientes obras: **Venus célibe**, **La difunta**, **Venus Montiel**, **Venus desflorada**.

---

su redefinición de lo femenino. Cita a una figura para-digmática de la vanguardia argentina, protagonista y catalizadora del arte radical, e interviene con su propia construcción de lo femenino en una figura que integra lo social y lo sexual desde una intencionada inversión de valores.

En julio de 1993, Sacco presenta **Transporte crítica: Venus empaquetadas**, una instalación con nueve valijas antiguas, pintadas de blanco, en las que imprime imágenes heliográficas en tonos azules violáceos, cubiertas por un *nylon* transparente.<sup>10</sup> Alineadas sobre delgados soportes blancos, las valijas, casi suspendidas, quiebran el sentido físico de su peso. Las formas, que parecen surgir desde los objetos que las soportan, son el primer resultado de un tiempo de experimentación al cabo del cual Sacco logró imprimir sobre todo tipo de superficie convenientemente emulsionada, fotografías grabadas por la luz de un proyector. Las impresiones finales de esas formas que previamente habían sido atrapadas por las tomas fotográficas, se traducen en registros monocromos (sepías, rojos, azules) que presentan la etapa última de una extensa

cadena de mediaciones y de reproducciones.

Fragmentos de cuerpos, hiperbólicas visiones de recortadas superficies humanas, remiten a una estética opuesta a la que hegemoniza el discurso publicitario. Su alto grado de indefinición trastoca el tiempo escaso de la instantánea por un tiempo demorado que incita a un consumo distinto al que condiciona el actual bombardeo de imágenes.

Si en la imagen televisiva los cuerpos se estereotipan en unidades sin fisuras, de pieles enceradas y estiradas por los maquillajes y las cirugías,<sup>11</sup> sus visiones fragmentadas trabajan desde una narratividad de signo contrario. Ofrecer la piel texturada y porosa como un campo de exploración visual demorada, incita a “leer” estas superficies como mapas y senderos marcados por un tiempo que, por la cotidianeidad en la que algunos motivos son atrapados, parece transcurrir en los espacios domésticos.

El ordenamiento en un mismo eje de un conjunto de valijas que parecen idénticas, expone la idea de serialidad y de reiteración sobre la que también trabaja la estética televisiva. Usando la repetición y la

---

<sup>10</sup> Presentó esta instalación en el Museo Sívori de Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. El aprovechamiento del eje longitudinal de la sala, el sentido con el que utiliza la seriación, el punto de fuga que unifica al conjunto, junto a la necesidad de una visión cercana que permita decodificar las formas impresas, marcan fuertes relaciones

semánticas entre los objetos, el espacio y el espectador que permiten referirse al conjunto como “instalación”.

<sup>11</sup> Beatriz Sarlo analiza las vinculaciones entre la estética marcada por las pautas de la imagen televisiva y la política. Ver *El audiovisual político* en PUNTO DE VISTA No.41, dic. de 1991, págs. 18 y 19.

multiplicación, como parte del repertorio de una estética posmoderna, Sacco invierte sus usos. Contra el exceso de información de los medios televisivos, de imágenes yuxtapuestas, de narratividades interrumpidas de una misma y reiterada historia de desinformación intencionada, los fragmentos de cuerpos envalijados (o las valijas corpóreas) nos enfrentan al esfuerzo de indagación y de reconstrucción de un sentido inicialmente disperso.

Las superficies del cuerpo se extienden ante nuestros ojos como topografías a la vez táctiles y visuales; como dilatadas sinestesias que se exacerbaban desde las referencias a lo ficticio y a lo simulado a las que alude el *nylon* con el que Sacco las aísla y las preserva. Envueltos en este material sintético -otra mediación generalizada en el consumo alimenticio y en el contacto sexual de los noventa-, los cuerpos se presentan desde una aproximación que, siguiendo algunas construcciones teóricas, podría proponerse como “femenina”. John Berger señala que el cuerpo femenino ha sido tratado, en las imágenes artísticas, desde la

perspectiva masculina del deseo.<sup>12</sup> Sin embargo, aún cuando existe una recurrencia constatable en las representaciones del cuerpo femenino en la historia del arte, resulta problemático concluir que hay una manera femenina y otra masculina de dar forma al cuerpo que suponen autores sexuados correlativos. Incluso la diferencia que se establece entre género entendido como convención cultural o como condicionante sexual resulta de compleja aplicación en las representaciones visuales del cuerpo, dado que esto implica suponer que hay un modo de representación marcado por las convenciones de género sin que pueda demostrarse qué es lo específico en cada construcción.<sup>13</sup>

En la serie de las valijas, Sacco ya no investiga sobre la construcción social de la diferencia sexual. No es la vida de la mujer, la exposición realista de su explotación ni, tampoco, un discurso incitador;<sup>14</sup> es la búsqueda de una construcción del cuerpo desde una perspectiva diversa a la hegemonizada por los medios de comunicación. El fragmento opera como un desordenador de la

totalidad proponiendo un conocimiento disruptor respecto de lo pautado por el consumo rápido que propone la sociedad de la imagen posmoderna. Y en esta utilización de la imagen, opuesta a la que promueven los discursos del poder, lo que se busca, en definitiva, es cuestionar el poder.<sup>15</sup>

Las impresiones le permiten a Sacco trabajar las valijas como superficies perceptuales, sensibles, y no sólo como una aproximación intencionada de realidades distantes. Estas superposiciones de objetos y de imágenes invierten el uso de lo cotidiano en el espacio

<sup>12</sup> Por ejemplo cuando describe el cuerpo de la joven en la **Alegoría del Tiempo y el Amor**, de Bronzino: [...] *está colocado de tal modo que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro. El cuadro está pensado para atraer su sexualidad. Y nada tiene que ver con la sexualidad de ella.* Y sigue más adelante: *Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino*

*sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.* En BERGER, John, **Modos de ver**, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, págs. 63 y 74.

<sup>13</sup> Sobre la construcción de las marcas de género y los problemas que plantea puede consultarse el análisis de RICHARD, Nelly, **Masculino/femenino: prácticas de la dife-**

**rencia y cultura democrática**, Santiago de Chile, Zegers, 1993, págs.18-26.

<sup>14</sup> Un ejemplo de este uso es el que hace Barbara Kruger con sus textos superpuestos sobre cuerpos femeninos **Mulheres nao devem ficar em silêncio. Seu corpo é um campo de batalha**, Museo de arte contemporánea da universidade de Sao Paulo, 1992.

<sup>15</sup> RICHARD, Nelly, ob. cit., p.11.

---

artístico establecido desde el dadaísmo. No es ya la realidad invadiendo con su carga semántica el espacio de la representación artística, sino la representación invadiendo y ocupando el objeto real. La ficción se apropia de la realidad.

Los fragmentos de cuerpos atrapados en una superposición de cruces perceptuales, con una calidad visual marcada por lo táctil, nos seducen con una extraordinaria gradación de valores interrogándonos sobre los *usos potencialmente subversivos de la belleza*.<sup>16</sup>

En estos envoltorios de experiencias, la historia, operando como parte de la intertextualidad que trabaja la imagen, puede leerse también como la amenaza hacia el cuerpo que representó la experiencia represiva en la Argentina. Para un receptor que experimentó las consecuencias del exilio colectivizado por la dictadura, la valija no condensa, probablemente, significados vinculados al descanso placentero. Representa la huida forzada y apresurada, el desarraigo y la soledad.

### En peligro de extinción

Lo público y lo privado se cruzan en las intencionalidades sociales que hegemonizan los

sentidos de las series que Sacco realiza durante 1994. Cuatro temas concentran estas miradas direccionadas: el alimento, el sexo, el trabajo y la educación.<sup>17</sup> Cuatro territorios amenazados por la reestructuración neoliberal de la economía y de la moral social.

Las bocas abiertas, inscriptas sobre papeles translúcidos o sobre cucharas, vuelven a cruzar las escrituras del cuerpo con soportes altamente connotados. Cucharas, tenedores y cuchillos, herramientas que el hombre puede utilizar para una alimentación consciente y dirigida, son empleados como signos de reconfirmación del tema central -el alimento-, y como espacios de demarcaciones corpóreas.

Las bocas diferenciadas introducen personalizadas referencias humanas:

*Manejo un archivo de imágenes de personas que han vivido determinadas experiencias y esto se junta con el presente. Busco el cruce de datos, el cruce de historias.*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> JAMESON, Fredric: *Transformaciones de la imagen en la posmodernidad*, en REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL Nº 6, mayo de 1993.

<sup>17</sup> No me ocupo en este trabajo de las obras que abordan los dos últimos

temas (**Señalización en Escuelas Públicas**, intervención urbana, 1994; **En peligro de extinción: Garra**, 1994). Ver la versión más amplia de este estudio en SACCO, Graciela, Ob. Cit.

<sup>18</sup> Entrevista con la autora.



---

tonimias que refieren a la ausencia de comida están también rodeadas, como en los estantes del supermercado, por el *nylon* que garantiza una manipulación aséptica; podemos tomarlos sin afectarlos, sentimos sus superficies “a través” de esa “piel” sintética, pero no podemos tener un verdadero contacto con ellas. Al recrear esta situación táctil y perceptual, Sacco condensa en sus obras una más amplia gama de mediaciones. Alude a las relaciones intervenidas, a la limitación de los contactos humanos, al distanciamiento, al desinterés.

Las etiquetas adheridas en la cara frontal de estas cucharas empaquetadas, también las asimilan a productos de supermercado. Una alteración manual y evidente de los números impresos, aumenta el peso real y fija un precio excesivo ironizando así sobre la arbitrariedad del poder que determina los valores del mercado.

La instrumentación social, las sutiles redes simbólicas que modifican los vínculos colectivos y que interfieren también en la afectividad individual, son el ángulo que Sacco elige para abordar las consecuencias de una enfermedad de fuertes connotaciones sociales y morales. Como parte de las “enfermedades sin fronteras” manipulables de acuerdo a los intereses de diversas instituciones sociales, el SIDA se ha convertido en un medio renovado de control moral.<sup>20</sup> El valor que la sexualidad

tiene en nuestra sociedad patriarcal, contribuyó a una instrumentación moral del SIDA que lo asocia a prostitución, homosexualidad y drogadicción y lo utiliza como el nuevo fundamento de una sexualidad pautada. Se ha instalado así una diferencia profunda entre la moral sexual liberadora que se asentó en los años sesenta y la que se difunde en los noventa. Las conquistas de los sesenta, a las que contribuyeron la píldora contraceptiva, las ideas de filósofos como Marcuse que querían fundamentar una sociedad en la que Eros triunfara sobre Tánatos, los aportes de Master y Johnson, así como los informes sobre sexualidad femenina y masculina de Share Hite o la publicación de **El segundo Sexo** de Simone de Beauvoir y de la **Política Sexual** de Kate Millet<sup>21</sup> estimularon una valoración opuesta a la actual, en la que vuelven a tener vigencia y poder los manuales de “buenas costumbres” sexuales.

Es precisamente sobre el erotismo y la sensualidad entendidos también como un área en peligro de extinción, que los fragmentos del cuerpo constituyen en las heliografías de Sacco escrituras demarcatorias. A este sentido remiten los pies entrelazados inscriptos en el fondo de una heladera antigua, iluminada con una luz fría, en una asociación que alude a las relaciones reglamentadas (**En peligro de extinción: Pasión**, 1994). Sacco no

Bocas y cucharas se unen en una misma imagen desde articulaciones a la vez metonímicas y metafóricas. Se asocian en el eje sintagmático por su habitual copresencia en el acto de la alimentación y, a la vez, se vinculan por la semejanza de formas; una metáfora *in praesentia*, una comparación.<sup>19</sup> Una cadena sintagmática que se continúa en el objeto ausente, la comida. La falta de ese término implicado, señalizada también en el título de la serie **-En peligro de extinción-** quiere intencionalmente remitir al universal problema de la falta de alimento.

Colocadas sobre soportes de madera, estas metáforas y me-

---

<sup>19</sup> OLIVERAS, Elena, **La metáfora en el arte**, Buenos Aires, Almagedo, 1993.

<sup>20</sup> CLARO, Amparo, *Mujer, sexualidad*

y *SIDA* en GRAU, Olga (Edit.), ob. cit., págs. 177-195.

<sup>21</sup> Ibid., págs.180.



---

dirige su mirada crítica a la denuncia explícita de los discursos represivos. Sus imágenes se interponen, más exactamente, como una reflexión angustiada acerca de la situación de los sentimientos y de los contactos humanos manipulados por prejuicios y discriminaciones.

### **Impresiones (re)productivas**

Debemos aceptar que las imágenes artísticas han sido definitivamente desplazadas de las arenas de formación de la opinión pública. Sin duda, la televisión constituye hoy el espacio de acceso masivo en el que se constituyen, de un modo dominante, los patrones de “lo popular”. Sin embargo, en la Argentina de los noventa, donde el mercado artístico es un dato casi inexistente, donde los museos carecen de programaciones que los integren con el espacio social y

donde las galerías de arte han prácticamente desaparecido del circuito cultural, varios artistas realizan sus obras interpelando los discursos públicos. Utilizan la cita, la parodia y la ironía como recursos para reformular, desde un lugar que se propone a la vez como estético y crítico, los mecanismos de distribución de los bienes culturales, los discursos y las prácticas políticas, la latencia de diversos peligros represores.<sup>22</sup>

Con sus usos de la heliografía, Sacco aborda cuestiones relativas a la incidencia de la imagen artística y al valor de la reproducción. En su célebre y anticipatorio ensayo ***La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*** (1934), Walter Benjamin introducía un conjunto de consideraciones acerca del valor aurático del arte y su crisis desde la aparición de la fotografía.<sup>23</sup> Las heliografías de Sacco apuntan, precisamente, a la restitución del sentido cultural de la

imagen reproducida. Sus impresiones operan como una segunda revelación en la que la imagen que aparece desde la luz proyectada da una nueva vida, en el presente, a aquel pasado que la fotografía conservaba como el rastro de un tiempo irrepetible y concluido. No es ajeno a este acto un momento ritual, cargado de todos los significados implicados por fijados simbolismos que vinculan luz, conocimiento y verdad.

Sus impresiones heliográficas incitan a una recepción problematizadora de las imágenes. Como muchos artistas contemporáneos que reflexionan sobre el concepto de reproducción, utiliza sus codificaciones como hilos de su propio discurso tanto desde una perspectiva conformista e incluso celebratoria como, por el contrario, cuestionadora. La opción de Sacco trabaja, casi siguiendo un programa, sobre la segunda posibilidad, buscando las maneras de establecer distancias con aquello que los discursos hegemónicos promueven. Su propuesta de una imagen que perturbe los valores que regulan la constitución de los sentidos en la sociedad contemporánea es, también, una indagación acerca de los lugares que le permitan proponer el arte como un espacio que integre y a la vez exceda la búsqueda de la belleza.

---

<sup>22</sup> Estoy pensando, entre muchos otros ejemplos, en las acciones del grupo **La piedra** junto a los jubilados, en las exposiciones de Remo Bianchedi sobre el latente peligro represor, o en las críticas lecturas de León Ferrari

sobre la Iglesia argentina. Desarrollé estos aspectos en la ponencia *Transformaciones artísticas y crisis democrática: instalarse en los debates*, publicada en AA.VV., **Arte Latinoamericano Actual**, Montevideo,

Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1994, págs. 55-61.

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en **Discursos interrumpidos I**, Buenos Aires, Taurus, 1989, págs. 26 y 27.