

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

Arte y comunicación: mediaciones tecnológicas
y políticas en las prácticas del arte correo
en el siglo XXI

DOCTORANDA:

Marcela Haydeé NAVARRETE

DNI 20.336.453

DIRECTORA: Dra. Claudia Kozak

CO-DIRECTORA: Dra. Florencia Saintout

Abril de 2022

RESUMEN

Este trabajo estudia al *arte correo*, internacionalmente conocido como *mail art*, como una producción sociocultural en un espacio-tiempo y zona de cruces entre el arte y la comunicación, en el marco de la cultura contemporánea.

La propuesta se orientó a reconocer y problematizar las mediaciones tecnológicas y políticas en las prácticas de esta tendencia artística. En su carácter de tecnopoética (Kozak, 2012) interesó analizar las continuidades, desplazamientos y transformaciones de las concepciones, acciones y los imaginarios respecto de los setenta y ochenta, en un período (1995-2012) en que se instauraron las redes y los medios digitales.

Para esto, se analizaron discursividades, prácticas, espacios y producciones de artistas correo de la generación fundacional del Cono Sur de Latinoamérica, y de los nuevos actores/as desde mediados y fines de los noventa en Argentina.

El arte correo está entramado en la relación indisociable entre comunicación/cultura, tal como lo postuló Schmucler (1997) para enfrentar los desafíos de la razón tecnocrática y científica. En este enfoque, la comunicación es una dimensión constitutiva de las prácticas sociales (Saintout, 2011), los medios constituyen instituciones sociales y dispositivos productores de sentido (Verón, 1987) y la tecnología es una construcción social.

El trabajo de campo y el análisis permitieron visualizar los sentidos producidos en torno de una práctica artística y comunicacional, dentro de una dinámica cultural cambiante, fluctuante, con cambios y permanencias. Se pudo interpretar cómo el imaginario utópico que animó al arte correo en los setenta y ochenta fue interpelado por las nuevas tecnologías en el nuevo milenio, generando un cambio de régimen de visibilidad y una temporalidad social específica. Frente a eso, el arte correo del nuevo milenio vacila y resiste con otras tácticas críticas y disruptivas, buscando preservar la densidad de la experiencia de la comunicación amenazada hoy por la instantaneidad, la fragmentación y la desmaterialización.

Palabras claves: arte, comunicación, política, tecnología, arte correo

ABSTRACT

This work studies mail art as a sociocultural production in a space-time and a zone of intersections between art and communication, within the framework of contemporary culture.

The proposal was aimed at recognizing and problematizing the technological and political mediations in the practices of this artistic trend. Considering its technopoetic nature (Kozak, 2012), it was interesting to analyze the continuities, displacements and transformations of the conceptions, actions and imaginaries of the seventies and eighties, in a period (1995-2012) in which digital and social media were established. Thus, an analysis of discursivities, practices, spaces and productions of mail artists belonging to the founding generation of the Latin American Southern Cone, and of the new actors from the mid and late nineties in Argentina was conducted.

Mail art is embedded in the inseparable relationship between communication and culture, as postulated by Schmucler (1997), to face the challenges of technocratic and scientific reasoning. According to this approach, communication is a constitutive dimension of social practices (Saintout, 2011); the media constitute social institutions and meaning-producing devices (Verón, 1987); and technology is a social construction.

Fieldwork and analysis allowed us to visualize the meanings produced around an artistic and communicational practice, within a changing and fluctuating cultural dynamic, with changes and continuities. It was possible to interpret how the utopian imaginary that animated mail art in the seventies and eighties was challenged/questioned by new technologies in the new millennium, generating a change in the visibility regime and a specific social temporality. In the face of this, mail art of the new millennium vacillates, and resists with other critical and disruptive tactics, seeking to preserve the density of the communication experience threatened by today's instantaneity, fragmentation and dematerialization.

DEDICATORIA

A la memoria de mis padres. A Gino y a Micaela.

A la memoria de Edgardo Vigo, Graciela Gutiérrez Marx, Juan Carlos Romero y Guillermo Deisler.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por el apoyo, el aliento y estímulo permanente a crecer y ampliar mis horizontes.

A mi directora Claudia Kozak por acompañarme con compromiso, responsabilidad y calidez humana. A Florencia Saintout por tutorearme en la Beca Doctorar y por su solidaridad en momentos complejos del devenir como estudiante del doctorado.

A Fernando De Vargas que me permitió conocer al arte correo.

A los/las artistas correo que contribuyeron a esta investigación, sin ellos/as no hubiera sido posible. Por su generosidad y entrega. Especialmente a quienes me abrieron las puertas en la etapa inicial como Irene Ronchetti, Silvia Calvo, Clemente Padín, Norberto Martínez y Alejandra Bocquel. Los vínculos de respeto, confianza y de amistad que surgieron de este trabajo prolongado en el tiempo me llenan de felicidad y me animan a continuar esta senda.

A los/las profesores que me iluminaron con sus pensamientos y enseñanzas abriendo caminos para repensar a la comunicación en su entramado con el arte, la tecnología y la política. En ese sentido, destaco a Ana Longoni, Analía Melamed y Claudia Kozak.

A Ana María Gualtieri y todo el equipo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata por ofrecerme un acceso amplio al archivo de Vigo.

A mis compañeros/as, personal administrativo, docentes y autoridades del doctorado en comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, por sentirme siempre contenida y respaldada. Destaco el compromiso de esta Institución con la educación pública gratuita y de calidad.

ÍNDICE TEMÁTICO

INTRODUCCIÓN	1
1. El objeto y su inscripción	2
2. El enfoque teórico/metodológico	8
a. Exploración previa.....	12
b. Entrevistas y Observación	13
c. Análisis interpretativo de las producciones artísticas	15
3. Estado del arte de abordajes del objeto	16
4. La organización de esta tesis	19
CAPÍTULO I	21
arte y comunicación: las dimensiones tecnológica y política. Conceptos y perspectivas	21
1. Procesos y matrices de sentido entre arte, comunicación y nuevos medios	22
a. La emergencia de un nuevo <i>sensorium</i>	25
b. Los desplazamientos del imaginario utópico comunicacional.....	29
c. La relación arte/medios: mediatización del arte, el arte y los nuevos medios	35
2. Lo tecnológico y lo político en las intersecciones entre arte y comunicación	39
a. Para pensar lo tecnológico: técnica moderna, temporalidad y progreso	39
b. Articulaciones y tensiones entre arte, técnica y política	48
• La relación arte/técnica	48
• La relación arte/política.....	57
c. Las vanguardias como <i>zonas</i> de interrelaciones y tensiones	64
CAPÍTULO II	71
EL ARTE CORREO:	71
Emergencia, características y desarrollo de la tendencia hasta los años noventa.....	71
1. Emergencia y bases vanguardistas	72
2. Definición/es, modos propios de producción y circulación	85
• Designación y principios.....	86
• Los dispositivos.....	88
• Los géneros	90
3. Emergencia y desarrollo en América Latina y Argentina.....	96
CAPÍTULO III.....	106
VIGO, PADÍN Y DEISLER:	106
tres figuras clave del arte correo en el cono sur latinoamericano.....	106
1. Los artistas: su inscripción en las formaciones y proyectos.....	107
2. De la poesía visual al arte correo: prácticas artísticas y comunicación en red	113

3.	Concepciones de arte, comunicación y política de los tres artistas.....	125
a.	Concepciones sobre el arte	125
b.	Concepciones sobre la comunicación	128
c.	Concepciones sobre <i>la política y lo político</i>	130
4.	El régimen estético político de los trabajos artísticos	131
a.	La opresión de las dictaduras en Latinoamérica	139
b.	Imperialismo y desigualdad.....	150
CAPÍTULO IV.....		157
Escenarios, modos de producción y circulación del arte correo en el nuevo milenio		157
2.	Técnicas y estrategias metodológicas aplicadas al trabajo de campo	158
3.	Escenarios, prácticas y estrategias de producción y circulación.....	163
a.	Los espacios como ámbitos de interacción y convergencia.....	165
•	Barraca Vorticista.....	165
•	Zonadearte.....	170
•	4 Gatos	173
b.	Los dispositivos y modos de circulación e intercambio	177
•	Las Artist Trading Card.....	178
•	El buzonazo	182
•	Las exposiciones	185
•	Las publicaciones	194
•	Los espacios digitales y sus usos.....	205
a)	El blog.....	206
b)	Páginas web	209
c)	Facebook.....	210
CAPÍTULO V.....		217
El arte correo en la era digital		217
desde la mirada de los/las artistas		217
1.	Significados, experiencias y puntos de vista: convergencias y divergencias.....	218
a.	El arte correo como espacio de producción artística: concepciones y prácticas	218
•	Concepciones y características en relación con el campo del arte	218
•	Prácticas artístico-educativas	221
•	Sobre la experiencia creativa y la búsqueda estética	224
b.	Relaciones entre la comunicación, lo tecnológico y la política/o	226
•	Arte correo y correo postal en la era digital	226
•	Encuentros y desencuentros entre el arte correo y la comunicación	230
•	Lo tecnológico.....	235
•	La política y lo político	241
c.	Vínculos, debates y reconocimientos en la tendencia en el período estudiado.....	244
•	La socialidad y los mutuos reconocimientos	244

• Los debates sobre la tendencia	249
2. “Miradas del Arte Correo”: experiencias y cruces estético-comunicacionales.....	253
a. La convocatoria “Miradas del Arte Correo”.....	253
b. La recepción de la correspondencia.....	258
c. La consulta realizada sobre arte correo y tecnologías digitales	263
d. Régimen estético-político y comunicacional de los envíos postales	266
• La postal como género	267
• Los trabajos recibidos: estrategias y configuraciones de sentido	269
a) Eje: miradas del mundo	271
b) Eje: miradas del arte correo	291
CONCLUSIONES	318
Referencias Bibliográficas.....	329

Índice de Figuras

Figura 1- Ficha de registro de envíos de Edgardo Vigo, archivo Biopsia, diciembre de 1975	118
Figura 2- vista de cajas de Biosia, CAEV	118
Figura 3- Ejemplares de <i>Libro Internacional</i> de Edgardo Vigo.....	121
Figura 4- Publicación <i>Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos</i> ,	121
Figura 5- Revista <i>Commonpress</i> N° 2, Petasz, 1978	122
Figura 6- Revista <i>Participación</i> , N° 1, Clemente Padín, Uruguay, 1984.....	122
Figura 7- Publicación <i>Hoje, Hoja, Hoy</i> , N° 1,.....	123
Figura 8- Revista <i>O Dos</i> , N. Argarañaz, Uruguay	123
Figura 9- Publicación "Buzón de Arte", N° 1, Diego Barboza, Venezuela, 1976.....	124
Figura 10- Sellos conmemorativos "Rincón de la memoria- 1976"	134
Figura 11- Sellos conceptuales "Comunicación demorada" y "El medio es el mensaje", Vigo-	134
Figura 12- Sellos consignas, "Venceremos", "Dependencia", "No al indulto", Vigo;	135
Figura 13- Sellos lúdicos, "Sin red sin sentido" y "1er homenaje a la vaca cotidiana", Vigo.....	135
Figura 14- Sello poema, "Sembrar la memoria para que no crezca el olvido", Vigo.....	135
Figura 15- Sellos que identifican proyectos, "Peace dream project Poetry", Deisler y "Desborde del borde Vigo", Vigo	135
Figura 16- Fragmento de plancha de estampillas en Homenaje al "Che" Guevara, Padín	137
Figura 17- Estampilla sobre la amistad de Padín, Vigo y Deisler, por Padín.....	137
Figura 18. Frente de la postal-invitación "América Latina, Ahora!", Guillermo Deisler	140
Figura 19. Dorso de la postal-invitación "América Latina, Ahora!", Guillermo Deisler.....	140
Figura 20. Plancha de Estampilla "Palomo", Edgardo Vigo.....	142
Figura 21. Trabajo gráfico "Ver", primera imagen, Edgardo Vigo.....	144
Figura 22. Poema visual "Ay!", Clemente Padín	145
Figura 23. Postal "Si nos obligan a cerrar la boca", Guillermo Deisler	146
Figura 24. Trabajo gráfico "Proposición de Guillermo Deisler".....	148
Figura 25. Trabajo gráfico, s/t, Edgardo Vigo.....	148
Figura 26. Postal de Guillermo Deisler y Waldo Rojas, s/f	149
Figura 27. Poema Visual "Liberarse", Padín.....	151
Figura 28. Imagen "Paz Pan" Clemente Padín.....	151
Figura 29. Postal "Lección de Geografía Tercer Mundo", G. Deisler, 1977	152
Figura 30. Estampillas "(They) Died in Poverty", Edgardo Vigo.....	154
Figura 31. "Los pájaros de Carolo", Edgardo Vigo	154
Figura 32. Sala de exposición de la Barraca Vorticista, festejo del Día del Arte Correo, 5 de diciembre de 2009	169
Figura 33. Congreso de Arte Correo en el patio de la Barraca Vorticista, 16 de diciembre de 2009 .	169
Figura 34. Exposición de la primera edición de Revista urbana en Zonadearte, 2009.....	172
Figura 35. Espacio E.P.A CORREO con exposición de Ryosuke Cohen, septiembre de 2009.....	176
Figura 36. Festejo del Día del Arte Correo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010.....	176
Figura 37- Invitación a un encuentro de intercambio de ATC's, 2010	180
Figura 38. Blog de Irene Ronchetti dedicado a publicar ATC's	180
Figura 39. Buzonazo en Barraca Vorticista, 5 de diciembre de 2009	184
Figura 40. Buzonazo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2012	184
Figura 41. Exposición-festejo de la Muestra "10 años de archivo", 20 de agosto de 2012, Quilmes .	189
Figura 42. Banderola-collage del Congreso Descentralizado de Trabajadores de Arte en Red, GGM, La Plata.....	192
Figura 43. GGM en la recorrida, 1º de diciembre de 2012, Galpón de la Loma, La Plata.....	193
Figura 44. Cecilia Cánepa y GGM en el Galpón de la Loma, La Plata	193
Figura 45. Captura de pantalla de <i>Blast Mail Art e-bulletin</i> de FGD.....	197
Figura 46. Captura de pantalla de publicación <i>A + C</i> de FGD.....	197

Figura 47. Revista <i>Amnesia</i> (-8)” de NM, 2012 (Tamaño A4)	199
Figura 48. Publicaciones y planchas de estampillas en la tienda de arte de 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010.....	199
Figura 49. Libro de artista, revista ensamblada El Libro de las manos de FZ, 2010 (tamaño A4)	200
Figura 50. Publicación de la convocatoria “Círculo intervenido” de IR, 2010 (tamaño A4).....	201
Figura 51. Publicación de la convocatoria “Puntos cardinales” de DL, 2010 (Tamaño postal 15 x 10,5cm.).....	201
Figura 52. Publicación receptáculo “Espacio Editor” de NM y AB, 2010, (tamaño 15 x 33,5 cm.) ..	204
Figura 53. Afiche de la Convocatoria “Miradas del Arte Correo”, 2013	257
Figura 54. Vista general 1 de correspondencia recibida.....	260
Figura 55. Vista general 2 de correspondencia recibida.....	260
Figura 56- Postal y frente del sobre de la artista Eni Ilis (Brasil)	271
Figura 57. Postal de María Florencia Díaz (Argentina)	272
Figura 58. Trabajo gráfico A4 de Viviana Cernjul (Argentina).....	272
Figura 59. Postal de Alan Ariel Irastorza Jofré (Argentina).....	273
Figura 60. : Libro de artista de Romina Serrado (Argentina).....	274
Figura 61. Sobre de Daiana Fuhr (Argentina).....	275
Figura 62. Postal de Alexis Ezequiel Macataio (Argentina)	276
Figura 63. Postal de Melisa Belén Olivares (Argentina).....	276
Figura 64. Postal de Aixa Gómez (Argentina)	277
Figura 65. Postal en cuadríptico desplegada “Infancias” de Camila Pourtau (Argentina).....	277
Figura 66. Tríptico y elementos sueltos de Laura Victoria Muchile (Argentina)	278
Figura 67. Postal de Adriana Terlicher (Argentina).....	279
Figura 68. Postal de María Paula Longarzo (Argentina).....	279
Figura 69. Frente de seis trabajos gráficos plegados de Carlos Servat (Argentina).....	281
Figura 70. Seis trabajos (A3) desplegados de Poemáticas-Microrrelatos de Carlos Servat (Argentina)	282
Figura 71. Postal de Santiago Régulo Martínez (Argentina).....	283
Figura 72. Postal de Hans Clavín (Holanda)	285
Figura 73. Postal de Ana García (Portugal).....	286
Figura 74. Postal de Ana Austin (Brasil).....	287
Figura 75. Sobre de Ana Austin (anverso y reverso)	287
Figura 76. Postales de Ruth Vigueras (México) y Giovanni di Rosa (Venezuela) “Memorias del vacío”	288
Figura 77. Frente del sobre y dorso de la postal del proyecto	289
Figura 78. Postal de Antonia Mayol Castelló (España)	290
Figura 79. Postal de Juan López de Ael (España)	291
Figura 80. Postal de María Eugenia Perata (Argentina).....	292
Figura 81. Postal de Irena Ronchetti (Argentina).....	292
Figura 82. Postal de Sabela Baña (España).....	293
Figura 83. Postal de Silvia Salcedo (Argentina)	294
Figura 84. Postal de Mim Scalim (Estados Unidos).....	295
Figura 85. Postal de Jorge Valdés (México)	296
Figura 86- Anverso y reverso de postal de Guido Vermeulen (Bélgica)	296
Figura 87. Postal de Michel Della Vedoya (Francia)	298
Figura 88. Postal de Miguel Jiménez (España)	299
Figura 89. Frente de la postal díptico de Claudia Neculman (Argentina).....	300
Figura 90. Interior de la postal díptico de Claudia Neculman (Argentina)	300
Figura 91. Trabajo gráfico "Arte correo", Silvia Lissa (Argentina).....	301
Figura 92. Trabajo gráfico s/t Silvia Lissa (Argentina).....	301
Figura 93. Postales de Simon Warren (Inglaterra)	303
Figura 94. Trabajos y sobre del envío de Samuel Montalvetti (Argentina)	305

Figura 95. Postal (frente y dorso) enviada por Clemente Padín (Uruguay)	306
Figura 96. Postal de “The Sticker Dude” (Estados Unidos).....	307
Figura 97. Sobre y afiches del envío de Giovanni StraDA DA Ravenna (Italia).....	308
Figura 98. : Dorso de una postal de Hans Clavín (Holanda).....	310
Figura 99. Postales de Hans Clavín (Holanda).....	311
Figura 100. Postales enviadas por Serse Luigetti (Italia)	314
Figura 101. Trabajos gráficos enviados por Serse Luigetti (Italia)	314
Figura 102. Sobre (anverso y reverso) y dorso de 2 postales, Serse Luigetti.....	315

INTRODUCCIÓN

1. El objeto y su inscripción

Esta tesis se enmarca en la línea de investigación “Comunicación, Sociedad y Cultura” del Plan de Estudios del Doctorado en Comunicación, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Su objeto, el *arte correo*, es una producción sociocultural situada en un espacio-tiempo y en una zona de cruces entre el arte y la comunicación.¹ Ambos campos de producción simbólica están estrechamente relacionados en la cultura contemporánea.

La idea de campo, si bien no indica una autonomía plena que sería hoy impensable, señala que hay ciertas lógicas y dinámicas institucionales, así como lenguajes, modos de producción, circulación y reconocimiento de los discursos, y también prácticas, que reservan cierta especificidad. Me interesó no perderlo de vista, y también pensar este objeto en sus anudamientos; consistencias y porosidades, tensiones y movimientos.

El ámbito temático donde se inscribe está delimitado por la relación comunicación/cultura, en el marco del cual pueden precisarse las múltiples interrelaciones entre arte, tecnología, comunicación y política que se producen en procesos sociales y culturales complejos, históricamente situados.

El *arte correo* es conocido internacionalmente como *mail art*,² en América Latina se lo llama también “arte postal” y sus practicantes son denominados “artistas correo”, “artecorreístas” o “artistas postales”.³ Edgardo Vigo prefiere denominarlo “Comunicación a distancia–vía postal”, en reconocimiento de los planteos del artista francés Jean-Marc Poinot en su libro *Mail art, Communication à Distance* (1971, citado en Vigo, 1975).

En cuanto a su definición, sus practicantes se han resistido a precisar una de manera taxativa porque rechazan todo encasillamiento y reivindican su carácter híbrido y marginal. No obstante, han enunciado definiciones a través de sus declaraciones, caracterizaciones, tendencias, que explicitan un conjunto de convicciones compartidas que han dado vida y

¹ Se destaca en cursiva solamente esta primera mención de la tendencia.

² Más adelante se amplía el sentido de esta afirmación.

³ Por otra parte, la forma de escritura de la denominación de la tendencia en español aparece de diversas maneras y todas ellas son válidas: *arte postal*, *artecorreo*, *arte-correo*, *arte correo*, *Arte correo* y *Artecorreo*. En inglés es de una sola forma: *mail art*, y aparece tanto con mayúsculas y en minúsculas. Hemos adoptado usar la forma de nomenclarla como “arte correo”, en correspondencia con publicaciones argentinas actuales (como las de Juan Carlos Romero y Fernando García Delgado *El arte correo en la Argentina*, entre otras). En cuanto a los/as practicantes, en este trabajo, adopté como denominaciones las de “artecorreístas” o “artistas correo” de manera indistinta.

continuidad a esta tendencia artística, aún hoy vigente. Estas disquisiciones aparecieron en publicaciones de arte correo, folletos, catálogos, declaraciones, artículos, libros y otros textos que circulan en la web.

El arte correo surgió en los sesenta cuando un conjunto de artistas vanguardistas, mediante sus estrategias lúdicas y de experimentación, buscaron *descontracturar* los cauces del sistema artístico institucional, abriendo nuevos espacios expresivos y formas de circulación del arte. Al mismo tiempo, establecieron un diálogo entre dos elementos que tienen centralidad en la emergencia de la modernidad: el arte y el correo postal, ambos portadores de un horizonte utópico y un régimen de visibilidad específicos, propios de la modernidad. No obstante, al ligar a ambos, se produce una apropiación táctica,⁴ a través de un gesto que recepciona modos de producción y circulación preexistentes, al tiempo que impugna a otros, tales como mecanismos y principios del proyecto moderno que los impulsaron como instituciones legitimadas y legitimadoras.⁵

Desde su emergencia, la unión entre un conjunto de formas artísticas heterodoxas (objetos postales, sellos, libros de artista, revistas, catálogos, poesía, literatura, audio y video, entre otras) y la red postal plantea la relevancia de la comunicación en sus diversas dimensiones. Se enriqueció el modo de circulación y el lenguaje de la obra y del régimen de intercambio entre los/las artistas, que se pretendía abierto, horizontal y recíproco. Por otra parte, al eludir los mecanismos de consagración de la institución artística y salirse de los circuitos y prerrogativas del mercado, tenía como propósito constituir una red alternativa y heterodoxa.

El modo en que se lo designó constituye un aspecto relevante de la concepción de los/las artistas acerca del arte correo, ya que se han referido a éste como: *lenguaje artístico, movimiento, corriente o tendencia artística, forma de expresión, expresión artística*.

Su caracterización como *movimiento*, se utilizaba en referencia a la amplitud con la que se expande la práctica del arte correo, desestimando una asociación con la idea propia del arte tradicional de *movimiento plástico*. Se la denomina *tendencia* o *corriente*, no obstante, a la vez varios artistas aclaraban que estrictamente no lo es, ya que más bien se trataba de un conjunto de estéticas y una diversidad de técnicas, estilos y soportes que compartían como elemento común el envío a través del correo postal y los rasgos que lo definían, sostenidos como reglas tácitas.

⁴ Las nociones de “táctica” y “estrategia”, se adoptan en el sentido que les da Michel De Certeau (2000).

⁵ Estos aspectos se desarrollarán en el Capítulo II, donde se analiza al arte y al correo postal, y su inscripción social, cultural, institucional y política en la modernidad.

Es clave su vinculación con los medios de comunicación, ya que, como éstos, se conformaron a partir del nuevo *sensorium* propio de la *era de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1989) que emergió desde mediados del siglo XIX –con la fotografía– y progresivamente se consolidó con la instauración de nuevos lenguajes y la presencia de nuevos dispositivos. El *sensorium*, en el sentido de Walter Benjamin (1989), hace referencia a un régimen de la sensibilidad o de la percepción sensorial que, desde la concepción del autor, se encontraba configurada en relación con condiciones sociohistóricas concretas. Contradiendo a la filosofía idealista respecto de la percepción humana y, en particular, respecto del arte, como universal y ahistórica; para Benjamin ésta se moldeó en cada período histórico y por eso, conocer y comprender esa sensibilidad nos conduce a una mayor comprensión del momento histórico.

El arte correo se enlaza directamente con este régimen simbólico y de visibilidad. En palabras de Clemente Padín el arte correo es un “producto de comunicación, el arte correo es parte inseparable de la producción social y no puede dejar de expresarla simbólicamente” (Padín en Janssen, 1994: 3er p.). Por su parte, para Guillermo Deisler (1982) se trataba de:

un fenómeno social típico del desarrollo tecnológico de los medios de comunicación y su posible utilización como medio para la expresión y emisión de mensajes de carácter artístico y, por otro lado, que él forma parte de una constelación de tendencias en el arte contemporáneo que tiene raíces comunes y están interrelacionadas entre sí (p. 5).⁶

Está influido en sus bases artísticas, éticas y estéticas por las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, tales como el dadaísmo, el surrealismo y el futurismo italiano y, posteriormente, por el arte conceptual. Su aparición se relacionó con grupos y prácticas artísticas que surgieron a fines de los cincuenta, en las que cada una de éstas se relacionó de una manera particular con el arte correo -el nuevo realismo en Europa, el grupo Fluxus en Estados Unidos, Europa y Japón-. El artista estadounidense Ray Johnson marcó un hito que se reconoce como un inicio, relativamente institucionalizado, al fundar en 1962 la *New York Correspondance School*. A partir de este hecho se lo considera como uno de los creadores de este circuito internacional.⁷

⁶ En los textos publicados en sitios web de internet, al igual que aquellos mecanografiados o manuscritos, como es en este caso, utilizo la letra “p” para señalar el n° de párrafo, de acuerdo con las normas APA 2019.

⁷ Este término fue modificado deliberadamente por el artista, al reemplazar la finalización de la palabra que en su forma correcta en inglés es *dence*, por *dance*, en la búsqueda de un sentido particular. Este aspecto se desarrollará con mayor amplitud en el capítulo II.

En cuanto a esta investigación, posee como antecedente la tesis de maestría de mi autoría, que aborda la articulación entre arte, política y comunicación en el arte correo latinoamericano de los años setenta y ochenta. Esta indagación se centra en el pensamiento y las producciones de Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler.⁸ Este trabajo resultó central a los fines de esta tesis doctoral porque aportó al objeto estudiado un insumo significativo por el estudio previo realizado sobre las concepciones y producciones artísticas de tres artistas que son señalados como referentes del Cono Sur latinoamericano: Vigo (Argentina), Padín (Uruguay) y Deisler (Chile). Asimismo, contribuyó con un *background* que permitió cotejar continuidades y desplazamientos entre dos momentos sociohistóricos diferentes que son reveladores de procesos y transiciones políticas, económicas y culturales.

La tesis de maestría abordó un momento clave para nuestra historia latinoamericana, por la turbulencia política que se experimenta desde mediados de los sesenta con la presencia de una vanguardia política y artística activa; posteriormente, con los procesos de instauración de las dictaduras en los países del Cono Sur, a mediados de los setenta, y la recuperación democrática en los años ochenta. Indagó sobre las concepciones de arte, comunicación y política de los artistas, describió los rasgos principales de la tendencia a través de los dispositivos de visibilidad del arte correo -exposiciones, publicaciones, eventos y asociaciones de artistas- y analizó sus géneros y el *régimen estético político* en el cual se enmarca. Su objetivo más abarcador fue comprender el sentido y alcance que tuvo la red internacional de arte correo para artistas latinoamericanos/as, en ese momento histórico. De esa investigación finalizada en 2014, retomé resultados y los reelaboré para incorporarlos a este trabajo como materiales relevantes para la delimitación y alcance de la misma.

En la investigación doctoral, esta mirada en perspectiva de la indagación previa, me permitió visualizar las configuraciones de sentido actuales y analizar las prácticas del arte correo en el nuevo siglo *desde* Argentina. La demarcación espacial con la preposición *desde* y no *en*, se debe a que la misma noción de territorialidad es tensada en el arte correo al constituirse en una *red* transnacional y, por esto, hace referencia al lugar desde el cual observé las prácticas de intercambios que traspasan las fronteras y que hoy se ven potenciadas con las tecnologías digitales. No obstante, los eventos, prácticas y artistas abordados como foco principal, se desarrollaron en Argentina o transcurrieron en su espacio como lugar de enclave prioritario.

⁸ Aprobada el 11 de diciembre de 2014, Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, dirigida por la Mg. María Paulinelli (UNC) y Co-dirigida por el Mg. Carlos Rusconi (UNRC), calificación sobresaliente, 10 (diez).

En el presente trabajo, partí de la premisa de que la profundidad de las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales ocurridas en los últimos casi cuarenta años – coincidente con la edad de las nuevas democracias latinoamericanas, en particular la de Argentina - produjo cambios significativos en los modos en que se producen, circulan y se reconocen los discursos artísticos. A partir de este presupuesto, me interesó indagar cómo se interrelacionaron y articularon las dimensiones tecnológica y política en las prácticas del arte correo en un momento reciente. También, conocer cómo se presentaron en su carácter de producciones de arte y comunicación, en forma convergente con las tecnologías y redes digitales, cuyos nuevos lenguajes, soportes y formas de comunicación contribuyen a la mediatización del arte en las sociedades contemporáneas, entre otros procesos.

Estas mediaciones las analicé en discursividades de los/las artistas que, desde mediados de los noventa, se encontraban activos en Argentina, o aquellos cuya actuación en la red fue relevante para el desarrollo de la tendencia en el país. También abordé sus prácticas de intercambios en la red, las producciones artísticas y sus modos de circulación, con el foco puesto en los desplazamientos y continuidades que se produjeron en distintos momentos y direcciones. Mi interés también se orientó en reconocer los sentidos y posicionamientos que sostenían sobre la relación arte y tecnología, sus concepciones estéticas y políticas, de la comunicación, haciendo emerger las tensiones y problemas que aparecen actualmente, implícita o explícitamente, en el arte correo.

Fue central para esta investigación abarcar el cambio de siglo y años claves del cambio tecnológico desde lo analógico a lo digital. La delimitación temporal específica del objeto estudiado abarcó el período comprendido desde los años 1995-1997 al año 2012. La selección de estos años como demarcación obedece a hitos significativos en la tendencia y externos a ésta que tuvieron impacto en su desarrollo. Así, el inicio del lapso estudiado en los años 1995-1997 se relaciona con el inicio del funcionamiento de Internet en América Latina y particularmente en Argentina, como red comercial y la muerte de Ray Johnson y Guillermo Deisler, en 1995.⁹ En tanto que en 1997 falleció Edgardo Vigo, referente en Argentina, quien tuvo gran incidencia (junto con otros/as artistas de su generación) en la promoción del arte correo en el país. Por otra parte, el año de cierre del período estudiado es el año 2012, el cual se seleccionó por cumplirse el aniversario número cincuenta del arte correo que fue conmemorado por los/las practicantes con una serie de eventos y publicaciones especiales. Este momento constituyó una oportunidad para habilitar una mirada retrospectiva y prospectiva sobre el camino transitado y las derivas

⁹ Deisler muere en el exilio, en la ciudad de Halle, Alemania.

de la tendencia. También se produjeron eventos especiales, como el Congreso Descentralizado, que fue una oportunidad para resaltar el carácter autorreflexivo y autodeterminante de la red, retomando debates, interrogantes y posicionamientos acerca de la continuidad y existencia de la tendencia y de su apuesta a ser una *red abierta y de creación permanente*.¹⁰

Los objetivos que guiaron el presente estudio se dirigieron a comprender de qué forma el arte correo, como *tecnopoética* (Kozak, 2012), asumió los cambios tecnológicos que se produjeron desde mediados de los noventa a la actualidad en los ámbitos de los lenguajes, estrategias y prácticas artísticas y comunicativas. Qué desplazamientos y continuidades hubo entre el orden utópico que orientó las concepciones y acciones en los setenta y ochenta -en un contexto sociocultural y político específico- y aquel que se instauró desde los noventa, conformado en torno de las redes y medios digitales.

El problema se configuró a partir de interrogarnos acerca de los desplazamientos y continuidades de estos dos momentos en América Latina, uno marcado por *lo político y la política* y el otro por lo tecnológico. Es importante conocer estas transformaciones y el sentido que adquirieron dentro de la corriente del arte correo, en virtud de que el arte y la comunicación resultan fundamentales como espacios de construcción ciudadana y política en los procesos culturales, políticos y económicos que se producen, desde mediados de los ochenta, con el retorno de las democracias en el Cono Sur. Las transformaciones se dieron con tal velocidad que resultó complejo poder reconocer y comprender las nuevas configuraciones, un nuevo lugar y sentido de *la política* y ver cómo ésta se plantea en el escenario cultural. El recorte producido para construir el objeto de estudio permitió poner a prueba esta cuestión.

Fue relevante para este trabajo conocer cómo la emergencia de las redes y tecnologías digitales exacerbó esta esperanza puesta sobre lo tecnológico y cómo la utopía moderna de la red se resignificó y potenció. Estos procesos están relacionados con los cambios culturales de las últimas décadas, los cuales se produjeron con tal rapidez que generaciones completas, en un lapso corto, cambiaron sus prácticas comunicativas de manera radical al pasar del uso del correo postal como soporte predominante de la comunicación interpersonal a distancia, al correo electrónico y las redes sociales digitales e instantáneas -Facebook, Twitter, entre otras-. Es relevante estudiarlos desde las ciencias sociales en virtud de las modificaciones que produjeron en la vida cotidiana, las formas de socialidad, la configuración de identidades, las luchas políticas, entre otras.

¹⁰ En 1963 el artista francés Robert Filliou, ligado al grupo Fluxus, denominó a la red de arte correo como *Eternal Network* (o la Eterna Red).

En relación con esto, se abrieron algunas preguntas que orientaron la investigación:

- ¿Cómo se produjeron estos desplazamientos y transiciones a finales de los ochenta?
- ¿Qué incidencia tuvieron estos desplazamientos en el arte correo desde los noventa en adelante? (hasta 2012 en el recorte temporal definido).
- ¿Cómo se redefinieron las relaciones entre arte, comunicación y política frente a la preeminencia de lo *tecnológico* como elemento decisivo del *imaginario* social?

2. El enfoque teórico/metodológico

El abordaje de la comunicación, el arte y los nuevos medios en la cultura contemporánea, en tanto procesos y prácticas de comunicación desde una perspectiva sociocultural, es un fenómeno reciente. Esto se debe a que, a partir del desplazamiento que se produjo a mediados de los ochenta de una mirada instrumental de la comunicación a otra de carácter más antropológico, se hizo posible pensar los procesos de comunicación y cultura, de manera inescindible y, a la vez articulada en el ámbito de estudios de la comunicación. Desde el pensamiento crítico latinoamericano se postuló una mirada de la cultura que puso en foco las relaciones de conflicto y las tensiones constitutivas de los procesos socio-históricos, a la vez permitió visualizar la amplitud y complejidad de las diversas transformaciones aceleradas que se desarrollaron en las últimas décadas.

En ese sentido, es fundacional el aporte que realizó Héctor Schmucler (1997) al proponer la relación *comunicación/cultura* como un proyecto teórico e investigativo dentro del campo que enfrente los desafíos de la razón tecnocrática y cientificista. Tal como lo señala Florencia Saintout, este desplazamiento teórico que se produjo en medio de la crisis de las ciencias sociales habilitó el espacio para pensar que: “La comunicación dejó de ser una cuestión de técnica, de medios como instrumentos, para transformarse en una dimensión constitutiva de las prácticas sociales” (2011, p. 147)

Desde esta perspectiva, los medios constituyen instituciones sociales y dispositivos productores de sentido, las relaciones sociales son un basamento fundamental y se problematizan las nociones de lenguaje y discurso.

Siguiendo esta línea, Silvia Delfino (2004) afirma que se torna imperioso estudiar la comunicación en el marco de procesos de integración y desintegración sociocultural que se producen en un mundo globalizado. Es necesario abordar la relación entre las prácticas de

comunicación y las instituciones como replanteo crítico de las formas de concebir la relación material entre acciones, lenguajes y transformaciones históricas. Es desde este enclave que realicé el estudio, considerando los objetos de la cultura, de modo situado e inscripto en una trama de relaciones entre la comunicación, el arte y los nuevos medios y sin perder de vista sus especificidades.

Otra directriz insoslayable que adopté es la perspectiva que postula la interpretación, en clave histórica, de los procesos que se desarrollaron en la constitución de las sociedades modernas, tales como la emergencia de un nuevo *sensorium* y de las redes de comunicación que, desde el siglo XIX, animaron la conformación de la *utopía* comunicacional y su correspondiente imaginario. Asimismo, la interrogación sobre cómo, progresivamente, estos procesos se articularon con la mediatización del arte, la relación arte/medios y los planteos artísticos/comunicativos de los conceptualismos, que sustentaron en su base concepciones de la comunicación que es relevante considerar.

Por otra parte, es relevante formular algunas aclaraciones específicas sobre el objeto abordado, por sus implicancias metodológicas. Por un lado, la *cercanía* temporal con éste, al indagar procesos, prácticas y producciones muy recientes. Su *contemporaneidad*, abre sin dudas una brecha de perplejidades e incertidumbres por el carácter inasible del presente, y al mismo tiempo, constituye un desafío cuyos riesgos vale la pena asumir para poder pensar el enigma de la cultura contemporánea. En tal sentido, para Giorgio Agamben (2009): “la contemporaneidad es una relación singular con el propio tiempo...” (p. 3). Por eso, es contemporáneo “aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino sus sombras. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros” (p. 5).

El autor considera que “...la vía de acceso al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología”. (Agamben, 2009, p. 14).

Esta problematización del tiempo y la necesaria reflexividad sobre él, se hace más imperiosa cuando pensamos todo aquello que hoy se nos presenta como lo *actual* y lo *nuevo*, ese *aquí y ahora* que se escurre entre los dedos y se torna indescifrable, tal como lo describe Agamben en su ejemplo de la moda. Los procesos relacionados al objeto estudiado (la tecnología, las transformaciones de nuestra vida cotidiana, la comunicación y su centralidad en *nuestra época*, el lugar que le cabe al arte) interpelan a pensar de esta manera la *contemporaneidad*, para poder eludir la trampa de la aparente transparencia, de lo que parece evidente, porque justamente en ésta la que no deja ver lo que nos rodea.

Otro aspecto a clarificar sobre el abordaje es el grado de distancia/involucramiento con el objeto en virtud de que, paulatinamente, fui formando parte de éste. Esta *proximidad*, cuyo valor heurístico pudo ser puesto en duda desde el sentido común o desacreditado desde el positivismo, adquirió peso desde el punto de vista etnográfico, porque permitió un involucramiento con los escenarios, los sujetos, los acontecimientos. Según Rosana Guber (2001), la etnografía como enfoque “es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como ‘actores’, ‘agentes’ o ‘sujetos sociales’)” (p. 12-13). En esta búsqueda, la intromisión del estudioso es significativa, dado que, como asegura Guber “El investigador se convierte, entonces, en el principal instrumento de investigación y producción de conocimientos” (2001, p. 48), lo cual exige de su parte una permanente vigilancia epistemológica.¹¹

El conocimiento que surge del trabajo etnográfico aparece como descripción que corresponde a lo que suele llamarse *interpretación*, que se efectúa mediante técnicas flexibles,¹² con el relevo del punto de vista de los sujetos participantes del fenómeno estudiado, que resulta central para este enfoque. En virtud de esta relevancia de la producción de sentido de los sujetos sociales es que se replantea “...la centralidad del investigador como sujeto asertivo de un conocimiento preexistente convirtiéndolo, más bien, en un sujeto cognoscente que deberá recorrer el arduo camino del des-conocimiento al re-conocimiento” (Guber, 2001, p. 16).

En relación con lo anterior, cabe precisar que mi llegada al arte correo se produjo desde *afuera*, en un doble sentido: en la medida en que en ese momento lo desconocía, en consecuencia, no tenía contacto alguno con artistas participantes ni producciones artísticas o eventos vinculados a la red; y, por otro lado, respecto del campo del arte como ámbito de conocimiento. Mi práctica docente y de investigación se inscribe en el campo de la comunicación, por lo cual mis interrogantes y miradas están atravesadas por esta trayectoria académica.¹³ Esta distancia inicial (de no ser parte de la red de arte correo, ni artista, ni estar

¹¹ Esta vigilancia se construye sobre tres reflexividades que están permanentemente en juego en el trabajo de campo: “la reflexividad del investigador en tanto que miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto que investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus hábitos disciplinarios y epistemocentrismo; y las reflexividades de la población en estudio” (Guber, 2001, p. 49).

¹² “Los fundamentos y características de esta flexibilidad o apertura radican, precisamente, en que son los actores y no el investigador, los privilegiados para expresar en palabras y en prácticas el sentido de su vida, su cotidianidad, sus hechos extraordinarios y su devenir” (Guber, 2001, p. 16).

¹³ No obstante, el arte estuvo presente en mi recorrido vital como práctica. Tempranamente con inquietudes literarias, la danza y la fotografía, esta última motivada por figuras del ámbito familiar. En mi vida profesional, la fotografía ocupó un lugar relevante en los ámbitos social, periodístico e institucional. En la etapa universitaria incursioné en el teatro y el canto coral. Este interés y el vínculo con el arte se revitalizó y resignificó en el curso de esta investigación.

formada dentro del campo del arte) me proporcionó la posibilidad del *asombro*, la apertura a múltiples inquietudes y encendió el deseo de conocimiento.

Al mismo tiempo, a medida que me aproximé al ámbito de práctica e intercambios del arte correo, como al campo del arte en general, mi punto de vista progresivamente cambió. Mi *entrada* al espacio y al conocimiento de los artistas, adquirió importancia para mí como investigadora y conectó con mis inclinaciones personales, con lo cual abrió un camino a la comprensión. En cuanto a los conocimientos del campo del arte, realicé un proceso de formación *ad hoc* a través de seminarios y cursos de posgrado para aproximarme de forma sistemática a los marcos teóricos pilares.¹⁴

Otro señalamiento sobre el curso de esta investigación es que se trató de un extenso proceso que comenzó a fines del año 2009. El trabajo de observación de campo y las entrevistas comenzaron en el año 2010; el primero duró hasta el año 2012 inclusive, teniendo en cuenta la delimitación temporal enunciada, en tanto que las segundas se realizaron hasta el año 2020.

La distancia temporal entre la finalización de la escritura de esta tesis, a inicios del año 2022, y el tiempo del trabajo de campo, me permitió ganar mayor perspectiva para la interpretación y el análisis de los datos obtenidos, al sumar también textos y materiales actuales. Al mismo tiempo, al mantener hasta hoy el contacto con las personas, los espacios y acciones de la tendencia me mantengo actualizada y atenta a las derivas de la tendencia.

Finalmente, considero que el proceso de conocimiento y de producción del objeto están imbricados. El arte correo es una práctica que rompe las barreras entre arte/no arte y eso está ligado al proceso de investigación por la porosidad de los límites y la dinámica entre investigación/no investigación, academia/no academia y, en un punto, esta naturaleza del fenómeno interpela a asumir los riesgos del involucramiento de forma significativa, bajo el ejercicio de una vigilancia epistemológica (Bachelard, 1988).

En cuanto a las implicancias metodológicas de las concepciones teóricas adoptadas, es relevante recuperar la mirada de Anthony Giddens (1995) sobre las prácticas sociales, ordenadas en un espacio-tiempo, y a través de las cuales, los actores sociales reproducen las condiciones que las hacen posibles y, a la vez, abren la brecha a la modificación de dichas condiciones. El sociólogo inglés, en su teoría de la estructuración “acepta un *punto de partida*

¹⁴ En el proceso de formación para la realización de esta tesis, aprobé diversos seminarios de posgrados, gran parte de ellos dictados en el marco de las carreras *Maestría en Estética y Teoría de Arte* y *Doctorado en Arte*, de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata, un curso de posgrado dictado en el marco de la *Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados*, de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), de gran especificidad; y un seminario en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la UBA. Se detallan en Anexos.

hermenéutico en tanto se reconoce que para describir actividades humanas hace falta estar familiarizado con las formas de vida que en esas actividades se expresan” (1995, p. 40).

Al decir de Floreal Forni (1993), contemporáneamente, Giddens ha encontrado en la expresión *doble hermenéutica* una feliz síntesis de la tensión planteada en el campo de las ciencias sociales entre objetivismo y subjetivismo. En el campo de la comunicación, los planteos de Giddens hacen un aporte para pensar las relaciones entre producción simbólica y usos de las tecnologías, tal como lo explicita Raúl Fuentes Navarro:

El concepto de *agencia* y las *competencias* que pueden postularse y analizarse como sus constitutivos en la práctica comunicativa permiten sustentar un concepto de *usos*, que articule las relaciones de los sujetos con los sistemas de comunicación sin aislar estas relaciones de las estructuras y prácticas de dominación y de legitimación. (1999, p. 62).

A partir de este posicionamiento, la estrategia metodológica adoptada recuperó la convicción de Jesús Galindo Cáceres, acerca de que “La investigación es un proceso de creatividad reflexivo” (1999, p. 11). En ese sentido, realicé una combinación de distintas técnicas, relativas a la metodología cualitativa, con la finalidad de dar prevalencia al punto de vista hermenéutico y aportar a la validez de los datos.

Si bien en la investigación hay “momentos” en los cuales predominó una actividad sobre otra, el proceso seguido no es lineal, ya que se planteó una relación dinámica entre las prácticas teóricas (lecturas, interpretaciones, relaciones) y la búsqueda de información, conformación, indagación del corpus, aproximación al campo y trabajo con los/las sujetos/as.

a. Exploración previa

Como punto de partida e instancia exploratoria previa, recuperé la búsqueda y revisión documental de la tesis de maestría. En aquella investigación realicé una exploración de conceptos claves, exhaustiva búsqueda y revisión documental. El archivo que me proporcionó la mayor parte de la documentación fue el Archivo Biopsia de Edgardo Vigo, que consiste en cajas de madera donde el artista registró, catalogó y dejó copias de lo que recibía y enviaba, de forma agrupada por año en el período 1953-1997 y a la Hemeroteca del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).¹⁵ El trabajo de archivo mostró que desde la caja Biopsia 1974 los

¹⁵ Sito en calle 15, N° 1187, La Plata.

trabajos correspondían a su participación en la red de arte correo. De Biopsia consulté alrededor de 1.100 documentos, los que, sumados a 300 provenientes de otras fuentes, conformaron el corpus de análisis de la tesis aludida.

Los documentos consultados incluyeron ensayos, catálogos, publicaciones de poesía visual y de arte correo, correspondencia entre los artistas, manuscritos, textos declarativos, informes, entrevistas, textos de convocatorias de arte correo, catalogaciones de las obras, obras, del período de las décadas del setenta y ochenta. En esta indagación fue posible relevar el pensamiento de Edgardo Vigo, a través de entrevistas que le realizaron y artículos de su autoría en diversas publicaciones. Esto apuntó a reponer la emergencia y desarrollo del arte correo en Argentina y a ver, en este contexto, qué peso e incidencia tiene la figura de Vigo hasta hoy.

b. Entrevistas y Observación

En la indagación del problema de investigación doctoral, combiné procedimientos de la metodología cualitativa para el abordaje de las experiencias y puntos de vista de los sujetos, las prácticas de intercambio en eventos específicos presenciales de la tendencia, como también publicaciones e intercambios a través de internet, en los blogs y la red social Facebook y, por último, las producciones artísticas. Para este trabajo resultó fundamental el contacto directo con los/las actores/as y los escenarios en los cuales se producían las prácticas discursivas,¹⁶ por lo cual recurrí a las siguientes técnicas:

- Entrevista semi-estructurada.
- Observación participante.
- Análisis interpretativo de las producciones artísticas.

En cuanto a las entrevistas realicé un total de veinticuatro entrevistas, una fue para obtener información contextual, realizada a Ana María Gualtieri, la directora del CAEV y las restantes veintitrés a dos conjuntos de artistas correo teniendo en cuenta dos criterios: por un lado, la participación decisiva como artecorreístas para el inicio y la difusión de la práctica del arte correo en Argentina. En ese sentido, entrevisté a Horacio Zabala, Graciela Gutiérrez Marx, Juan Carlos Romero, Hilda Paz, Carlos Pamparana, Susana Lombardo, Luis Pazos, Claudia Del Río

¹⁶ La noción de prácticas discursivas es formulada por Roger Chartier siguiendo a Marín, Foucault y De Certeau, quienes más allá de sus diferencias, comparten un posicionamiento respecto de la necesidad de “articular la construcción discursiva del mundo social con la construcción social de los discursos” (Chartier, 2006, p.8).

y Clemente Padín.¹⁷ Por otro lado, teniendo en cuenta la práctica sostenida y articulada que dio impulso a la tendencia en el nuevo siglo, a su continuidad, con la generación de nuevos espacios, propuestas y formas comunicativas que la revitalizaron. Se trata de artecorreatas que se sumaron a la red durante los noventa o a inicios del nuevo siglo tales como Fernando García Delgado, Norberto Martínez, Irene Ronchetti, Samuel Montalvetti, Alejandra Bocquel, Diego Lazcano, Fabián Zanardini, Gabriela Alonso, Nelda Ramos, Silvia Calvo, Laura Andreoni, Fabiana Di Luca, Silvia Lissa, Ignacio Mendía. De las veintitrés entrevistas, veintiuna fueron realizadas enteramente de forma presencial y dos de éstas, de manera combinada entre presencialidad y virtualidad.

En cuanto a su localización geográfica, la mayoría de los/las entrevistados/as al momento residía en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) o localidades de la provincia de Buenos Aires –Quilmes, Haedo, Bernal, La Plata y Mar del Plata-. Un menor número lo hacían en otros lugares, tales como la provincia de Santa Fe (Rosario) y Entre Ríos (Chajarí). Esta baja representación de las provincias se produjo debido a que las personas que se contactaron de otros puntos del país, si bien conocían la tendencia, su intervención fue ocasional en algún taller, curso o invitación puntual.

Respecto de la observación participante, la selección de esta técnica obedece a que consideré necesario estar inmersa en el ámbito de estudio para conocer cómo se producen intercambios y encuentros en el arte correo.

El grado de participación, al decir de María Eumelia Galeano Marín (2004), varía de un extremo a otro entre dos tipos polares ideales: “observador” y “participante”, difíciles de encontrar en los trabajos de campo; entre ambos extremos existen muchos puntos intermedios, en los cuales suele situarse una investigación. Como dos modos de definir estas variaciones, Junker (citado por Galeano Marín, 2004) propone la tipología: “participante como observador” y “observador como participante”.

La primera pone la participación por sobre la observación y en ésta, el observador oculta total o parcialmente su actividad en el trabajo de campo, en tanto que el segundo, los jerarquiza a la inversa. Entre ambas hay un *continuun* participativo, de dinamismo y conexión.

¹⁷ Desafortunadamente, en este tiempo tres de estos artistas fallecieron, quienes nos han dejado un valioso legado dentro del arte en general y del arte correo, en particular. En el año 2017 falleció Juan Carlos Romero, a quien le realicé la entrevista en el año 2011 en su casa, en Buenos Aires. Mantuvimos contacto un tiempo más por correo electrónico donde conversamos sobre arte y política. Por otra parte, el artista visual Carlos Pamparana falleció en el año 2019, con quien habíamos hecho la entrevista en su domicilio, en Buenos Aires, en el año 2017. Por su parte, la artista platense Graciela Gutiérrez Marx, a quien entrevisté en el año 2010 y 2012, falleció el 30 de enero de 2022.

En el caso de esta investigación, en algunas actividades prioricé la participación por sobre la observación, mediante una actitud activa en las redes de intercambio. En ese sentido, durante el período estudiado, actué como participante en diversas convocatorias de arte correo, y organicé una propia, denominada “Miradas sobre el arte correo”, destinada a esta investigación. De esta convocatoria describí el proceso, la experiencia vivida y la dinámica de la comunicación a través de esta modalidad propia de la tendencia en el último capítulo.

c. Análisis interpretativo de las producciones artísticas

Si bien, a lo largo de las entrevistas y las observaciones directas visualicé producciones de arte correo de manera directa en encuentros, exposiciones, de los propios archivos de los/las artistas, en blogs, páginas web y redes sociales, entre otros; realicé un análisis interpretativo detenido de los trabajos y elementos (postales, trabajos gráficos, sobres, tarjetas) recibidos en el marco de la convocatoria “Miradas del arte correo” que organicé para esta tesis.

Analicé las principales estrategias discursivas, los aspectos temáticos, retóricos y compositivos, la propuesta estética a través de los diversos materiales, técnicas y otros recursos creativos utilizados por los/las artistas. En el cuerpo de este trabajo incluí imágenes de aquellos trabajos más representativos y significativos en relación con ciertas configuraciones de sentido que surgen del análisis. Realicé esta lectura interpretativa a partir de una caja de herramientas que toma aportes del análisis del discurso, bajo un criterio epistemológico flexible que tiene en cuenta que el tipo de objetos discursivos que se analizan presenta una complejidad semiótica en la mixtura y la diversidad de las materias significantes y sus disposiciones.

Se sabe que el objeto no está dado y que la tarea del analista es la de un intérprete que, a partir de sus categorías y su mirada, realiza una lectura, como una *posible* en el marco de un ejercicio comprensivo lejos de la idea de búsqueda de una verdad. En este análisis indagué marcas, indicios y configuraciones de sentido, que se entraman en diversos niveles (micro y macro), desde diversas categorías de análisis que surgen del andamiaje conceptual que sustenta el trabajo.¹⁸ Una de éstas es la de géneros en el arte correo -como matrices históricas de sentido,

¹⁸ Retomé, como guías generales, los planteos de Jaques Rancière (2008, 2011) sobre el *régimen estético político*, los principios, procedimientos y dimensiones de los lenguajes de los *nuevos medios*, propuestos por Lev Manovich (2005), y otras categorías que tensan la relación entre arte y tecnología, como las que proponen los trabajos de Claudia Kozak (2007a, 2007b, 2012), entre otros/as investigadores. Recuperé elementos que contribuyen a la problematización del arte en Argentina y Latinoamérica de autoras como Nelly Richard (2007), Andrea Giunta (1999, 2008, 2009) y Ana Longoni (1998, 2004, 2007, 2010); aportes de la sociosemiótica, como los de Oscar Steimberg (1998, 2013), Eliseo Verón (1993, 1996), Mangone y Warley (1994), Mario Carlón (2010, 2012), todos de modo ajustado a los objetivos y alcance de esta tesis.

formas culturales- las que se constituyen a partir de rasgos temáticos, procedimientos retóricos y lo típico compositivo, cuyo reconocimiento y lectura se orientaron hacia los objetivos e interrogantes.

De manera global, consideré a las producciones artísticas de arte correo como *objetos estéticos* dentro de la estética bajtiniana, en la cual *forma* y *contenido* están *fusionados*, entrelazados entre sí de tal manera que no hay en la obra artística nada que sea pura forma o contenido (Le Presti, 2006).

3. Estado del arte de abordajes del objeto

Sobre arte correo, existe una profusa producción de ensayos y escritos elaborados por artistas en los cuales se refieren a su desarrollo, momentos y eventos relevantes, participantes, exposiciones y recogen puntos de vista y debates, al interior de la tendencia.¹⁹ Son publicados generalmente en sitios web de arte, blogs o páginas de artistas, catálogos y otras publicaciones. En cambio, existen escasos trabajos académicos y de investigación dedicados al arte correo. En ese sentido, se trata de un tema poco explorado, sobre todo en el ámbito de la comunicación.

En 2005 Ediciones Vórtice editó el libro *El Arte correo en Argentina*. Esta iniciativa, enmarcada en el Proyecto Vórtice, fue impulsada por el artista Fernando García Delgado, en Buenos Aires²⁰. Esta obra está organizada en tres partes: la primera conformada por un ensayo de la investigadora y artista Belén Gache, que contextualiza al arte correo en sus antecedentes históricos, su enclave cultural y artístico, su relación con movimientos y tendencias del campo del arte.²¹ La segunda parte, expone el testimonio de artistas que formaron parte de la etapa fundacional del arte correo en la Argentina: Liliana Porter, Horacio Zabala y un escrito de Fernando Davis en el que, de manera sucinta, presenta la actuación de Edgardo Vigo en el arte correo. Allí señala la denominación que el artista platense le da a la tendencia de “comunicación

¹⁹ Al respecto, Clemente Padín posee una rica producción que constituye un valioso aporte al carácter autorreflexivo del arte correo: “El arte correo en la globalización”, “La interacción entre arte correo y NetArt”, “La salud del arte correo”, “el arte correo y la web”, “El arte correo en la encrucijada”, son algunos. Estos artículos constituyen reflexiones y conceptualizaciones acerca de las transformaciones tecnológicas, culturales y el arte correo como acción artística. Hacen lo propio autores estadounidenses, entre ellos John Held -“Tres ensayos sobre arte correo”- que han sido traducidos al castellano y publicados en un espacio de arte correo denominado *Merz Mail* (www.merzmail.net) Este espacio aborda la historia del arte correo, los artistas, plantea discusiones y debates acerca de la identidad del arte correo, sus cambios, tendencias.

²⁰ Para ampliar la información referida al Proyecto Vórtice, consúltense su sitio web <http://www.vorticeargentina.com.ar/> o la publicación de Fernando García Delgado *Vórtice Argentina: poesía visual*, editado por Eseade, ciudad autónoma de Buenos Aires, 2018.

²¹ Belén Gache, escritora e investigadora argentina-española, también aborda el arte conceptual en la Argentina y al arte correo como una de sus expresiones en el artículo “Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje” en www.belengache.com.ar.

a distancia vía postal”. La tercera parte contiene relatos e imágenes de trabajos de artecorreístas argentinos/as, quienes cuentan sus propias experiencias, definen y caracterizan al arte correo desde su mirada y práctica artística. Este libro, constituye el primer intento de sistematizar la información sobre el arte correo en nuestro país.

Davis, formado en Historia del Arte, es profesor titular de la cátedra “Teoría de la Práctica Artística” en Universidad Nacional de La Plata, curador e investigador sobre los conceptualismos en Argentina en los sesenta y setenta.²² Sus publicaciones sobre poesía visual y otras formas del arte experimental aportan a esta investigación además de otros escritos en co-autoría con la investigadora Fernanda Nogueiras²³.

Dentro del campo académico, la tesina de Isabel Lázaro *La Evolución del Mail Art en España* realiza un recorrido desde la llegada del arte correo a España en la década del setenta hasta la actualidad, señalando grupos, producciones, cambios y sus articulaciones con el contexto histórico-político español desde un estudio en el campo del arte.

En Argentina, la ponencia “Arte correo en los ochenta: una experiencia al margen”, del artista y curador Roque De Bonis, presentada en las XXV Jornadas “Relaciones Interculturales. Estados Unidos y América Latina” (Vaquerías, Universidad Nacional de Córdoba) constituye un aporte interesante, aunque limitado a nuestro alcance al no poder acceder al trabajo completo.

La artista platense Graciela Gutiérrez Marx publicó en 2010 el libro *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Formó parte de la red internacional de arte correo desde fines de los setenta, y durante los ochenta conformó con E. A. Vigo una dupla artística que llevó a cabo numerosas intervenciones. De su libro se destaca la reflexión sobre sus propias prácticas y las de los artistas de la Red, el desarrollo historiográfico y la fuerza de su testimonio, ofrecidos desde una mirada crítica avalada por la autoridad que le confirió su amplia trayectoria artística y formación académica.²⁴

Por su parte, el artista uruguayo Luis Camnitzer (2008), en su obra *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*, presenta al arte correo como una expresión

²² Docente de la FBA de la UNLP, integrante del proyecto de investigación dirigido por la Dra. Ana Longoni.

²³ En este sentido mencionamos los artículos de Fernanda Nogueira “El programa emancipador del Poema/proceso” (2010), Davis, Fernando. “La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de las redes de la ‘nueva poesía’ (1966-1972)” (2010), Davis, Fernando y Fernanda Nogueira. “La nueva poesía y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín”, ERRATA # 2, Bogotá, agosto de 2010 (pp. 194-209), Nogueira, Fernanda y Fernando Davis. “Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo”, *Artecontexto*, n° 24, Madrid, 2009.

²⁴ El libro se publicó a partir de los resultados de su tesis de la Maestría en Estética y Teoría del Arte, FBA, UNLP dirigida por la Mg. María de los Ángeles De Rueda.

dentro de esta tendencia, en directa relación con la política. En el capítulo 8 de su libro, titulado “Las secuelas de Tucumán Arde”, Camnitzer caracteriza las prácticas del arte correo en los años setenta en Latinoamérica, como una respuesta a la censura de las dictaduras en la región.

En la publicación del año 2012 *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Claudia Kozak -directora de proyectos de investigación en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires- presenta y caracteriza al arte correo como una tecnopoética, en la entrada correspondiente.

Otro trabajo relacionado al tema de mi investigación, es el de la autora platense Ana Bugnone; así su tesis doctoral “Una articulación entre arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)”, defendida en 2013, inscripta en la sociología del arte. De la misma autora, son posteriores las publicaciones *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*, editada en el año 2014 y *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia*, publicado en 2017 por la editorial Marsia.²⁵

Asimismo, es significativo el libro sobre la obra del artista chileno Guillermo Deisler del año 2014, titulado: *Archivo de Guillermo Deisler, textos e imágenes*. La edición es fruto de una investigación sobre la vida y obra realizada por su hija Mariana Deisler en conjunto con Paulina Varas y Francisca García. La publicación se realizó con el apoyo del Fondart Nacional de Chile.

Por su parte, la investigadora y académica platense María de los Ángeles De Rueda ha abordado el arte correo en sus estudios sobre el desenvolvimiento de prácticas artísticas en la ciudad de La Plata, entre los años sesenta y ochenta.²⁶ Se destacan las publicaciones “El arte platense en los primeros años 80: entre la Guerra de Malvinas, los Desaparecidos y la esperanza democrática” (2008) y “Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años setenta y 80” (2010a). De Rueda, en estos trabajos, caracteriza el campo artístico y cultural de La Plata en esos años, recaba grupos, tendencias y acciones relevantes, entre las cuales señala las actividades y producciones de arte correo en el ámbito platense. Entre éstas, la autora destaca las de Edgardo Vigo, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx, Carlos Ginsburg y Susana Lombardo.

También, Magdalena Pérez Balbí, en su trabajo de tesis de la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales indagó sobre la publicación *Diagonal Cero* de Edgardo Vigo que forma parte

²⁵ Sobre esta publicación hice una reseña para la *Revista Orbis Tertius*, Volumen XX, N° 22, diciembre de 2015, publicada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/285>.

²⁶ Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas y Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y de Historia de las Artes Visuales III, FBA, UNLP. Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

de la etapa inicial de intercambios con la red de artistas visuales y que, posteriormente, van derivando en las prácticas de arte correo.²⁷

En particular dentro del campo de estudios de la comunicación, hasta la fecha no he registrado ninguna investigación específica sobre arte correo que no sea propia. En el proceso de elaboración de este trabajo he realizado publicaciones parciales y presentaciones en congresos y eventos científicos que consigné en el apartado específico de esta tesis.

4. La organización de esta tesis

El capítulo I, titulado “Comunicación, arte y nuevos medios. Conceptos y perspectivas. Las dimensiones tecnológicas y políticas”, se expone los fundamentos teóricos del conjunto de transformaciones sociales y culturales de las sociedades actuales y los principales conceptos, corrientes y debates referidos a las relaciones entre los términos claves: lo tecnológico, lo político, el arte y la comunicación contemporáneos. Esto fue central para arribar a una interpretación de las mediaciones tecnológicas y políticas que aparecen en las concepciones, prácticas y producciones del arte correo en el período delimitado.

En tanto, el capítulo II, “El arte correo: emergencia, características y desarrollo de la tendencia hasta los años noventa” presenta a la tendencia en cuanto a estos aspectos centrales a partir de un proceso de indagación bibliográfica, hemerográfica y de análisis documental realizado.

El capítulo III titulado “Vigo, Padín y Deisler: tres figuras clave del arte correo en el Cono Sur Latinoamericano” se centra en los tres artistas que han sido señalados por sus pares como referentes de esta región: Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler. Pone especial atención a sus concepciones, pensamientos y producciones. Estos conocimientos son inéditos y, a la vez, basales, para poder comprender los desenvolvimientos posteriores de la tendencia, las continuidades y desplazamientos que se producen en las prácticas y puntos de vista más recientes. Surgieron a partir de la investigación previa efectuada para la tesis de maestría mencionada en páginas anteriores.

El Capítulo IV, “Escenarios y modos de producción y circulación del arte correo en el nuevo milenio”, desarrolla el análisis de las prácticas, estrategias, modos de producción y circulación del arte correo en el nuevo milenio. Se caracterizan los espacios, circuitos, eventos, formas de intercambio y estrategias de comunicación de los/las artistas en el período delimitado.

²⁷ FBA, UNLP. Dirigida por la Mg. María de los Ángeles De Rueda.

El Capítulo V, “El arte correo en el nuevo milenio desde la mirada de los/las artistas”, en su primera parte presenta las configuraciones de sentido que surgen de las conversaciones mediante las entrevistas y encuentros. En su segunda parte expone la información y el sentido a partir de la experiencia de organizar la convocatoria propia “Miradas del Arte correo”. Asimismo, muestra los significados que surgen de los puntos de vista expuestos por los/las artistas mediante una consulta y sus trabajos, dentro de este proyecto. Finalmente, presenta el análisis de los envíos postales, su régimen estético-político y comunicacional, al visualizar los procedimientos simbólicos y estéticos, las mediaciones tecnológicas y políticas que encuentro en estas producciones.

Por último, en las conclusiones pongo en relación todos los aspectos analizados con los marcos y categorías principales, para dar respuesta a los interrogantes planteados y abrir otros nuevos.

CAPÍTULO I

**ARTE Y COMUNICACIÓN: Las
dimensiones tecnológica y política.
Conceptos y perspectivas**

1. Procesos y matrices de sentido entre arte, comunicación y nuevos medios

Este capítulo aborda la estrecha relación entre arte y comunicación, en consideración de que ésta es producto de complejos procesos simbólicos que se suscitan desde inicios de la modernidad, los cuales en su devenir dan lugar a nuevos lenguajes y formas comunicativas.

La zona de cruces entre lo artístico y lo comunicacional es de gran vastedad, como lo señalan Barreras, Bugin y Scatena (2012), pero no obstante ésta, vale la pena estudiarlos para poder comprender la cultura contemporánea, o al menos intentarlo:

El arte se nos presenta como un modo de representación de sistemas comunicacionales que responden a distintos paradigmas y que se ponen en juego en cuanto el sujeto comienza a interrelacionarse con el mundo que lo rodea, lo interpreta e intenta comunicarlo y comunicarse a través de ciertos signos.

La comunicación articula esos mundos simbólicos múltiples y los convierte en manera palpable para su posible interpretación.

Arte y comunicación como elementos y mundos distintos en esencia pero que permiten al individuo constituirse como una pequeña parte de algo mayor, de un todo, que lo supera, que muchas veces le resulta incomprensible, que lo envuelve y hasta lo confunde, pero que está ahí y nunca dejará de ser motivo de interrogantes y esfuerzos por comprender. (Barreras, Bugin y Scatena, 2012, p. 63-64).

Un aspecto clave que los pone en relación es la producción de sentido que se lleva a cabo en distintos momentos y direcciones, tanto en la *producción* como en la *interpretación*, ambas instancias de gran complejidad, inasibles de forma acabada. Esta característica del arte en relación con la comunicación se debe a que, como sostienen Carlos Vallinas y Luis Barreras:

La actividad del arte consiste en descubrir e inventar de modo permanente la forma de lo inexpresado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible. El arte es una fuente inagotable de conocimiento de comunicabilidades humanas, es el producto del ejercicio de la memoria con y sin estímulos exteriores. (Vallina y Barreras, 2008, p. 10).

Asimismo, una de las dimensiones donde se desenvuelve la construcción simbólica en las propuestas artísticas es la estética, como un ámbito donde se suscita una forma de sensibilidad y un tipo de experiencia específicos, que permite visualizar los encuentros y desencuentros entre arte y comunicación. Ésta se relaciona con la posibilidad de identificar un tipo de objeto que posee formas de investir el sentido y un régimen simbólico y de visibilidad singulares que propicia una vivencia que se completa con la presencia y actividad del receptor. Estos aspectos centrales incluidos provienen de la estética o de las teorías estéticas, que plantean discusiones aún abiertas sobre las categorías, principios y supuestos de partida que guían el pensamiento y análisis sobre el arte.²⁸ Las teorías estéticas, para Julio Morán, “pueden provenir de las filosofías, de las teorías científicas y de las teorías de los artistas o de las concepciones implícitas en las obras artísticas” (2010, p. 141).

Por su parte, Jáques Rancière (2011), defiende a la estética -como ámbito de conocimiento del arte- de ciertas acusaciones de lo que llama *pensamiento antiestético contemporáneo*, al considerar que ésta es necesaria para poder realizar ciertas distinciones centrales en el arte. En su obra *El malestar en la estética* se dedica a desentrañar “cómo es que la estética, en tanto régimen de identificación del arte, conlleva una política o una metapolítica” (2011, p. 25).

Reflexionar sobre las relaciones entre el arte y la comunicación supone pensar las confluencias, divergencias y contradicciones entre esta política o metapolítica, y la comunicación; es decir, poner en diálogo los regímenes estéticos de los trabajos artísticos y sus propuestas (explícitas o tácitas) comunicacionales. Se trata de ver, en esa singularidad, si la comunicación se inscribe en la experiencia estética, cómo lo hace, cómo se relaciona el régimen simbólico de la obra, su dimensión estética y una posible (o no) experiencia de comunicación.

De esto se desprende que, tanto en el arte, como en la comunicación, la *otredad* es central a nivel de la producción simbólica (un gesto, una acción, una imagen, un texto escrito, etc.) es de *alguien* y está *destinada* a otro *alguien*. Al mismo tiempo, en perspectiva dialógica bajtiniana (Bajtín, 1999; Todorov, 1991), esta otredad además de las estéticas posee implicancias éticas y políticas.

Dentro del nivel simbólico, la necesaria materialidad del sentido, los diversos soportes y lenguajes, remiten a una dimensión *técnica*, de un hacer y, *tecnológica*, en el conjunto de dispositivos y formas del hacer, mediados por la técnica en un momento histórico dado.

²⁸ Julio Morán dice en una de sus tesis sobre estética y filosofía del arte que: “No hay la filosofía, sino filosofías (Sartre), no hay la ciencia sino teorías científicas; no hay la estética, sino teorías estéticas (Morán, 2010, p. 141),

A menudo, lo que genera resistencias desde el arte, en relación con la comunicación, es esa sospecha de que ésta es sinónimo de *transparencia*, por lo cual el arte escapa ante esa amenaza: la nitidez del sentido. Pero, como sabemos en el campo de la comunicación desde hace bastante tiempo, la *transparencia* es una ilusión o una trampa, ya que nunca existe como tal y cuanto más lo sepamos, más alertas estaremos.

Para Barreras, Bugin y Scatena: “Mirar desde la comunicación al arte es observar la relación que constituye no sólo al objeto sino a las interpretaciones que se han hecho de él y que lo han resignificado” (2012, p. 67).

En relación con el arte y la comunicación, resulta más enriquecedor formular preguntas más que dar por sentadas las respuestas, al mismo tiempo que se consideren sus entrecruzamientos como zonas de tensiones y mutuas contaminaciones, distancias y aproximaciones, confluencias y divergencias.

Susana Cella se ubica en esta línea de trabajo en su artículo “El otro simbólico” (2012) y parte de una serie de interrogantes, tales como *si el arte comunica*, y si lo hace, *qué comunica*; como también *si son las mismas o cómo difieren las maneras de comunicar*. Asimismo, entre otros aspectos, se pregunta si son equiparables las competencias que se requieren para ser parte (como enunciador o enunciatario) en el arte y la comunicación.

Aunque parezca una obviedad, es necesario aclarar que hay múltiples formas de pensar a cada uno y de ahí que sus vínculos estén sujetos a estas concepciones. Por esto, al aproximarnos al objeto estudiado, dichas concepciones son interrogantes y no prerrequisitos. En las bases vanguardistas de las que se nutre la tendencia del arte correo, hay presupuestos sobre el arte y la comunicación que se inscriben en los relatos, las declaraciones y los objetos artísticos que pueden conocerse a partir del trabajo de campo, es decir, de la indagación concreta de los discursos y sus condiciones de producción. El objeto estudiado, por su heterogeneidad e hibridez ofrece una gran riqueza para pensar a la cultura contemporánea, en la cual la idea de *red* opera como metáfora de una forma de ver el mundo, que contiene, pero excede a la comunicación.

En ese sentido, es medular considerar que el arte correo asume su condición de *tecnopoética* o *poética tecnológica*:

el arte correo es una práctica artística y comunicacional involucrada desde su misma conformación con los medios técnicos de su propia circulación marginal, idealmente, por

fuera de los circuitos establecidos (galerías, museos, editoriales). De allí que se lo pueda pensar como utopía técnico-mediológica. (Kozak, 2012, p. 64).

Para comprender el alcance de las relaciones que esta tendencia artística propone entre arte, comunicación, tecnología y política es necesario construir la trama conceptual que sustenta estas complejas dimensiones, sus componentes e interrelaciones. En este conjunto de elementos entramados, a nivel teórico hay tres aspectos centrales en la conformación del arte correo como *poética tecnológica*.

Por un lado, su inscripción en un nuevo *sensorium*, que emerge ligado a los medios de comunicación. Se trata de un arte no aurático que apela a las posibilidades expresivas técnicas y busca eludir la mediación institucional artística y crear *redes* de comunicación.

Por otra parte, su disposición en torno del correo postal es significativa en dos sentidos: como tecnología social de la comunicación y como institución de la modernidad. En relación con el correo y las posteriores tecnologías que se instauran, es vital comprender cuáles son los imaginarios en los cuales se inscriben, que nutren el horizonte utópico de las vanguardias, a pesar de las declinaciones de las postguerras del siglo XX.

Por último, su inclinación por la experimentación, la renovación de los lenguajes y la apropiación de las novedades tecnológicas dentro de un régimen estético-político que pretende erigirse como alternativo.²⁹

a. La emergencia de un nuevo *sensorium*.

La modernidad produjo cambios radicales en la experiencia humana, a partir de profundos procesos de reorganización de sus parámetros espacio-temporales que modificaron la vida social. Estas transformaciones están ligadas a la expansión de mecanismos de desenclave que liberaron las relaciones sociales de su fijación a unas circunstancias locales específicas y las recombinaron a lo largo de grandes distancias espacio temporales (Giddens, 1994, p. 11).

La crisis de la experiencia que Benjamin exploró en el contexto de las primeras décadas del siglo XX (Benjamin, 1971 y 1989) aparece ligada a las nuevas condiciones de existencia en las ciudades modernas, al ritmo vertiginoso, la multitud, la velocidad, los nuevos lenguajes de los medios, que modificaron el modo de percibirse y al mundo, entre otros cambios que

²⁹ Esta es una característica de las prácticas artísticas de la tendencia conceptualista que se presenta de diversas maneras en las producciones y acciones del arte correo, las cuales se desarrollarán más adelante.

inauguró la modernidad urbana y que se profundizaron en la conformación del *yo* y la vida cotidiana, en el capitalismo tardío.

En los estudios de comunicación y cultura hay acuerdo en considerar que la presencia de los medios de comunicación es un aspecto clave en estas transformaciones. La fotografía y el cine, configurados a partir de nuevos dispositivos técnicos y lenguajes, guardan relación con formas inéditas de experimentar el entorno, es decir, con un *nuevo sensorium*, producto de las mencionadas nuevas condiciones de existencia en las sociedades modernas.

En el terreno del arte, un aspecto clave sobre el que escribe Walter Benjamin en 1936 (1989), en su ensayo “La obra del arte en la era de su reproductibilidad técnica”, es que, en ésta, el acento se desplaza del valor cultural al exhibitivo, y esto tiene incidencia en la recepción. De una actitud contemplativa que propicia la obra del arte aurático, se pasa a una fruición fugaz, lo cual tiene consecuencias en las relaciones entre el/la artista y su obra, entre ésta y el público, ya que se produce bajo distintas condiciones.

Benjamin lo plantea resumidamente de la siguiente manera:

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. (1989, pp. 22-23).

Las vanguardias históricas buscaron deliberadamente destruir el aura con provocaciones que inducían una *cercanía* entre la obra y el público, procurando la desacralización mediante gestos que escandalizaban o perturbaban. En esta nueva forma de recepción ya no era posible la contemplación, si no que la experiencia era inmersiva y producía un choque; una circunstancia que guardaba relación con la crisis de la experiencia señalada por Benjamin respecto de la vida moderna. El cine es el medio paradigmático de esta transformación:

De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. (Benjamin, 1989, p. 51).

A partir del cine es que puede pensarse que se va generando un sistema de medios de comunicación masivos regidos con la lógica de una era que recientemente fue denominada como del *broadcasting*; para diferenciarla de la actual, dominada por las tecnologías y redes digitales, a la cual corresponde el término de *networking* (Carlón y Scolari, 2009). Sobre el devenir de los medios en diferentes momentos y sus correspondientes formas de producción, circulación y consumo, hay distintas formas de presentar y conceptualizar el planteo historiográfico de los procesos de sus emergencias, instauraciones y transformaciones. Así, las concepciones más instrumentalistas ofrecen una visión evolutiva y celebratoria, que despliega una historia lineal y progresiva de los medios como una sucesión de innovaciones de dispositivos tecnológicos tendiente hacia un futuro superador. Por otra parte, las concepciones críticas enfatizan que los procesos se encuentran entramados en complejas relaciones de poder y bajo condiciones socioculturales específicas, y de esta manera hacen visibles supuestos y convicciones ideológicas que se encuentran a la base de la emergencia de las tecnologías y sus usos sociales.

Respecto de los bienes culturales y la historia, Benjamin (1982) asume este último enfoque al postular que la mirada del historiador que es materialista histórico advierte que “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie (...) Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”. (p. 182).

Los medios se inscriben en esta relación dialéctica, no como emergentes espontáneos, sino a partir de específicas condiciones de posibilidad. A la vez, su presencia y la disponibilidad de recursos simbólicos y tecnológicos modifican prácticas sociales, modos de producción de sentido y la dimensión experiencial.

En ese sentido, el sociólogo estadounidense John Thompson (1998) postula que dilucidar el impacto social del desarrollo de nuevas redes de comunicación y del flujo de información contribuye a la comprensión de las transformaciones culturales, para lo cual no hay que perder de vista que el uso de los medios, además de transformar la organización espacial y temporal de la vida social, crea nuevas formas de acción e interacción. Para el autor, los *media* han alterado nuestro sentido del pasado y también han creado lo que podríamos llamar “experiencia

mediática” (*mediated worldliness*): “nuestra percepción de que el mundo existe más allá de la esfera de nuestra experiencia personal, y de que la percepción de nuestro lugar en este mundo está cada vez más mediatizada por las formas simbólicas”. (p. 55).

Esta mediatización, en el marco de la sociosemiótica, es conceptualizada en la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) de Eliseo Verón, a partir de la distinción entre *sociedades mediáticas* y *sociedades mediatizadas o en vías de mediatización*.

El fenómeno, descrito por Verón como el paso de las sociedades mediáticas a las mediatizadas está vinculado a la transformación que se produce de las sociedades industriales en post-industriales. Las mediáticas son aquellas donde los medios se instalan, afirma Verón (2001), y junto con ellos se va configurando un imaginario representacional que delimita una frontera entre un orden que es lo *real* de la sociedad (su historia, sus prácticas, sus instituciones, sus recursos, sus conflictos, su cultura) y otro, que corresponde a su representación, de la cual los medios se asumen artífices. Este imaginario presupone la idea de transparencia o, más bien, de los medios como *espejos* capaces de reflejar la realidad social. En el decurso de los cambios sociales, culturales y económicos, pero sobre todo los tecnológicos, que se profundizan desde la postguerra de la Segunda Guerra Mundial en adelante y se aceleran en las últimas dos décadas del siglo XX; se va produciendo el desplazamiento que hace posible la existencia de las sociedades *en vías de mediatización*. En estas nuevas sociedades estalla la frontera entre lo real y su representación y aparece la sospecha de que los medios no representan un real, sino que son dispositivos de producción de sentido (Verón, 2001). Este corrimiento se da no solamente a nivel del funcionamiento de los medios masivos de comunicación, sino también de las prácticas sociales en escenarios más acotados o interpersonales; a la vez que va decayendo progresivamente la hegemonía de los medios masivos, es decir, es el inicio de la crisis de la era del *broadcasting* que dominó la historia de la comunicación en el siglo XX.

Este paso de las *sociedades mediáticas* a las *mediatizadas*, según Verón (2001), se da de manera progresiva y heterogénea, en tres órdenes al menos: la transformación de los soportes tecnológicos y sus lenguajes (medios masivos: gráfica, foto, cine, radio, tv); el cambio en la configuración de los imaginarios (de un imaginario representacional a otro constructivista, de la producción de sentido) y de los modos de percepción-cognición.

Una sociedad *en vías de mediatización*, precisa el autor, es aquella donde “...el funcionamiento de las instituciones, las prácticas, de los conflictos, de la cultura, comienza a estructurarse en relación directa con la existencia de los medios” (Verón, 2001, p. 15). La

realidad social es construida discursivamente y los medios de comunicación aparecen como espacios privilegiados para hacerlo.

Más allá de los estadios que plantea Verón, María Cristina Mata (1999) postula la noción de *cultura mediática* como:³⁰

un nuevo modo en el diseño de las interacciones, una nueva forma de estructuración de las prácticas sociales, marcada por la *existencia* de los medios. En ese sentido, la mediatización de la sociedad -la cultura mediática- nos plantea la necesidad de reconocer que es el proceso colectivo de producción de significados a través del cual un orden social se comprende, se comunica, se reproduce y se transforma, el que se ha rediseñado a partir de la existencia de las tecnologías y medios de producción y transmisión de información y la necesidad de reconocer que esa transformación no es uniforme. (p. 85).

Esta mediatización supone una serie de desplazamientos en las configuraciones de los imaginarios de las sociedades contemporáneas y, por su carácter transversal, penetra distintos ámbitos de producción humana. El arte y la comunicación, en este contexto, se permean mutuamente, las etiquetas se caen y las catalogaciones se vuelven flexibles. La tecnología, en este contexto, aparece como una dimensión que impregna las fases del proceso artístico y de la comunicación.

b. Los desplazamientos del imaginario utópico comunicacional

Este proceso de conformación de las sociedades modernas configuró y consolidó un imaginario utópico comunicacional en el siglo XIX y primera mitad del XX, que progresivamente sufrió desplazamientos y reconfiguraciones, a partir de las transformaciones de ahí en adelante, hasta la actualidad.

En su emergencia, este imaginario apareció ligado a las redes de ferrocarril, telégrafo y al sistema de correo postal, portadoras de las máximas utopías de progreso y expansión de la sociedad moderna. Sus usos se inscribieron en el imaginario de esta sociedad, materializándose

³⁰ La autora considera que la aparición de nuevas nociones como la de mediaciones de Jesús Martín Barbero (expuesta en su obra-hito para el campo *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, publicada en su edición original en 1987 por la Editorial Gustavo Gili, Barcelona) y la, cada vez más evidente insuficiencia de la noción de masas, permitieron abrir perspectivas que visualizaron un mayor grado de complejidad.

en un conjunto de prácticas comunicativas/culturales que en distintos contextos y situaciones adquirió significaciones diversas.

Armand Mattelart propone una marcación de hitos en la historia de las redes técnicas en Occidente, desde Europa a América y respalda el carácter moderno de la idea de *red* que se forjó desde el siglo XIX, cuando emergieron nuevos modos de intercambio y circulación de bienes, mensajes y personas: “El universo de las redes, eje esencial del progreso, también se ha adueñado de las utopías. Las redes de comunicación, eterna promesa, simbolizan un mundo mejor, por su carácter solidario” (Mattelart, 2003, p. 8).

La noción de red surge a partir de la metáfora positiva de lo vivo, en una continuidad de las redes orgánicas en lo social; así el *saintsimonismo* sustentó esta idea como principio de sostén y desarrollo de la sociedad industrial moderna (Mattelart y Mattelart, 1997).

Esto guarda relación con lo que afirma Anthony Giddens acerca de las instituciones modernas, de las cuales destaca que difieren de todas las formas anteriores de orden social por su dinamismo, el grado en que desestima los usos y costumbres tradicionales y su impacto general. No obstante, no se trata de meras transformaciones externas, ya que para Giddens “la modernidad altera de manera radical la naturaleza de la vida social cotidiana y afecta a los aspectos más personales de nuestra experiencia” (1994, p. 9).

El sistema de correos, durante varios siglos, posibilitó la comunicación a distancia a partir de la creación de una red, que representó, ella misma desde su forma y distribución, un mapa de las relaciones de poder que regulaban los flujos. Esta institución sentó las bases de un nuevo modo de experimentar el mundo, en los parámetros espacio-temporales al ampliar la viabilidad de mantener vínculos sociales a distancia y, desde el punto de vista del Estado, hizo posible gestionar el control de la circulación de información y promover procesos de integración y homogeneización en pos de una identidad nacional.

En este marco, se afianzó y expandió el correo postal como una institución propia de la modernidad, cuyo espesor cultural es importante comprender a los fines de este trabajo. El arte correo retoma elementos de su horizonte utópico, principalmente la posibilidad de la continuidad de la comunicación como flujo y el traspasamiento de los límites del espacio y el tiempo. El correo postal fue estableciéndose desde el siglo XVIII en torno de ese imaginario utópico moderno de una comunicación global; hoy radicalizado en la idea de estar *conectados* en todo momento y lugar.

Como sabemos, el correo en un sentido más amplio data de la Antigüedad y el rol que desempeñó ha sido central en distintos momentos históricos, especialmente en los fines de las

guerras, las conquistas, el intercambio económico, social y en la vida privada. Los Estados modernos, y previamente en la última fase del sistema monárquico, advirtieron el poder que posee el control de los intercambios y la correspondencia.

El uso del correo se inició como una práctica, primigeniamente ligada al requerimiento de la comunicación humana, y fue transformándose en relación con las demandas de la organización burocrática, de gestión y control institucional del Estado moderno.

Posteriormente, a mediados del siglo XX, se produjo un desplazamiento del imaginario utópico comunicacional inicial moderno al revitalizar la esperanza en la comunicación como salvadora de las sociedades postindustriales, en estado de crisis propia de la postguerra. Philippe Breton sostiene que se trata de una *nueva utopía* como “reacción frente a la barbarie moderna y a la crisis profunda que había engendrado” (2000, p. 11).

Breton (2000) plantea que esta utopía de la comunicación surgió de manera coincidente con un momento de crisis de valores, quiebre del humanismo, pérdida de credibilidad que se resumió en la constatación de una “barbarie moderna” que se había materializado en un genocidio organizado a nivel de un continente. Su tesis sostiene que hay “...conexiones entre la crisis profunda del siglo XX, de las que las dos guerras mundiales son sólo expresión más visible, y el nacimiento, y luego éxito, de la utopía de la comunicación que ahora es constitutiva de nuestra modernidad” (Breton, 2000, p. 11). Para el autor, la comunicación, desde 1945, se instaló como *valor postraumático*, como una supuesta alternativa frente a la barbarie, al racismo y a la sociedad de la exclusión.

Esta *nueva utopía* tiene nombre y apellido para Breton y es el de Norbert Wiener, el matemático norteamericano creador de la Cibernética. Wiener publicó en 1949 *The Human Use of Human Beings*, un texto divulgativo de los resultados obtenidos en Cibernética, en el cual desarrolló las razones por las cuales la comunicación debe volverse un valor central que puede ponerse al servicio del objetivo de combatir el caos social, al cual teme. El argumento de Wiener se despliega alrededor de un eje que opone información y entropía en el marco de una sociedad postindustrial que se veía amenazada por el desorden entrópico. A partir de esta situación problemática, para Wiener, es que desarrolló un mensaje cuyo alcance es doble: por un lado, sostuvo que las sociedades humanas no pueden comprenderse si no es en términos comunicativos y en un segundo momento, opuso el modelo de *sociedades abiertas* –que repelen localmente el desorden entrópico- al de las sociedades *rígidas*, que lo aumentan. Señala Breton que esta oposición que plantea Wiener pasa a menudo por la metáfora de la lucha entre la

opacidad y la transparencia y su idea de poder es el de la *regulación*, o más específicamente, el de *autorregulación*.

Así, en 1949 Wiener sostuvo que la comunicación era el cimiento de la sociedad y constituía un proyecto utópico que se desarrolla en tres niveles: 1) una sociedad ideal; 2) otra definición antropológica del hombre y 3) la promoción de la comunicación como valor.

Los tres giraban en torno de un hombre nuevo al cual denominó *Homo comunicans*. Al respecto, Breton interpreta que para Wiener la misión de este hombre era reunir los fragmentos que habían quedado de una sociedad en decadencia. En ese sentido, para Breton éste es un sujeto:

sin interioridad y sin cuerpo, que vive en una sociedad que no tiene secretos, un ser por entero volcado hacia lo social, que sólo existe a través de la información y el intercambio, en una sociedad transparente gracias a las nuevas *máquinas de comunicar*. Estas cualidades del hombre de la comunicación, que contribuye a alimentar el ideal del hombre moderno, aparecen como una alternativa a la degradación de lo humano producida por la tormenta del siglo XX. (Breton, 2000, p. 52).

Siguiendo las interpretaciones que Breton hace de los postulados de Wiener, a partir de este modelo de sujeto y de sociedad, ya no habría más ser humano, sino seres sociales, ya que el *hombre de Wiener* se define por entero en términos de comportamientos de intercambio de información, no tiene interioridad, funda su ser en su disposición hacia el afuera. También se liga a la idea de máquina de alguna manera fetichizada al pensar la posibilidad de la inteligencia artificial, como mito fundador de la modernidad. Las implicancias políticas y antropológicas se desprenden de la concepción de que la base de esta sociedad no es el antagonismo, sino el consenso racional; asimismo de que el enemigo no es humano, sino un no humano; la entropía, el *ruido*. El tema central alrededor del cual se articula la *nueva* sociedad es el de la transparencia social como imperativo, junto con la autorregulación.

Hay una conexión significativa entre la utopía de las sociedades de la modernidad temprana del siglo XIX, y la utopía wieneriana de mediados del siglo XX. Entre otros aspectos convergentes, ambas ponen en el centro del imaginario utópico a las redes comunicativas, no obstante, difieren en el tipo de regulación social que proponen, ya que mientras en la primera se asienta sobre el progreso técnico, en la segunda, se fundamenta en la noción de la

transparencia y la elusión de todo conflicto que perturbe el orden social. También se distinguen en cuanto a la definición del hombre y de su vínculo social. (Breton, 2000).³¹

Hacia fines del siglo XX, se produjo otro desplazamiento del imaginario utópico comunicacional que radicalizó algunos de los aspectos aludidos, y redefinió otros. Este cambio está vinculado a las transformaciones vertiginosas de los dispositivos y las formas de comunicación digital que advinieron junto con Internet, alrededor de las cuales se configuró lo que Daniel Cabrera (2006) llama el *imaginario tecnocomunicacional*, que corresponde a las sociedades contemporáneas.

El autor argentino afirma que:

Los 90 se recordarán como el período de optimismo neotecnológico que se desarrolla entre el recuerdo de la caída del Muro y la desaparición de la Unión Soviética, por una parte, y la inesperada e inimaginable caída de las Torres Gemelas, por el otro. (2006, p.14).

Los procesos de transformación cultural y social de la modernidad reciente, que para Anthony Giddens (1994) impactan directamente en la conformación del *yo*, son retomados en las propuestas teóricas de los años noventa sobre la sociedad de la información, haciendo referencia a “una estructura económica y de vida cotidiana que integra todo tipo de información como principal fuente de creación de riqueza, de producción de conocimiento, de distribución de mensajes y, finalmente, de estrategia para la toma de decisiones” (Saperas, 1998 citado por Alsina, 2001). En esa línea, Castells (citado por Alsina, 2001) conceptualiza la *sociedad red* como una nueva estructura social dominante que implica una nueva economía –la informacional/global- una nueva cultura -la cultura de la virtualidad real- y configura un nuevo espacio, el de los flujos.

En las sociedades de fin de siglo XX y principios del XXI, se perdió ya la inocencia respecto del progreso y puede visualizarse la separación entre progreso técnico y social, o al menos, romper con una concepción causal mecanicista entre ambos. El desencanto trajo aparejado, no obstante, el ímpetu hacia un imaginario renovado, que desplazó la política y las

³¹ Este optimismo social y técnico del imaginario utópico surgió a fines del siglo XVIII, dominó los procesos del siglo XIX, al menos, hasta la primera década del XX. Es significativo cómo, en el campo de la literatura, este imaginario dio lugar a la ciencia-ficción con Julio Verne, Herbert George Wells y Edgar Allan Poe, como un género de la literatura utópica. No tardó en llegar la literatura antiutópica, producto del desencanto con la técnica ante los horrores de las dos Guerras mundiales: “La humanidad dejaba de ser el lugar del *orden y progreso*. La misma *técnica* que fundamentó el optimismo se convertía en el rostro que mostraba lo más oscuro del ser humano *moderno y civilizado*- la desconfianza y el pesimismo, características de algunos individuos en el siglo XIX, se convirtieron hacia mitad del siglo XX en pesimismo generalizado” (Cabrera, 2006, p. 128)

promesas del Estado-nación moderno, hacia otros espacios y engendró otras prácticas. En ese sentido, Cabrera (2006) considera que las llamadas *nuevas tecnologías*, pueden ser pensadas como el *rostro de un nuevo optimismo* que revitaliza la esperanza en el progreso y la confianza en el crecimiento de la sociedad contemporánea.

El *imaginario tecnocomunicacional* es el magma de representaciones, afectos y deseos centrados en las “nuevas tecnologías de la información y de la comunicación” cuyos elementos definitorios son la *pancomunicación*, la *tecnoinformación* y la *orientación al futuro*. Este imaginario constituye el núcleo de la “sociedad de la información” y la matriz simbólica de las nuevas tecnologías. (Cabrera, 2006, p. 146).

Es el mercado el que logra capitalizar en el consumo esta nueva esperanza, en el plano individual y de la sociedad, a la vez que atempera los ímpetus colectivos hacia posibles revoluciones o cambios sociales profundos -como podían proyectarse en el siglo anterior- y, en su lugar, deposita en las llamadas *nuevas tecnologías* la expectativa de que se conviertan en el motor del desarrollo económico y dinamizadoras del desarrollo social. Estas tecnologías aparecen acompañadas de *discursos-promesas* y *discursos-relatos* que se hacen visibles en el discurso político, publicitario, pedagógico. Para el autor, en la actualidad, las *nuevas tecnologías* son algo más que la reunión de utopía e ideología, ya que son *ellas mismas el imaginario social instituido e instituyente* de la sociedad contemporánea (Cabrera, 2006, p. 148).

Con el nombre de *nuevas tecnologías*, el autor se refiere a las *tecnologías de la comunicación y de la información*, al tener en cuenta el conjunto de significaciones que la sociedad instrumenta alrededor de éstas a través de sus discursos:

Como nombre que *destina*, las “nuevas tecnologías” son un *conjunto heterogéneo de aparatos, instituciones y discursos*. Es “conjunto heterogéneo” en tanto me refiero a diversas constituyentes, de diferentes niveles y procedencias, permanentemente unidos de un modo particular (“heterogeneidad”) desde lo imaginario instituyente. (Cabrera, 2006, p.152)

Finalmente es relevante considerar respecto de este imaginario utópico, que tanto la comunicación como el arte, son sus hijos; ya que se configuran como ámbitos y prácticas específicas en este amplio proceso, desde fines del siglo XVIII a la actualidad. Este desarrollo ve en la capacidad productiva del ser humano, en la fuerza de su imaginación y creatividad, una

fuentes innovadoras que doblan los límites de la distancia, la naturaleza, el tiempo e inauguran la posibilidad de un futuro promisorio.

c. La relación arte/medios: mediatización del arte, el arte y los nuevos medios

Con la expansión de la industria cultural, a mediados del siglo XX, se profundizó la *mediatización del arte* como producto de nuevas articulaciones entre arte y comunicación.

La relación arte/medios cambió en las décadas del cincuenta y sesenta; y se suscitaron los debates sobre la posmodernidad. Al respecto Andreas Huyssen (citado por Carlón, 2010) abiertamente señala que la diferencia entre la modernidad y la posmodernidad radica en la postura adoptada frente a la cultura de los medios masivos. Mientras la modernidad los excluyó despreciando a la cultura masiva por considerarla consumista y opresiva, el arte posmoderno, que tiene sus raíces en el *arte pop*, establece otro vínculo que puede pensarse como más favorable o al menos de inclusión, pero que guarda una gran complejidad, tal como se expresa en numerosos debates sobre el arte posmoderno.

Asimismo, la mediatización se expande progresivamente a los distintos ámbitos y prácticas sociales, tal como lo vislumbra Eliseo Verón (2001, 2012), proceso al cual no escapa el arte. Este campo, que durante el proceso de secularización conquista mayores grados de autonomía y entra en una nueva y compleja relación con los medios –tal como la caracteriza Carlón (2010).

Esta mediatización, para este autor, afecta no solamente a los proyectos artísticos, sino a las instituciones, con lo cual se abre como interrogante acerca de, si como producto de este proceso, estaríamos ante un nuevo cambio del estatuto del arte o de su definición. Para referirse a estas transformaciones, Carlón retoma el concepto de Arthur Danto de *mundo del arte*, que considera que el arte es tal en relación con ciertas condiciones que postulan y hacen posible su existencia. De un lado, las teorías del arte, y de otro, el contexto en el cual se inscribe: “El mundo tiene que estar listo para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real. Es el papel de las teorías artísticas, en estos días al igual que siempre, hacer el mundo del arte, y el arte, posibles” (Danto, 2013, p. 67).

Carlón considera que en la mediatización hay varios procesos relevantes como: la digitalización progresiva de una serie considerable de discursos artísticos; su extensión en la red; la creación de nuevas obras, proyectos, espacios e instituciones y el desplazamiento e instalación de discursos artísticos en espacios virtuales de carácter no artístico (2010, p. 195).

Este devenir se produce en una etapa avanzada en la cual el arte contemporáneo (que surge entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta) pone en evidencia la certeza acerca de que la autonomía del arte entró en crisis. El encuadramiento de la obra de arte y su relación con el museo ya había sido puesto en tensión, entre otras, por obras como el “Cuadrado Negro” de Malevich y la instalación del urinario, como objeto industrial, en el espacio artístico por parte de Marcel Duchamp. Estas impugnaciones promueven la resignificación de ciertos modos de legitimación de la obra artística y valores estéticos predominantes al mover aspectos tradicionales de los cimientos del edificio del sistema institucional. No obstante, perviven procedimientos y mecanismos y se fortaleció el mercado del arte como tal. Los cambios culturales impulsaron la proliferación de imágenes, al multiplicarse los lenguajes, soportes, pantallas y formas expresivas. Al decir de Hobsbawm, hoy “... ya no comprendemos o sabemos cómo lidiar con la actual inundación creativa que anega el globo con imágenes, sonidos y palabras, que casi con toda certeza será incontrolable tanto en el espacio como en el ciberespacio” (2013, p. 14).

Esta sobreabundancia semiótica a la que se refiere el autor corresponde al imaginario *tecnocomunicacional*, según el cual, las sociedades occidentales aumentan exponencialmente la presencia de lo tecnológico, como clave de lectura de la cultura contemporánea.

Es indudable que, tal como han señalado Carlón y Scolari (2009) en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, asistimos al fin de la era hegemónica de la cultura de masas:

Y que un nuevo sistema de medios con base en Internet ha comenzado a consolidarse, y que los debates sobre el posmodernismo se han reconfigurado, perdiendo incluso densidad e intensidad, debemos interrogarnos tanto sobre la nueva relación arte/medios como sobre un aspecto particular, fuente de la gran tormenta que está afectando a las históricas instituciones *broadcast* (...): la actividad de los sujetos, cada día más importante debido al *cambio de paradigma, de producción discursiva y de poder, que reina en los nuevos medios o medios digitales*. (p. 201).

Actualmente, la relación arte/medios ha entrado para estos autores, en la etapa de la *convergencia*, porque la mediatización es la tendencia dominante, sin que esto signifique que el arte no mediatizado deje de existir. Este proceso es imposible de ignorar, aunque hay que analizar *cómo* se está desarrollando en sus distintos procesos y qué nuevos debates se abren.

La llegada de Internet, a mediados de los noventa, marca un cambio significativo en los lenguajes y las formas de circulación. Como ninguna otra tecnología, ésta contribuye a la

globalización de las economías y culturas, al hacer posible la circulación a nivel global en virtud de que “...es una red globalmente homogénea, con sus instrumentos y protocolos comunes” (Tribe, 2005, p.13).

Los *nuevos medios*, como los llama Lev Manovich (2005) son este conjunto de tecnologías digitales y sus lenguajes que presentan una nueva estética que tiene sus raíces en la pintura, la fotografía, el cine y la televisión. El autor visualiza una convergencia de los lenguajes artísticos y de los medios de comunicación en la computadora. Una forma de mirar marcada por el ojo del cine, un metalenguaje que de forma permanente se interpela a sí mismo. Por eso toma como paradigma el film *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, de 1929, como guía para abordar aspectos del lenguaje de los nuevos medios.

El punto de vista de la cámara y su omnipresencia, la cuestión del montaje o la edición, el fotograma como fragmento del relato, las superposiciones, la versatilidad, la jerarquización de niveles, el ojo que mira al ojo, entre otros, son aspectos del nuevo lenguaje que encuentra en el cine de vanguardia una clave de autocomprensión.

Manovich se propone comprender los efectos de la informatización sobre la totalidad de la cultura: “...hoy nos encontramos en medio de una nueva revolución mediática, que supone el desplazamiento de toda la cultura hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por el ordenador” (2005, p. 64).

A diferencia de las revoluciones anteriores producidas por la emergencia de nuevas técnicas y tecnologías, como podría mencionarse a la imprenta o la fotografía; la que produce la informática alcanza a todas las fases de la comunicación. Es decir que abarca la captación, manipulación, almacenamiento y distribución, así como afecta a los medios de todo tipo, sean, textos, imágenes fijas y en movimiento, sonido o construcciones espaciales. Esto plantea un desafío a la hora de definir y delimitar a los nuevos medios.

Ante este escenario, el autor considera que “...los nuevos medios representan la convergencia de dos recorridos históricos separados, como son las tecnologías informática y mediática. Ambas arrancan en la década de 1830, con la máquina analítica de Babbage y el daquerrotipo de Daguerre” (p. 64). Posteriormente, a mediados del siglo XX se inventa la computadora moderna digital que hace cálculos numéricos más eficaces y sustituye a los tabuladores y calculadoras mecánicas.

La síntesis de estos recorridos es la traducción de todos los medios actuales en datos numéricos a los que se accede por medio de las computadoras. A los fines de integrar esta

diversidad, Manovich reconoce cinco principios que lo rigen: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación cultural.

Estos principios hacen referencia a los modos en que *funciona* el lenguaje de estos medios, para poder pensar las implicancias que tienen en su funcionamiento semiótico y cultural. Hay otros principios que se les atribuyen que ya estaban presentes en medios anteriores, como por ejemplo el cine, por lo cual resultan insuficientes como fronteras para separarlos de manera tajante. Cabe acotar que los llamados nuevos medios forman parte de la mediatización de las formas de producción de sentido en la vida social en las sociedades postindustriales.

A los fines de problematizar el objeto de estudio de esta investigación, es necesario reconocer las principales nociones, las concepciones y discusiones teóricas que permiten abordar la relación entre el arte y la comunicación actuales a partir de los entrecruzamientos de las dimensiones tecnológicas y políticas, como aspectos claves para realizar una lectura de prácticas y producciones propias de la cultura contemporánea.

En ese sentido, desde estos fundamentos, se abren interrogantes, se evidencian tensiones o nudos problemáticos, que habilitan líneas interpretativas. El abordaje que realizamos a continuación, es necesariamente transdisciplinar y retoma aportes de la filosofía, la teoría del arte, la sociología y el campo de la comunicación.

2. Lo tecnológico y lo político en las intersecciones entre arte y comunicación

Para esta investigación, con el objetivo de ahondar en las dimensiones de lo tecnológico y lo político, y visualizar sus intersecciones desde un pensamiento crítico, es menester reflexionar sobre la técnica moderna a partir de fundamentos que ofrece la filosofía de la técnica de modo tal de desalentar una consideración meramente instrumental o simplista.³² Lo *tecnológico* posee un sentido mayor que un mero *uso* de medios técnicos o aparatos o de registrar la presencia de éstos, aun cuando sabemos que progresivamente el arte y la comunicación fueron conformándose en torno de éstos, desde el siglo XIX en adelante.

a. Para pensar lo tecnológico: técnica moderna, temporalidad y progreso

Según distintas tradiciones se han utilizado los términos técnica o tecnología, delimitando alcances y ámbitos de reflexión diferentes.³³ No obstante, en primera instancia se trata de comprender que las tecnologías actuales se configuran desde las significaciones modernas de la *técnica*, es decir, dentro de esta constelación simbólica e ideológica. Por este enlace significativo entre técnica y tecnología es que a los fines que tiene este trabajo se utilizarán ambos términos.

Nuestro mundo de hoy está configurado desde la técnica. Aquella que nosotros mismos hemos convocado, primero mediante el lenguaje y gradualmente, en caminos en los que la Razón, junto con la imaginación, fue haciendo de la técnica este destino *de y para* el hombre que modificó su entorno y alteró la naturaleza.

³² “Hay dos grandes orientaciones clásicas de la filosofía de la técnica: la analítica, generalmente de inspiración anglosajona, que está consagrada al estudio de la agencia técnica, de la intencionalidad de los diseñadores, de la funcionalidad y la ontología de los artefactos; y la hermenéutica-fenomenológica, de Europa continental, que privilegia un análisis en términos culturalistas con un fuerte énfasis en la crítica a la sociedad moderna tal como fue perfilándose desde el siglo XIX” (Rodríguez, 2011, p. 124).

³³ Vanina Papalini (2007) diferencia a la *técnica* de manera ligada a lo colectivo (dado que consiste en un conjunto de normas y modos de proceder más o menos codificado reconocido por una colectividad) y a la tradición, ya que estos conjuntos no sufren cambios tan frecuentes, sino que permanecen en el tiempo, tiene un carácter más próximo. En cambio, la *tecnología*, parece proceder de otra matriz y se configura de manera indisoluble con la constitución de las sociedades modernas. Está marcada y sesgada desde los valores y principios que rigen la modernidad. Así, los ideales de progreso, innovación, de avance son constitutivos de estos procesos que dan como resultantes una serie de objetos que se ponen a disposición de las sociedades. En este sentido, su carácter es más distante o más frío, porque está ligado directamente al sistema capitalista (corporaciones, mercado). En los últimos tiempos el término *tecnología* se ha ampliado en sus alcances, llegando a todas las esferas de la vida donde se valora positivamente la racionalidad (Gallino, citado por Papalini, 2007) Así el término ocupa un amplio espectro de productos y procesos.

Se trata, en primer lugar, de pensar a la técnica como una construcción social cuyo sustento epistémico, ético, antropológico y social es fundamental conocer, desde una perspectiva histórica y un interrogar filosófico, para reconocer las complejas relaciones entre estos términos (técnica, arte y comunicación). En relación con esto, se busca comprender cómo se constituyen la experiencia y la sensibilidad en este mundo técnico, y cómo éstas participan de la construcción de la subjetividad e intersubjetividad, en la cultura contemporánea. Estos procesos se materializan en los discursos, las instituciones y las prácticas sociales, mediante diversos lenguajes -artísticos/comunicativos- que conforman el mundo que habitamos.

Para arribar a las problemáticas centrales que se presentan en cada dimensión mencionada, se retoman algunos planteos fundantes de pensadores que problematizan y reflexionan sobre la técnica moderna como Martin Heidegger, Max Horkheimer y Theodor Adorno, Hebert Marcuse, Walter Benjamin y Lewis Mumford y, autores contemporáneos del campo de la comunicación, como Héctor Schmucler, Daniel Cabrera y Vanina Papalini, entre otros.

Cuando se aborda la comunicación desde una mirada crítica, es menester reconocer que una parte fundamental de su sustento se apoya en la ideología del progreso y el optimismo tecnológico que, desde el Iluminismo, contribuyen a conformar la cosmovisión predominante de las sociedades modernas occidentales.

Héctor Schmucler (1997) es contundente en este señalamiento, y también remarca la omnipresencia del discurso *de* la tecnología en las sociedades contemporáneas, el cual va impregnando otras discursividades provenientes del orden social, moral o económico, que tuvieron cierta especificidad en épocas anteriores. Por otra parte, para el autor es significativa la escasa resistencia con la que este discurso fue penetrando la trama social, debido al modo en que la imaginación colectiva contemporánea aceptó sin reticencia “la llegada de la sociedad de la información” y la ha convertido en *doxa*.

Por esto resulta altamente complejo pensar *sobre* la tecnología, a esta altura de la historia, en la cual, como dice Schmucler “El pensar técnico, en nuestros días, no necesita máscaras: se ha vuelto, él mismo, ideología dominante” (1997, p. 43). Justamente por esto, la opción del pensamiento crítico a través de los pensadores seleccionados nos incita a mantener la tensión necesaria para ejercer una vigilancia epistemológica del propio punto de partida.

Hay en este pensamiento una crítica profunda al Iluminismo que sustentó las bases del proyecto de la modernidad y que se constituyó en las condiciones de posibilidad del mundo técnico que habitamos. Esta reflexión es necesaria para comprender algunas de las

consecuencias más significativas del dominio progresivo de la racionalidad técnica sobre lo humano, tales como la exclusión de la ética y la política, la separación y destrucción de la naturaleza, entre otras.

Por caminos y vertientes diferentes, los pensadores mencionados coinciden con Heidegger en considerar que está claro que el proyecto de Occidente, en su dimensión más radical, está condicionado por la esencia de la técnica moderna (Acevedo, 1997). En ese sentido, se exponen resumidamente, algunas de las críticas más agudas expuestas por los autores a esta racionalidad dominante que fundamentan los nudos problemáticos que se consideraron para plantear interrogantes y reflexiones sobre el objeto de indagación.

Por una parte, en el proceso de formación de la ciencia moderna, desde el siglo XVII, la división que se realizó entre razón objetiva y subjetiva dejó a expensas del sujeto la validación de sí misma, a partir de su eficacia técnica -en la mediación matemática, las operaciones de abstracción y homogeneización- Esta operación excluyó todo tipo de trascendencia y puso como horizonte el progreso indefinido, en una relación de extrañamiento del hombre de sí mismo y de la naturaleza: “Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con el extrañamiento de aquello sobre lo cual lo ejercitan (...) En la transformación la esencia de las cosas se revela cada vez como la misma: fundamento del dominio” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 22).

Esto explica en parte por qué la ciencia ha llegado a ser en sí misma tecnológica, dado que, como sostiene Marcuse (1993) al eliminar las sustancias independientes, se llega a la idealización de la objetividad, según la cual el objeto se constituye a sí mismo en una relación *práctica* con el sujeto. La *materia* se define en relación con las posibles reacciones a los experimentos humanos y las leyes matemáticas a las cuales obedece.³⁴

Esto tiene su correlato en la transformación del lenguaje y, por ende, en la configuración de la experiencia. El lenguaje tal como se ha moldeado desde esta racionalidad instrumental le otorgó universalidad a las relaciones de dominación, a partir de una colonización y reducción del pensamiento a la lógica del formalismo matemático. En ese sentido, la sustitución, la equivalencia abstracta y la pérdida de la singularidad, son algunos de los altos precios que se pagan en la cultura contemporánea³⁵.

³⁴ “Y si este es el caso, la ciencia ha llegado a ser en sí misma tecnológica. La ciencia pragmática tiene la visión de la naturaleza que corresponde a la edad técnica (...) La actitud «correcta» hacia la instrumentalidad es el tratamiento *técnico*, el logos correcto es *tecnología*, que proyecta y responde a una *realidad tecnológica*” (Marcuse, 1993, p. 183).

³⁵ Esta cuestión del lenguaje que es central para pensar el arte, la retomaré más adelante.

El Iluminismo, considerado en el sentido más amplio de un “continuo progreso”, fracasa en el logro de su objetivo confeso de “...quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos”, porque en lugar de ocurrir esto “...la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 15).

Para estos pensadores de la Escuela de Frankfurt, la dimensión simbólica que en la cultura occidental se conformó con el *mito*,³⁶ y que el Iluminismo intentó, como mínimo desacreditar, se volvió en su contra al convertirse él mismo en mito, pero despojado de la visión integrada, no dualista o dicotómica de la cual era portador.³⁷ Este es un elemento o momento regresivo del Iluminismo.

Por diversas razones, no han podido concretarse este matrimonio entre el intelecto humano y la naturaleza de las cosas; en vez de esto, el progreso, que auguraba felicidad y libertad, trajo destrucción y deshumanización por todas partes. Resuenan las palabras de Walter Benjamin cuando reconoció en el cuadro *Ángelus Novus* de Klee al ángel de la historia que resiste sin éxito la fuerza del huracán del progreso:

Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja indeteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1989, p. 183).

En relación con esto, otra crítica relevante a esta ideología del progreso correlativo del optimismo tecnológico, apunta a la forma de dominación de la naturaleza por parte del hombre y la concepción de naturaleza que supone.

³⁶ “El iluminismo experimenta un horror mítico por el mito. Y advierte la presencia del mito no sólo en conceptos o términos confusos, como cree la crítica semántica, sino en toda expresión humana en cuanto ésta no tenga un puesto en el cuadro teleológico de la autoconservación (...) Pero cuanto más se realiza el proceso de la autoconservación a través de la división burguesa del trabajo, tanto más dicho progreso exige la autoalienación de los individuos que deben adecuarse en cuerpo y alma a las exigencias del aparato técnico” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 44-45).

³⁷ En las etapas mítica, mágica y mimética, no se opone lo material a lo espiritual, por ejemplo, en el preanimismo se comenzó a esbozar la separación de lo animado lo inanimado, el *maná*, que es el espíritu que mueve, es el eco de la superpotencia real de la naturaleza en las débiles almas salvajes. Ya en el relato homérico, la forma originaria de determinación objetivante, por la que concepto y cosa se han separado recíprocamente, de esa forma aparece. Dicen Horkheimer y Adorno que “El desdoblamiento de la naturaleza en apariencia y esencia, acción y fuerza, que es lo que hace posible tanto al mito como a la ciencia nace del temor del hombre, cuya expresión se convierte en explicación” (1988: 28) El dualismo surgió entonces de ese grito de terror por lo desconocido y lo extraño. En ese sentido, el mito y la ciencia son parientes por el origen, a pesar de las pretensiones de la ciencia de destrucción del mito, mediante múltiples operaciones se vuelve ella misma el mito de la modernidad.

Cuando Heidegger se pregunta por la técnica, o más bien por su esencia -que no es algo técnico-, entiende que hay algo que puede volvernos totalmente ciegos a ésta y es considerarla neutral. Esta concepción se atiene a reducir la técnica estrictamente a lo instrumental, a entenderla simplemente como un *medio* para un *fin*. La instrumentalidad es una dimensión de la técnica que nada nos dice sobre su esencia. Para el filósofo alemán “La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abriría un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad” (Heidegger, 1997, p.121).

Asimismo, Marcuse desestima la posibilidad de que la técnica sea neutra y en cambio enfatiza la estrecha vinculación entre ciencia y sociedad, por el carácter histórico de la racionalidad dominante, ya que: “La ciencia de la naturaleza se desarrolló bajo el *a priori tecnológico* que proyecta a la naturaleza como un instrumento potencial, un equipo de control y organización” (1993, p. 180).

En este sentido Marcuse (1993) recupera los planteos de Heidegger sobre las formas de someter el hombre a la naturaleza y la concepción que subyace que es la visión de la naturaleza como una estación de servicios, depósito de materias primas y “almacén de existencias de energías”. A diferencia de la técnica en otros momentos de la historia de la humanidad, hay en el desocultar la técnica moderna un producir del provocar de las energías naturales que consiste en un exigir que la transforma de manera radical:

El desocultar que domina a la técnica moderna tiene el carácter de poner en el sentido de la pro-vocación. Ésta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado, a su vez, repartido y lo repartido se renueva cambiado. Descubrir, transformar, acumular, repartir, cambiar, son modos del desocultar. (Heidegger, 1997, p.125).

Este modo de desocultamiento conlleva una amenaza, un peligro, que se encuentra en este destino del hombre al cual no puede escapar, es allí donde radica su peligro, no en la técnica misma porque para Heidegger “no hay ningún demonio de la técnica”, sino en su esencia en cuanto destino del desocultar, es decir, en el ser humano mismo³⁸.

³⁸ “La amenaza no le viene al hombre principalmente de que las máquinas y aparatos de la técnica puedan actuar quizás de modo mortífero. La más peculiar amenaza se ha introducido ya en la esencia del hombre” (1997: 139).

A partir del verso del poeta alemán Hölderlin de su poema Patmos, que rezan: “allí donde está el peligro, crece también lo que salva”, Heidegger se pregunta ¿hasta qué punto crece allí donde hay peligro también lo salvador? Ambos –lo salvador y el peligro- ocurren tranquilamente y a su tiempo.

El peligro del desocultamiento es *el* peligro supremo, ya que en cuanto a la naturaleza se le han impuesto modos de existencia *disponibles para*, entonces el género humano se convierte, o ha convertido también en un recurso, y es interpelado por la técnica “como mero productor” (Schmucler, 1997, p. 56).

Por otra parte, lo salvador emerge de aquello que perdura, de lo confiador que posibilita al humano persistir en erigirse como custodio de la esencia de la verdad: “Lo irresistible del establecer y lo retenido de lo salvador pasan el uno delante del otro, como en el curso de los astros, la trayectoria de dos estrellas. Pero éste, su respectivo evitarse es lo velado de su cercanía (Heidegger, 1997, p.145).

Esta ambigüedad de la técnica, “en un sentido elevado”, como la define Heidegger, se proyecta allí donde lo técnico tenga incidencia, tanto en el orden de la producción, distribución, como de su recepción (Brea, 2007).

Otra crítica profunda a la racionalidad moderna, es la *reificación* del ser humano y la aniquilación de su experiencia. Así lo denuncian Horkheimer, Adorno, Marcuse y Heidegger; aunque sus pensamientos sobre los caminos para hacer frente a estos problemas, son diferentes.³⁹ Por su parte, a Benjamin le corresponde el mérito de poner frente a nuestros ojos la densidad de esta caída de la experiencia humana en la modernidad.⁴⁰

Resulta significativo recoger la denuncia que realizaron los representantes de la Escuela de Frankfurt acerca de cómo la racionalidad técnica -convertida en racionalidad dominante- desplazó al sujeto de conocimiento de la posibilidad de ser agente ético, político o estético. También se produjo un debilitamiento del nexo ontológico entre Logos y Eros, a partir de lo cual la racionalidad científica aparecía como esencialmente neutral (Marcuse, 1993). Este pretendido ascetismo es la máscara de una ideología que se ha vuelto totalitaria, cuyas operaciones y formas de control social instauradas por doquier son centralmente *políticas*, tanto en sus presupuestos como en sus consecuencias. En la sociedad industrial avanzada la

³⁹ “El proceso técnico, en el que el sujeto se ha *reificado* después de haber sido cancelado de la conciencia, es inmune tanto a la ambigüedad del pensamiento mítico como a todo significado en general, porque la razón misma se ha convertido en un simple accesorio del aparato económico omnicompreensivo. Desempeña el papel de utensilio universal para la fabricación de todo lo demás...” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 46).

⁴⁰ Benjamin desarrolla principalmente esta concepción en sus ensayos de 1933 “Experiencia y Pobreza” (publicado en español en 1989 en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.) y de 1939 “Sobre algunos temas en Baudelaire” (consultado en *Angelus Novus*, Taurus, Barcelona, 1971).

dominación se ha perfeccionado y la tecnología cumple allí un papel importante, por eso, como señala Marcuse, el *a priori* tecnológico es un *a priori* político.

Frente a la visión de las teorías críticas, que postulan que la técnica moderna se ha constituido en ideología dominante, que imperaron no solamente como fuerza productiva, sino como forma de control social y fuerza legitimadora de un orden social desigual; otras miradas, como la de Castoriadis, dio relevancia a la técnica como creación. En ese sentido, este filósofo, tomó como fundamento, por un lado, el sentido de fabricación que le otorgan a los vocablos *téjne* y *poiesis* los griegos antiguos, y, por otro, al mismo nivel que el lenguaje, la técnica para él constituye una creación humana y la posibilidad de instituir o instaurar lo nuevo:

La técnica, para Castoriadis, remite al único hacer que merece tal nombre para él, el hacer creador. Este hacer es *praxis poiética*, es acción creadora que supone la capacidad de creación de lo radicalmente nuevo, de lo que no estaba ahí con anterioridad. El hacer, como el decir, son dimensiones antropológicamente fundamentales del individuo y de lo histórico-social. (Cabrera, 2006, p. 108).

Para Castoriadis, al igual que para los pensadores de la Escuela de Frankfurt, la técnica es un fenómeno social, es decir, materialización y síntoma de la sociedad contemporánea (Cabrera, 2006).

Las críticas y pensamientos sobre la técnica moderna nos interpelan a reflexionar acerca de cómo en esta época, el constituirnos en sujetos de experiencia aparece mediado por dispositivos técnicos de manera decisiva. Esta pregnancia en nuestras vidas interviene en los modos de concebir nuestros cuerpos y las formas del habitar, de orientar las posibilidades de deseo; en definitiva, de configurar gran parte de los marcos interpretativos de la vida cotidiana. Una de las razones por las que cala tan hondo en nosotros, es que esta *racionalidad técnica*, participa de la producción de una nueva subjetividad, en la medida en que se la puede considerar al mismo tiempo, como una *sensibilidad técnica*. Insistir en este roce terminológico entre *racionalidad* y *sensibilidad técnica*, para Claudia Kozak (2012), permite poner en evidencia el modo en que esta racionalidad técnica es también sensible, es decir, encarna en el cuerpo y sus sentidos, guiando al sujeto desde una lógica que no sólo modela modos de pensar sino también modos sensibles de relación del sujeto con el mundo.

Esta transformación de la experiencia se sustenta en una matriz más profunda de sentido, que liga técnica y progreso, y que ha producido una temporalidad social específica. En el tiempo de la técnica subyace siempre la promesa de mejoramiento, la noción de tiempo que predomina

es la de un tiempo lineal, homogéneo, regular, abstracto, ilimitado y ascendente. Este permanente avance hacia el futuro que anima la invención y la expansión en el siglo XIX, es desacreditado en el XX por el pensamiento crítico y la evidencia histórica.

El tiempo, como dimensión vertebradora de la experiencia, está en el sustrato de todo movimiento radical del pensamiento. Así, el tiempo cíclico y la unicidad del acontecimiento en lo mítico han sido reemplazados por un tiempo regular y medible que se instaura en los albores de la modernidad. Ese tiempo del progreso indefinido, señala Benjamin (1989), es un tiempo vacío y homogéneo, el *tiempo del reloj* radicalmente diferente del tiempo de la historia, del acontecimiento, que se construye por un tiempo pleno, un *tiempo-ahora*.

Estas dos temporalidades sociales son relevantes a considerar para pensar la experiencia de la comunicación y el arte, en la actualidad.

Por un lado, el tiempo regular moderno tiene como metáfora a la *máquina*, cuya centralidad en la vida moderna ha sido analizada por el sociólogo, urbanista e historiador de la técnica Lewis Mumford (1992). Justamente la relevancia de la máquina en la civilización moderna, ha sido para Mumford, la invención de un tiempo regular y cuantificable, aspectos a los cuales han contribuido de manera fundante el monasterio y el reloj.⁴¹ Ninguna máquina está tan omnipresente como el reloj porque hacia esa perfección aspiran las otras máquinas.

Por otra parte, es vital el *sentido* que adquiere la experiencia en el marco de esta temporalidad, ya que, a diferencia de poder pensar la experiencia del tiempo en toda su complejidad y heterogeneidad, lo esencial de la naturaleza del reloj como dispositivo clave de la modernidad es que disocia el tiempo de los acontecimientos, la multiplicidad de experiencias, y en su lugar lo considera como:

una colección de horas, minutos y segundos, aparecen los hábitos de acrecentar y ahorrar el tiempo. El tiempo cobra el carácter de un espacio cerrado: puede dividirse, puede llenarse, puede incluso dilatarse mediante el invento de instrumentos que ahorran el tiempo.
(Mumford, 1992, p. 34).

⁴¹ Dentro de los muros del monasterio occidental estaba lo sagrado y allí surgió la regla que ordena: “El monasterio fue base de una vida regular, y un instrumento para dar las horas a intervalos o para recordar al campanero que era hora de tocar las campanas es un producto casi inevitable de esta vida” (Mumford, 1992, p. 30) Por otra parte, el reloj mecánico, en el siglo XIII aparece obedeciendo a esta regulación temporal de la vida que para esta época se había constituido en “segunda naturaleza” en los monasterios y que se traslada a las ciudades: la exigencia de una rutina metódica, el hábito del orden, la sucesión del tiempo. El reloj es uno de los, si no el más, importante de la civilización moderna, porque entre otras cosas, posibilita la sincronización de las acciones de los seres humanos.

El tiempo ligado a la idea de progreso es un lanzamiento del presente hacia el futuro y una aniquilación del pasado, por considerarse regresivo. A la vez se realiza una fetichización de lo *nuevo*, de la novedad, lo cual es siempre un espejismo ya que lo *nuevo* constituye un retorno, como ocurre con la moda, un regreso de lo mismo bajo otra forma.

Pero, ¿qué ocurre en la actualidad cuando la noción de tiempo ligada con la idea de *progreso indefinido* ya ha sido demolida y el futuro, como horizonte de expectativas, se repliega a un presente omnipresente, del cual se espera la satisfacción inmediata y la anulación de los tiempos intermedios, como la espera, las transiciones o la quietud? ¿Y, cuando, por otra parte, ese mundo técnico que se ha dado el hombre a sí mismo, insiste en cerrarse al misterio, tal como considera Heidegger?

Frente a este ocaso de futuro, como lo menciona Octavio Paz, a mediados del siglo XX, en la posguerra, la reconstrucción de la sociedad y el aumento de las posibilidades de consumo individual encontraron en la innovación técnica, el crecimiento económico y el aumento de productividad un camino para un nuevo consenso sobre la posibilidad de un horizonte de expectativas.⁴² “En la segunda mitad del siglo XX la técnica se convirtió definitivamente en tecnología de consumo. La vida cotidiana de los individuos se benefició de las investigaciones científicas y técnicas de la guerra...” (Cabrera, 2006, p. 130).

La desazón y el desencanto han buscado un nuevo horizonte en el cual configurar una renovada utopía, y ésta es la comunicación, que se exagera en el fin de siglo XX y comienzos del XXI, a partir de una alianza estratégica con las tecnologías digitales que parecen responder a las prerrogativas de la instantaneidad, la permanente conectividad, y la superación de barreras espacio-temporales.

Conjuntamente con la proclamación del *desarrollo y fin de las ideologías* se delinea una nueva utopía social: la *utopía de la comunicación* (Breton, 2000). La comunicación se convierte así en la clave de explicación de lo humano y de lo social, a la vez que solución para todo tipo de problema, ya que todo puede interpretarse en términos de comunicación entendida como *transmisión de información* (Cabrera, 2006, p. 139). Así lo considera también Héctor Schmucler (1997) para quien, la utopía de la comunicación condujo a un todo-comunicación o

⁴² Dice Octavio Paz en su obra *Pasión Crítica*, de 1985: “Decir que están en crisis los valores de la sociedad moderna, no es bastante. Hay que decir que el depositario mismo de esos valores, el lugar en que están instalados, está en crisis y se bambolea. ¿En dónde están instalados esos valores? En el futuro. Los paraísos modernos, los paraísos del trabajo, la industria, la técnica, la abundancia, están en el futuro. Asistimos al ocaso del futuro. Fin de un tiempo, fin del futuro y comienzo ¿de qué? No sé. En todo caso, vivimos la irrupción del presente” (Paz Octavio citado por Rodríguez Ledesma, 2015 p. 494).

pancomunicación donde todo parece resolverse *por, a través de y en* ella y la consigna es *hay que comunicarse*.

b. Articulaciones y tensiones entre arte, técnica y política

Son significativos para visualizar y problematizar la relación entre estos términos los procesos y prácticas que se presentaron en las vanguardias, debido a que éstos evidenciaron y tensaron sus articulaciones. Esto no significa perder de vista los vínculos constitutivos y complejos entre arte y tecnología; entre arte y política, y las interrelaciones entre estas dimensiones entre sí.

Para atender las particularidades y las cuestiones transversales, en el desarrollo de este apartado me detendré en cada una, para luego visualizar los entrecruzamientos.

- *La relación arte/técnica*

Así, para pensar esta relación es imperioso primero explicitar una declaración de principios:

el arte *siempre* se relaciona con la técnica (en el sentido en que implica un *hacer* y un *trabajo con materiales* que son históricos y están en permanente diálogo con las tecnologías de una época) pero atender a la inscripción técnica del arte no tendría que hacernos olvidar (como a veces sucede) la *inscripción social y política de la técnica*. (Kozak, 2007a)⁴³.

Esto se fundamenta, por una parte, en el carácter solidario de las nociones de *poética* y *técnica* en su matriz griega, en la cual *téjne* se vincula con *poiesis* dentro de un camino de saber, de modo integral y complementario.⁴⁴ Asimismo, en esta matriz, se articulan teoría y praxis, o *episteme* y *téjne*. Sobre este punto hay que aclarar que, por un lado, no hay una única definición de *téjne* en el pensamiento griego, sino una diversidad de concepciones y, por otro, que no hay una correspondencia estricta entre la/s visión/es griega/s y la que predomina en la técnica moderna, por numerosas razones históricas que sería extenso exponer, pero que quedan implícitas, en parte, en el apartado anterior.

⁴³ Resaltados propios.

⁴⁴ Se utiliza la designación *téjne*, siguiendo el criterio establecido por el equipo de cátedra del seminario “Informática y Sociedad”, dictado por la Dra. Claudia Kozak en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Así, basados en la obra de Vernant (1993) se pueden distinguir diversas manifestaciones de la noción de *téjne* correspondientes a distintas etapas del mundo griego antiguo que prefiguran muchas de las posiciones actuales sobre la cuestión de la técnica moderna y posmoderna. En el camino que sigue este pensamiento, de los primeros poetas a los filósofos presocráticos, luego desde allí al ágora ateniense de Sócrates y Platón y, posteriormente, a la obra aristotélica; se plantea un desplazamiento de esta idea que, a grandes rasgos, va de la visión mítica –en las versiones del mito de Prometeo- a otra racional.

Cabe destacar que, en la tercera etapa, se ven superadas las visiones que sitúan a la *téjne* entre lo humano y lo divino en relación con el trabajo, al emerger la cuestión de la definición social de la técnica y el trabajo en la visión que Platón plasma en su obra de madurez: *República*. Hay en esta versión platónica una disociación del conocimiento técnico del político –la *téjne* de la polis- y una nueva interpretación que posibilita entender a la *téjne* como producción, es decir, como poiesis.

Es en la definición de Aristóteles, donde *téjne* reúne de manera sistemática las anteriores versiones y en la que además se delimita el campo específico, aspectos que reaparecen en las posturas modernas de la técnica. Aristóteles da un giro a la noción al ponerla como frontera, no ya entre la divinidad y lo humano –en las distintas manifestaciones del mito de Prometeo-, sino entre lo animal y lo humano⁴⁵.

Como derivas de estos rasgos que se prefiguran en el pensamiento griego, se presentan aspectos constitutivos del arte que reafirman el principio según el cual “el arte *siempre* se relaciona con la técnica”: la implicancia de un *hacer* o *producir*, la *materialidad*, su inscripción social e histórica; al igual que su carácter de *artificio*.

En esta línea, hay que resaltar que no se puede eludir la cuestión de la experiencia estética y sus mediaciones, entre las cuales son centrales las mediaciones de los materiales, espacios, las dinámicas y formas de producción, circulación y reconocimiento del arte bajo condiciones sociohistóricas específicas.

Este vínculo entre arte y técnica, en el marco de la técnica moderna, presenta tensiones y complejas articulaciones que se profundizan en la cultura contemporánea. Para Heidegger

⁴⁵ Es el arte -*téjne*- y el conocimiento –*logos*- lo que, para Aristóteles, le permiten distanciarse de la naturaleza y, como se ha referido en páginas anteriores, esto también puede proyectarse en las derivas de la técnica moderna, en tanto vía de modificación de la naturaleza. También en Aristóteles aparece la idea de la *téjne* como lo artificial, “todo aquello que no existe por naturaleza ni por necesidad”, según la conocida afirmación que hace en la *Metafísica*. La *téjne* se coloca así prácticamente en la frontera de la concepción de cultura que se define por oposición a lo natural.

(1997), por la afinidad entre arte y técnica, pero a la vez por su diferencia, es que el arte constituye un ámbito propicio para la reflexión sobre la *esencia* de la técnica:⁴⁶

Porque la esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es el arte (...) Sin embargo, cuanto más interrogadoramente meditemos sobre la esencia de la técnica, tanto más plena de misterio se nos vuelve la esencia del arte. (p. 148).

Es manteniendo la relación, pero la tensión entre ambos, que se abre la posibilidad de la interrogación que fundamenta el pensamiento crítico o reflexivo y abre el camino interpretativo.

Como puede verse, la relación arte/técnica se re-configura a través de diferentes momentos históricos y en algunos casos, deviene en un carácter negado en ciertos discursos derivativos del romanticismo al enfatizar el orden de la interioridad en contraste con la razón instrumental. En nuestra época, resulta una tarea ardua abordar esta dimensión en virtud de que estamos imbuidos en ella, la técnica aparece *naturalizada* en nuestro entorno, lo cual nos hace perder distancia de sus condiciones sociohistóricas y esto dificulta, pero a la vez hace más necesaria la reflexión crítica sobre ésta.

Al respecto, Claudia Kozak propone la figura del *nudo* para pensar esta ligazón, ya que posibilita visualizar tanto el entramado de los *hilos* que la componen, como reconocer la necesidad de mantener la tensión entre éstos, en el hueco tirante del centro. Si aflojáramos la tensión o intentáramos desatarlo, nos quedaríamos con nada, por esto la autora sostiene que las relaciones entre el arte y la técnica "...merecen quedar en el terreno de la polémica. Dar batalla, como sea, es mejor en este caso que asumirlas como *lo dado*" (Kozak, 2007b: 62).

Esto es particularmente relevante en el escenario del siglo XX, y lo que va del XXI, por la centralidad que tiene la técnica en nuestra época, en la cual el espacio técnico está "inéditamente omnipresente". Es en este mundo que experimentamos hoy, configurado por la

⁴⁶ Se encarga José Acevedo de aclarar en el Prólogo de la obra *Filosofía, Ciencia y Técnica* donde se publica "La pregunta por la técnica", que hay que considerar que la noción de esencia en Heidegger no guarda el sentido ni es el concepto tradicional, según el cual esencia es aquello común de una clase de objetos. Para Heidegger "alcanzar la esencia de algo —o moverse en su cercanía— es ver su relación con el ser", considerando el ser siempre en relación con el hombre, con *nosotros*, dice Heidegger. Otros aspectos importantes son, que el develamiento del ser no es subjetivo (en ella predomina un mostrarse o un sustraerse del ser mismo) y que, en virtud de que el ser es histórico, la esencia también lo es (1997, p. 89-91)

técnica, donde aparecen las *poéticas tecnológicas*, que son aquellas “...particulares formulaciones en la que los distintos lenguajes artísticos asumen explícitamente su inserción en el mundo técnico que les es contemporáneo” (Kozak, 2007a: 1). Es decir que estamos frente a las *poéticas tecnológicas* o *tecnopoéticas* toda vez que:

las prácticas artísticas y sus *programas* asumen explícitamente el entorno tecnológico. Aunque se suele utilizar la denominación para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica. (Kozak, 2012: 182).

Entre las tecnopoéticas que emergen en el siglo XX se encuentra el arte correo, que además de los fundamentos más generales que lo conectan con la dimensión tecnológica, plantea modos de inscripción específica en este régimen estético en virtud de algunas de aspectos propios claves, que se presentan en los próximos capítulos. Una cuestión que abordamos son los modos en que éste asume el entorno tecnológico y cómo se posiciona frente a él, a la vez que se hacen visibles variantes y convergencias de las formas que adopta la dimensión de lo tecnológico en las producciones de arte correo.

Esta omnipresencia de lo tecnológico y su innegable relación con el arte, no comporta asimismo una uniformidad y aún menos, la univocidad del modo de entender este lazo, ya que:

al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación entre arte y tecnología que pueden resultar incluso opuestos. De la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso a la intervención y desvío, podrían encontrarse variadas posturas intermedias. (Kozak, 2012, p. 182).

Los modos en que se conciba dicha inscripción están directamente relacionados con las concepciones de la técnica y el arte que se sostengan. En ese sentido, hay que destacar que solamente una concepción idealista puede desconocer esta inscripción técnica del arte al entender, entre otras cosas, que ésta podría alterar cierta *pureza del arte* que se hace patente en la postulación del *arte por el arte*, por ejemplo.

De modo general, una concepción de *arte* de base materialista que aspire a sustentar una mirada crítica, supone aceptar una relación ínsita entre éste y *la política*, *lo político* y *lo tecnológico*. Esto se debe a que esta perspectiva, definida de modo amplio, pretende desentrañar

y comprender las tramas, tensiones y contradicciones que se desarrollan -de manera articulada- entre las condiciones materiales, sociohistóricas y políticas y las producciones simbólicas específicas que, en un momento histórico dado, se definen como *artísticas*. No obstante, dentro de esta concepción subsisten puntos de vista que contienen matices, énfasis, y por qué no, ciertos sesgos.

Como ha planteado Benjamin (citado por Brea, 2007) la presión técnica ha conducido a un arte *desaturizado*, ahora bien, la orientación que sucede con posterioridad no está determinada de antemano. Es justamente por esta ambigüedad de la técnica que postula Heidegger, en un sentido elevado, que también el arte puede inclinarse hacia formas *subversivas* que tensen la relación arte/técnica, poniéndola en foco y la desplieguen como un espacio problemático o, en contrapartida, una entrega dócil de *sumisión* a ésta, en la adopción acrítica y sin resistencia de la lógica de la *industria cultural*.

Esta ambigüedad que plantea Heidegger (1997), como él mismo lo aclara, no debe ser leída como neutralidad, a la cual se opone. Brea (2007), retoma estas postulaciones para pensar el arte en sus consecuencias, ya que al igual que los hallazgos técnicos, el arte es ambivalente y puede constituirse de manera irrevocable tanto en una “posibilidad emancipatoria” como en otra, de carácter “despolitizada”.

Para Brea, Benjamin mejor que Heidegger, ha podido visualizar la complejidad que constituye este *nudo gordiano* que se presenta cuando se intenta adoptar un programa que revierta el destino que le da el capitalismo a la técnica, y, a la vez, hacer posible una aproximación al otro sentido de la técnica (aquello de *salvador* que crece en el peligro, como reza el poema de Hölderlin).

Un camino parece abrirse en la resistencia a un *pensamiento técnico* (o, en términos de Schmucler al *tecnologismo*),⁴⁷ en la promoción de un régimen de *insumisión* del arte a la forma que le impone la técnica, a través de un pensamiento que asuma el riesgo de un *tensamiento técnico*. Esta propuesta que formula Claudia Kozak reelaborando una idea de José Luis Brea suscita la posibilidad de buscar una salida en el abordaje de las *poéticas tecnológicas*:

⁴⁷ En “Apuntes sobre el tecnologismo” postula que el *tecnologismo* es una ideología totalitaria que “...auspicia un destino humano que se realiza a través de la técnica y un destino de la técnica que se expresa en su instrumentalidad para dominar el mundo” (Schmucler, 1997, p. 56). La técnica moderna secuestra el futuro, hace inviable al pasado y postula la existencia de un presente inmóvil al cual no podemos decirle ‘no’, por lo cual se enraíza “en la pura afirmación del mundo tal cual es” (p. 59). Este carácter ‘cerrado’ del *tecnologismo* es al que el arte con pretensiones de criticidad parece subordinarse.

El concepto puede ayudarnos a analizar las poéticas/políticas tecnológicas en función de su grado de tensamiento respecto de posiciones hegemónicas modernizadoras relativas al fenómeno técnico en el mundo contemporáneo. En su grado de máxima exposición, este tensamiento permite leer un régimen de insumisión, pero no de negación del arte respecto de lo técnico; en su grado de mínima exposición, hace visibles a todos aquellos proyectos artísticos que presuponen una relación inequívoca entre modernización tecnológica, novedad y progreso. (Kozak, 2007a, p. 3).

Es ese tensamiento, su gradación, las distancias/proximidades, las contradicciones y paradojas que emergen, las que recogemos como categorías de análisis para interpretar las prácticas discursivas de los artecorreístas, desplegadas en sus enunciaciones artísticas y en sus expresiones recogidas mediante las entrevistas realizadas con ellos. A partir de allí es que realizamos las lecturas de sus prácticas, propuestas, circuitos, estrategias enunciativas y el régimen estético político de sus propuestas.

Otro aspecto problemático es el lugar que ocupa la dimensión instrumental de la técnica o, más bien, la reducción que hace el *pensamiento técnico* de la técnica a esta dimensión. Dice Heidegger que hay dos definiciones de la técnica que no logran dar cuenta de qué es, sino que la totalizan en una de sus dimensiones: una definición antropológica (la técnica como *hacer* del ser humano) y otra de carácter instrumental (la técnica como *mero* instrumento para una finalidad). Ambas no son falsas, pero ocurre que no dicen nada acerca de qué es la técnica, sino que se refieren a algunos de sus rasgos: la técnica es un *hacer* y posee una dimensión *instrumental* (Heidegger, 1997)

Esta dimensión instrumental no era desconocida en el pensamiento griego antiguo, pero, a diferencia del moderno, éste no centraba a la técnica sobre este basamento y no cubría con ella al saber o la verdad; sino que según Mitcham (citado en Kozak, 2006) los griegos desconfiaban del instrumentalismo presente en toda *téjné* y de ahí deriva su escepticismo sobre la tecnología.

En cuanto al arte, como señala Kozak, todavía en el Renacimiento arte y técnica comparten un campo simbólico y la figura del artista como técnico e inventor resultan no solamente compatibles, sino recíprocamente potentes. En la modernidad, según Weber, la cultura se divide en tres esferas: “la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan” (Weber citado en Habermas, 2002, p. 27). En parte, esta división ha sido fundamentada por un argumento que, si bien es válido, resulta una salida fácil frente a la complejidad que suponen

los procesos de secularización y especialización de las esferas en el curso de la constitución de las sociedades modernas.

Si pensamos por ejemplo en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, mencionadas con anterioridad en este trabajo, para Andreas Huyssen la tecnología está en el medio de lo que postula como una dialéctica oculta entre vanguardias y cultura de masas:

...ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (dinamismo, culto a la máquina, belleza de la técnica, posiciones productivistas y constructivistas), sino que al mismo tiempo penetró hasta el corazón de la obra misma. La invasión de la tecnología en la confección de la obra de arte y lo que podría llamarse “imaginación técnica” pueden advertirse claramente en procedimientos artísticos como el collage, el montaje y el fotomontaje, y alcanzan su plena consumación en la fotografía y el cine, formas artísticas que no solamente pueden ser reproducidas, sino que fueron diseñadas para la reproductibilidad técnica. (Huyssen, 2006, p. 29).

Cabe precisar que para Huyssen, la presencia de la tecnología no se reduce a la reproductibilidad de la obra, sino que modifica las condiciones de producción, circulación y reconocimiento, asimismo que altera la naturaleza de la obra. Así, la emergencia de la experiencia de la tecnología es en el siglo XX de carácter ambivalente y controversial. Este carácter bipolar de la experiencia de la tecnología en el mundo burgués es expresado por la vanguardia posterior a 1910, ya que “...al incorporar la tecnología en el arte la vanguardia liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de la tecnología como progreso del arte entendido como algo *natural, autónomo y orgánico*” (Huyssen, 2006, p. 32).

Por otra parte, en el arte moderno y, desde allí en adelante en el contemporáneo, se hace presente la pervivencia del *aparato* como figura relevante, de la cual pueden hacerse (o debieran hacerse, como cree Vilém Flusser) lecturas y reflexiones filosóficas-políticas, en conexión con las estéticas. Para Flusser (2007a) hay un modo de funcionamiento del aparato, que responde a una función de súper-aparato cuyos mecanismos lo engloban y que, a corta distancia, no se hacen visibles. Así, en su obra *Filosofia da caixa preta* analiza cómo en las imágenes técnicas de nuestra época, a diferencia de las imágenes tradicionales, hay una serie de mediaciones del *aparato*. Se interroga entonces por el *aparato* que hay detrás del *aparato* de la cámara

fotográfica, a la cual propone como un excelente caso para poder pensar este problema en nuestra cultura contemporánea, en la que además la imagen es central. Es relevante en esta reflexión poder pensar la relación que se establece entre el *aparato* “cámara fotográfica” y el fotógrafo, entre ambos se plantea tanto un juego como una contienda. Entre el aparato que está programado y desde esta matriz establece una serie de posibilidades y el fotógrafo que se empeña en poder explorar y explotarla al máximo:

El fotógrafo manipula el aparato, lo palpa, mira por dentro y a través de él, a fin de descubrir siempre nuevas potencialidades. Su interés está concentrado en el aparato y el mundo allí afuera sólo le interesa en función del programa. No está empeñado en modificar el mundo, sino en obligar al aparato a revelar sus potencialidades. (Flusser, 2007b).

En el modo en que se establezca la relación entre el ser humano y el aparato se juega la posibilidad reflexiva o autómeta respecto de la tecnología. Flusser delinea en la figura del *funcionario* una relación cerrada, próxima, del hombre con la tecnología. El *funcionario* gira en torno del aparato, está acompasado en él y no tiene distancia para poder visualizar cómo ese aparato funciona dentro de otro aparato mayor que lo contiene.

Por asociación, encontramos afinidad con lo que Benjamin (1971) propone en “Sobre algunos Temas en Baudelaire” respecto de la decadencia de la experiencia en la modernidad, cuando se refiere a la metáfora del juego, en la cual el jugador encuentra capturada su conciencia, absorto en ese puro presente. Se refiere a la experiencia de la metrópoli moderna a la que remite Baudelaire, la cual se constituye en una sucesión de *shocks*: el tránsito, la máquina que cosifica al hombre reduciéndolo a su ritmo y mecanicidad, las nuevas operaciones y gestos (intercalar, oprimir, arrojar y de modo paradigmático Benjamin señala el *disparar* en la toma fotográfica). El mecanicismo con el cual se van configurando las relaciones sociales, marcadas por el aislamiento que produce el confort y el trabajo autómeta, van minando la memoria en una experiencia capturada por el presente. La experiencia de la ciudad mantiene alerta al transeúnte, quien no puede entregarse a las distracciones del andar, como le ocurre al *flâneur*: “A la experiencia del shock que el transeúnte sufre en medio de la multitud corresponde la del obrero al servicio de las máquinas” (55).

En tal sentido Guido Vespucci (2010) refiriéndose al concepto de *shock* de Benjamin interpreta que el filósofo plantea que en la modernidad nos encontramos “en medio de una crisis de la percepción como resultado del proceso de industrialización, que acelera el tiempo y fragmenta el espacio” (p. 258) y, en este sentido, “el sistema fabril, dañando cada uno de los

sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo *se hace impermeable a la experiencia*, la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el *adiestramiento*, la destreza por la repetición (Buck-Morss citada en Vespucci, 2010, p. 258).

Volviendo a la relación entre arte y tecnología, al considerar que “siempre comparten mundo, puesto ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación; pero no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia” (Kozak, 2012, p. 8) se torna necesaria la pregunta por los modos en que se conforma la experiencia estética y sus mediaciones, en determinadas prácticas y producciones artísticas -en nuestro caso, las del arte correo-. Qué correspondencias hay con el/los regímenes de sensibilidad predominantes en una época y cómo impacta en la experiencia. Asimismo, cómo el dispositivo artístico específico analizado se enmarca en otro de mayor amplitud, cómo el *aparato* -en sentido flusseriano- *funciona* al interior de otro mayor, que puede arriesgarse provisoriamente, como el *sistema artístico institucionalizado*, por un lado, y por otro, el de los *medios de comunicación* (los tradicionales y los emergentes), de sus lógicas y funcionamientos. Se trata de poder visibilizar estas tramas complejas de aparatos que engloban procesos de producción, circulación y consumo en las sociedades posindustriales. En este contexto, es válido preguntarse dónde queda la capacidad de conformar la experiencia o qué tipo de experiencia se produce, cuál es la viabilidad de existencia de la memoria, de promover divergencias y/o divergencias temporales. Por esto es que, en nuestro trabajo nos interrogamos acerca de cómo aparecen y se suscitan las dimensiones de la experiencia, estos ajustes y desajustes temporo-espaciales y la relación entre el régimen estético político y el tipo y densidad experiencial que convocan, entre otros aspectos.

Una dimensión clave es la *materialidad* de la obra, que retomamos tal como ha sido destacada por Adorno en su *Teoría Estética* al aludir al “dominio de los materiales” (Adorno citado en Kozak, 2006) cuya relevancia se encuentra en la propia historia de las formas inscrita en la materialidad (que es también social) de la práctica artística.

Por otra parte, la inquietud acerca de qué hay en el arte que, siendo producción humana de *algo*, sea a la vez mucho más que eso; cuál y cómo es ese *plus* que posee, esa vibración, tensión o capacidad de suscitar una experiencia distinta, significativa o movilizadora.

Desde una perspectiva diferente, Heidegger (2002) encontró también un camino reflexivo en la relación entre arte y verdad, la obra como un *desocultar*, la posibilidad de configurar un mundo creado por el artista que hace saltar aquello que de la inmediatez de nuestro mundo se nos torne invisible. Para pensar esta relación, entre la obra y la cosa, distingue entre la *obra de*

arte y el *útil*, ambos tienen en común la materialidad como el hecho de que son producidos por el hombre, son fruto de un *hacer*. Pero los útiles –como el ejemplo que ofrece, de los zapatos– se nos presentan como algo inmediato y es en esa habitualidad que nos resultan inaprehensibles, en virtud de que su existencia está fundada en la confianza, porque se despliega en su funcionalidad. La esencia de la obra de arte, para Heidegger es hacer emerger esas realidades, un *desocultar*.

Pero entonces qué pasa con el arte cuando se integra de modo conciliado con la vida cotidiana, se mezcla en la habitualidad de los espacios, de las cosas, de los *útiles*. Es la situación problemática sobre la que pensaba también Adorno cuando planteaba –en un contexto en que el discurso totalitario intentaba capturar al arte para someterlo a sus designios– que debía preservarse la autonomía del arte para hacer frente a la alienación a la que conduce la *industria cultural*. Una postura que polemiza con la mirada benjaminiana.

Esta problemática es amplia y compleja, y remite a la tan mencionada relación arte-vida, que ha sido afrontada, definida y resuelta de manera distinta y con sentidos diferentes por los movimientos y tendencias artísticas. En medio de esa relación está la tecnología.

- *La relación arte/política*

Este enlace representa un desafío debido a la complejidad que reviste, ya que como la califican Dalmasso y Fatala (2010) es una relación *aporética*.

Sobre esta cuestión cabe formularse algunos interrogantes: ¿qué es *la* política y *lo* político en el arte? Si hay un *arte político* o es asequible un *arte crítico* y cuáles son o serían sus condiciones de posibilidad y características.

Autores como Sergio Caletti y Jacques Rancière, desde sus especificidades disciplinares, piensan la política en relación con la comunicación y con el arte, respectivamente. Situados en las ciencias sociales proponen una visión de la política que escapa de reduccionismos, en su pretensión de liberarla del ámbito del Estado o las instancias del poder instituido, como espacios exclusivos.

Caletti (2001) considera a la política entendida como una esfera de la vida social, esto significa que se encuentra lejos de la cadena de operaciones metonímicas propias de una cierta tradición que la reduce primero a la organización jurídica del Estado, luego a su administración y, posteriormente, a los conflictos por su gerenciamiento. Una esfera de la vida social donde los *socii* confrontan por las formas y reglas del orden bajo el cual han de vivir, visibilizan y

dirimen sus diferencias, y encaminan así su futuro. La organización jurídica del Estado y los conflictos en la administración de sus organismos derivan, pues, de estas actividades (Caletti, 2001, p. 46).

De modo similar para Rancière (2008, 2011) la política como esfera específica de la vida social no se reduce a las instancias de *poder* o al Estado, ya que considera que ésta:

...no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos. (Rancière, 2011, p. 33-34).

Por otra parte, *lo* político del arte no se relaciona con su *contenido* o por una supuesta representación de un *real*, sino que 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, p. 16).

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*.

El arte y la política tienen como elemento en común el *disenso*, que para el caso del arte se trata de su eficacia en la discontinuidad entre formas sensibles, las significaciones que puedan interpretarse de ellas y los efectos que pueden producir: “el arte en su régimen de la separación estética, se encuentra en contacto con la política. Porque el disenso está en el centro de la política” (Rancière, 2008, p. 12). Por lo tanto, esta politicidad se entrama en las maneras en que se configuran las prácticas y las formas de lo sensible, es decir, en dónde y cómo se recortan espacios y tiempos, los sujetos y objetos, en cómo se distingue lo común de lo singular.

La *política del arte*, para el autor, articula tres lógicas heterogéneas: por un lado, la de los *espacios estéticos*, que consiste en la mediación del dispositivo estético y sus efectos en el campo político. Es decir, las propiedades que “definen el ámbito del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible” (Rancière, 2008, p. 18).

Por otra parte, lo que el autor denomina el *trabajo de ficción* que realiza el artista: es el trabajo que crea disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado. Este trabajo

cambia los datos de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra forma de relacionarlos con sujetos, la manera en que nuestro mundo se puebla de acontecimientos y figuras.

Por último, las estrategias *metapolíticas*, que se esfuerzan en fijar un estatuto político del arte que sitúa la relación entre el trabajo de la producción artística del *eso* y el trabajo de la creación política del *nosotros*, como un gran enunciador colectivo. Está relacionada con la promesa estética de *un nuevo hombre* en grandes programas estéticos políticos, que se ha postulado realizable desde diversas estrategias, algunas de las cuales para el autor han resultado contradictorias.

Entre estas tres lógicas hay tensión y se resuelve de maneras diferentes según los paradigmas que se adoptan. En ese sentido, nos interesa precisar el planteo del autor respecto del *arte crítico*. Este no ha cedido en constituirse en horizonte a alcanzar, incluso en el arte *post-utópico* de la cultura contemporánea, pero las formas que ha adquirido y las propuestas bajo las cuales ha enunciado concretarse guardan entre ellas gran variabilidad en aspectos medulares.

En términos generales, se trata de un arte que pretende producir una nueva mirada sobre el mundo, por lo tanto, una vocación de transformarlo y cuya orientación se recorta sobre un horizonte utópico.

Hay un *arte crítico*, que se configura en virtud de un arte *utópico* que en su ímpetu transformador presupone una relación concatenada entre tres procesos: la producción de un extrañamiento sensible, la toma de conciencia de la razón de este extrañamiento, y la movilización que resulta de esta toma de conciencia. Esta consideración articulada es objeto de crítica por parte del autor, ya que la misma oculta la relación indeterminada y tensión existente entre las tres lógicas aludidas.

Para Rancière (2008) esto se produce por una identificación de la *política del arte* con un *tipo determinado de modelo de eficacia*, que posee implicancias mecanicistas al desconocer las complejidades y discontinuidades de las formas sensibles y las posibles interpretaciones de los espectadores.

En un determinado momento histórico este *arte crítico* toma fuerza no por la eficacia de sus modos de operar -que para el autor están condenadas al fracaso por esta presunción de ciertos efectos- sino por la existencia de un dispositivo crítico que lo posibilita.⁴⁸ Es decir, en

⁴⁸ También se refiere a Brecht: “Cuando Brecht representaba a los dirigentes nazis como vendedores de coliflores y les hacía negociar sus verduras en versos clásicos, se pretendía que esta colisión de situaciones y métodos de discursos heterogéneos mostrase las relaciones comerciales ocultas tras los grandes discursos por

términos sociosemióticos diríamos que se hacen posibles en virtud de las condiciones de producción, o de sentidos con las cuales dialoga en el marco de un estado del discurso social. Uno de los ejemplos que ofrece Rancière es el de las parodias de Godard, las cuales se perciben como una crítica del consumismo comercial o de la alienación femenina, porque son contemporáneas de las formas de crítica marxistas, feministas y situacionistas, que denuncian las ilusiones de la felicidad consumista y el papel que la imagen comercial daba a las mujeres (Rancière, 2008).

Pero difícilmente estas lógicas heterogéneas logran amalgamarse sin menores conflictos para el logro de un cometido que presupone como resultante una acción política determinada. No obstante, esta pretensión adquiere sentido histórico en el marco del arte moderno y su configuración en horizontes revolucionarios presentes, es decir, a partir de una *metapolítica*.

En otro momento, el *arte crítico* va girando en torno de otras pretensiones y propugna nuevos modos de entender la configuración de las relaciones entre las lógicas.

Hoy podemos visualizar distintas actitudes ante el *arte crítico*, algunas aparentemente irreconciliables, pero que de todas maneras dan lugar a una nueva noción de lo que éste es actualmente. Estos desplazamientos y disparidades se producen en virtud de diferentes concepciones que corresponden a distintos paradigmas, de los cuales el autor identifica a dos y agrega a un tercero. Reconoce que en torno de las tensiones y paradojas que se han presentado en torno del *arte crítico*, por un lado, se inscribe en la idea del *arte devenido vida* y, por otro, de *la forma resistente*. Al tercer paradigma lo que llama *tercera vía*, la de una *micropolítica del arte* (Rancière, 2008).

Los dos primeros corresponden, por un lado, a la concepción según la cual el arte deviene vida al precio de suprimirse como arte y, por otro, la del arte que se hace política bajo la condición expresa de no hacerlo en absoluto o de negar la politicidad como una condición del éste. En ambos hay una promesa de emancipación, pero entendida de manera diferente en sus supuestos estéticos, ya que de un lado está el proyecto de la revolución estética que alberga la promesa de una estetización de la vida. Éste inspira tanto a las proclamas futuristas como a las suprematistas de la revolución rusa, al movimiento *Arts and Crafts* (inspirado en un ideal de una comunidad y con actividad artesanal) y se continúa en los artistas/artesanos del movimiento

la raza y por la nación y de los vínculos de dominación disimulados tras la subliminalidad del arte” (Rancière, 2008, p. 19)

de *Artes Decorativas*, considerados como arte social en su tiempo, así como los planteos de la *Bauhaus*⁴⁹.

Del otro lado, está la forma *resistente* de la obra donde la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, pero también por la contradicción interna en esta forma, es decir que la politicidad de la obra, o más bien su fuerza crítica está en la separación de la vida, ya que es en esa disyunción donde afirma su politicidad. Es la propuesta adorniana de que el arte no está destinado a cumplir ninguna *función* o a tener alguna utilidad. Debido a que en la ociosidad de la obra radica su potencia. La obra no desea nada ni pretende dar ningún mensaje, es subversiva por el hecho mismo de separar radicalmente el *sensorium* del arte de la vida cotidiana estetizada.⁵⁰

Desde el punto de vista de Rancière, erróneamente se han proyectado en una sucesión temporal elementos antagónicos de estos dos posicionamientos, cuya tensión anima todo el régimen estético del arte, en nociones como modernidad y posmodernidad.⁵¹

La tercera vía está fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y del no arte que se sintetiza en la *forma polémica*: una estética de tensiones, disrupciones, apertura de posibilidades de migración del sentido, choques simbólicos, significados que no se cristalizan. Por esto para Rancière “Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que este efecto no puede garantizarse, que conlleva siempre una parte de indeterminación” (2008, p 36).

Además, es un arte modesto, que renuncia a la posibilidad de la promesa estética de la *metapolítica* para postular la perforación del poder desde esas nuevas formas de configurar el espacio y los cuerpos, de designar y significar.

⁴⁹ “La metapolítica estética sólo puede llevar a cabo la promesa de verdad viva que encuentra en la suspensión estética al precio de anular esta suspensión, de transformar la forma en forma de vida. Esta puede ser la edificación soviética opuesta en 1918 por Malevich a las obras de los museos” (Rancière, 2011, p. 52).

⁵⁰ “Dentro de esta lógica, la promesa de emancipación sólo puede ser sostenida al precio de rechazar toda forma de reconciliación, manteniendo la separación entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la politicidad de la obra tiene una consecuencia importante. Obliga a insertar la diferencia estética, custodia de la promesa, en la textura sensorial misma de la obra, reconstituyendo en cierta forma la oposición voltaireana entre dos formas de sensibilidad” (Rancière, 2011, p. 55).

⁵¹ “En el escenario lineal de la modernidad y de la posmodernidad, al igual que en el de la oposición académica entre *el arte por el arte* y *el arte comprometido*, debemos reconocer la tensión originaria y persistente de dos grandes políticas de la estética: la política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente (...) La tensión de las dos políticas amenaza el régimen estético del arte. Pero es esa tensión, asimismo, la que lo hace funcionar. Separar estas lógicas opuestas y el límite en el que ambas se suprimen, por lo tanto, de ninguna manera nos conduce a declarar el fin de la estética, como otros declaran el fin de la política, de la historia o de las utopías. Pero puede ayudarnos a comprender las tensiones paradójicas que pesan sobre el proyecto aparentemente tan sencillo de un arte *crítico*, colocando en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo es y lo que podría ser” (Rancière, 2011, p. 58-59).

En el contexto en el cual se despliega el arte contemporáneo es necesario revisar y problematizar estos modelos y paradigmas. Ya sabemos que el sueño de la estetización de la vida no se materializó a manos de los programas estético-políticos, sino del mercado. Como bien señala Ticio Escobar (2004), esto queda como saldo histórico en la era de la sociedad post-industrial en la consumación de la industria cultural y aquel sueño del arte es birlado por la publicidad, el diseño y los medios de comunicación.

En el arte contemporáneo, la obra se define cada vez más en relación con sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos, es decir, su impacto social, inscripción histórica o densidad narrativa; y cada vez menos por el cumplimiento de ciertos requisitos estéticos o el respeto de ciertos cánones establecidos. Es significativo comprender que, en la cultura contemporánea, el arte "...debe refundar un lugar propio, sede de su diferencia (...) El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera" (Escobar, 2004, p. 148).

A aquellas poéticas que ponen en cuestión los límites instituidos de esos dos territorios: el arte y la política, Ana Longoni (2014) las denomina *poéticas políticas*. Estas poéticas problematizan las zonas de fronteras, desbordes, mutuas reformulaciones y contaminaciones, hay que ver en cada dispositivo cómo se ponen en escena estos modelos, lógicas y paradigmas.

Dentro de la cuestión de la relación arte y política, en el campo cultural latinoamericano emerge como debate concomitante el que se suscita en la tensión entre centro/periferia debido a que existe un rechazo compartido por artistas, críticos e intelectuales latinoamericanos hacia la mirada exotizada que han producido los centros hegemónicos sobre el arte que se produce en América Latina, África o parte de Asia.

Autoras como Nelly Richard, Andrea Giunta, Carmen Hernández, Ana Longoni y Beatriz Sarlo, entre otra/os, impugnan el pensamiento binario, polarizado y reduccionista, que obtura un pensamiento crítico que comprenda al arte latinoamericano en su complejidad y no lo reduzca a lo *exótico* o le otorgue un carácter *politizado*, por "naturaleza".

En tal sentido, Ana Longoni propone erosionar ese orden binario y no asumirlo como una dinámica estable, sino que, en su lugar propone adoptar una posición que llama *descentrada*: "...que afecta desde dónde pensamos nuestra propia condición desigual a la vez que indaga qué porta el mismo centro de periférico" (Longoni, 2010, p. 115)

Por su parte, Nelly Richard prefiere adoptar la noción de *función-centro*, que propone Derrida porque desplaza la sobredeterminación topográfica e inmóvil que tiene la idea de un centro y, en cambio, la entiende como una *función* que representa simbólicamente aquella

instancia que condensa el poder de organizar “un núcleo infinito de sustituciones de signos” y de “ponerle límite al juego de la estructura” de acuerdo con reglas de autoridad prefijadas”. (Derrida, 1967 citado en Richard, 2007, p. 82)

Este *reparto* de roles entre centro/periferia vincula a los centros hegemónicos con la universalidad y la posibilidad de formular reflexión teórica, en tanto que a la periferia con el exotismo de lo particular y la expresión más visceral y emotiva. Asimismo, se asigna a la función-centro el predominio sobre la *forma*, mientras que a la periferia la del *contenido*, lo cual produce una mirada sesgada de la relación arte-política en Latinoamérica vinculada a un *naturalismo*. Al decir de Richard, lo más molesto de esta situación es:

...que lo latinoamericano se vea forzado por el dispositivo internacional a identificarse – *contenidistamente*- con la realidad, la experiencia y el contexto, cuando bien sabemos que – así nombrados por el dispositivo conceptual del arte metropolitano- ‘realidad’, ‘experiencia’ y ‘contexto’ son términos que llevan una carga *preteórica* que remite, de modo simplista, a la inmediatez, la vivencia y la primariedad, como manifestaciones ajenas a la autoconciencia de la forma, el juego de las técnicas y los artificios de la representación. (Richard, 2007, p. 84).

A los fines de esta investigación, son valiosa las visiones sobre la relación entre arte y política que posibiliten visualizar su complejidad y eludir reduccionismos, tales como la proposición citada de Ana Longoni de reconocer *poéticas políticas* en acciones y producciones simbólicas concretas, de forma situada, tal como la autora argentina lo despliega en sus investigaciones y las del autor Jaques Rancière, de la existencia de un *régimen político de la estética*, que distingue de la *estética de la política*. Estas proposiciones afines permiten visualizar relaciones dinámicas y problematizar los regímenes de las formas sensibles, los modos de funcionamiento del sentido, las migraciones, contaminaciones y desbordes, y propician el quiebre de la falsa dicotomía entre forma y contenido y de la disociación entre prácticas políticas y artísticas.

Resultan potentes las críticas vertidas por las autoras latinoamericanas mencionadas a la mirada exotizada sobre el arte latinoamericano, al tiempo que ponen en tensión la propia existencia de *un arte latinoamericano, puro o incontaminado*. En todo caso, se trata de ver cómo se inscriben los proyectos y acciones artísticas en las dinámicas de producción y circulación en

el contexto histórico particular, sin omitir las mediaciones del poder como dimensión constitutiva de las relaciones sociales.

c. Las vanguardias como *zonas* de interrelaciones y tensiones

En la emergencia de las vanguardias, en sus procesos y prácticas, se hace visible un conjunto de relaciones, entrecruzamientos y tensiones entre arte, técnica y política. Dado que el arte correo es heredero de éstas, es relevante observar su complejidad y variabilidad en relación con los diversos contextos históricos y socioculturales.

Esta aproximación a algunos aspectos significativos de estos cruces hace un aporte para pensar el desarrollo del arte correo, ya que hay aspectos de las vanguardias que están presentes en éste.

Es importante considerar el gesto disruptivo de Dada, que en su contexto de crisis sociohistórica y política, tal como sostiene Andreas Huyssen se orienta a un uso de la tecnología como "...un vehículo para ridiculizar y desmontar la alta cultura burguesa y su ideología, y se le atribuyó en consecuencia un valor iconoclasta, en consonancia con el gesto anárquico del dadaísmo". (Huyssen, 2006, p. 33)

Las otras vanguardias denominadas *históricas* por Peter Bürger (2010) propusieron modos de articulación específicos que son diversos según los movimientos. Así, por ejemplo, la rusa en las primeras décadas del siglo XX expresa exaltación y entusiasmo en movimientos tales como el Constructivismo, Productivismo, Proletcult y el Futurismo. Cada uno, a su manera y tiempo, orienta y articula sus programas estéticos en torno de la utopía de una nueva sociedad transformada que alcance un estadio superador respecto del presente. En estos movimientos, sobre todo en los tres primeros hay una supeditación de lo artístico a lo político, no obstante, la dimensión tecnológica también es relevante porque su apropiación produce sentidos consonantes que se potencian dentro del marco de la ideología del progreso infinito en forma combinada con la promesa de felicidad igualitaria.

En el Futurismo el sustrato principal sobre el cual se depositan estas promesas es la técnica, la cual se cierra sobre sí misma. Para Grosz y Herzfelde: "En Rusia este romanticismo constructivista tiene un sentido más profundo y exhibe condicionamientos sociales más sustanciales que en Europa occidental. Allí el constructivismo es parcialmente un reflejo natural de la poderosa ofensiva tecnológica de la incipiente industrialización" (citados en Huyssen,

2006). El culto a la tecnología era en su origen, más que un mero reflejo de la industrialización, un aparato de propaganda, tal como lo sugieren Grosz y Herzfelde.

Por su parte, en la pretensión de reconciliar arte y vida, el proyecto utópico de la vanguardia rusa de 1917 postula un modelo político que es sustentado mediante el desarrollo tecnológico a diversas escalas, pero que fundamentalmente tiene como objetivo penetrar la vida cotidiana, resignificar y construir los mundos de vida mediados por regímenes estéticos que remiten, a la vez, de manera solidaria a un orden tecnológico que es simultáneamente un orden político. Por esto, su meta era la estetización de la vida cotidiana, pero no al modo en que más adelante Marcuse denominará *cultura afirmativa*, sino que: “Insistían en la unidad psicofísica de la vida humana y entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana” (Huysen, 2006, p. 35).

El futurismo italiano fue el primero en reconocerse y proclamarse como tal. Fundado por el poeta Filippo Marinetti, el 20 de febrero de 1909 publicó en el periódico *Le Figaro* de París su Manifiesto, que tuvo su continuidad en otra serie de manifiestos ya de autoría colectiva. Como algunos de sus rasgos podemos señalar el carácter escandaloso de algunas de sus manifestaciones, la admiración por la velocidad y la tecnología, los gestos de revalorización del mundo moderno con una clara voluntad de romper con el pasado, al considerar que nada del pasado merece la pena ser conservado. Los futuristas condenaron la existencia de los museos, a los que cuales consideraban como cementerios.

Fue un movimiento que intentó abarcar todas las artes: la poesía, el teatro, la prosa, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía y el cine. En el campo político, el futurismo se vinculó al fascismo en 1919, representando el lado moderno del arte del régimen mussoliniano.

Sus obras tenían rasgos estilísticos que caracterizaban al movimiento como, por ejemplo, la tendencia hacia colores puros, la preeminencia de formas geométricas, la representación del movimiento y la velocidad.

Un rasgo que distinguió al futurismo italiano de las otras tendencias de vanguardia occidentales de la época fue su discurso celebratorio de lo moderno y su entrega sin reservas al hechizo del nuevo desarrollo tecnológico e industrial.

Según Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006) otros aspectos particulares del proyecto futurista fueron, en primer lugar, que tan tempranamente pretendía establecer un enlace entre la vanguardia y la cultura de masas. En segundo lugar, mostró la convicción de que las técnicas y estrategias que operaban en la producción de la cultura de masas serían esenciales en lo

sucesivo para la propagación de las prácticas de vanguardias, adoptando para esto la difusión en el periodismo, la publicidad y las formas de distribución de masas. En tercer lugar, desde sus comienzos indicó que estaba comprometido con la fusión de las prácticas artísticas con las formas avanzadas de la tecnología, cuestión que el Cubismo no adoptaría nunca, a pesar de haberse enfrentado con ésta cuando producía los *collages* (Foster *et. al*, p. 90).

Las vanguardias históricas pusieron en escena el problema de la autonomía del arte y de los lenguajes, dando como resultado que la concepción del arte ya no volvió a ser el mismo y ni la idea burguesa de *las artes*, porque fueron demolidas. Éste, “Llegó al final de su camino ya en la primera guerra mundial, con Dadá, el urinario de Marcel Duchamp y el cuadrado negro de Malévich (Hobsbawm, 2013, p. 14).

La emergencia de las vanguardias de mediados de siglo XX, se produjo también en un contexto de crisis, pero diferente. Su surgimiento, sentido y dirección pueden comprenderse en relación con las problemáticas sociales y políticas del momento histórico de la segunda posguerra, la instauración de la industria cultural, la profundización de la crisis de la representación, la redefinición del horizonte utópico revolucionario, su posterior declinación, la impugnación de postulados y cánones establecidos.

En esta etapa la autorreflexividad del arte se profundizó, el arte contemporáneo socavó sus propias bases. La industria cultural y el mercado se apropiaron de la relación arte-vida produciendo la estetización de la vida cotidiana, no ya con el ímpetu disonante o utópico, sino conciliador, afirmativo del orden cultural imperante. Esto coloca al arte ante el dilema de la posibilidad de su propia supresión, disolución y/o dispersión en una sociedad fragmentada, en crisis.

Estas crisis y sus revisiones tienen que ver con una característica del campo artístico: su autorreflexividad. Roque De Bonis considera al arte contemporáneo como un arte reflexivo sobre sus propios fundamentos que llega “al intento legitimador de sus prácticas por medio del autoconocimiento (...) Hay un desplazamiento del objeto hacia el proyecto y su concepción” (1992, p. 45)

En el caso de América Latina,⁵² es significativo tener en cuenta que el despliegue de la modernidad y los procesos de modernización y modernismo se desarrollaron de manera diferente que en los países centrales de Occidente, al punto de generar el interrogante acerca de

⁵² Es preciso considerar que muchos de los autores que han escrito sobre este tema, como Hal Foster o Peter Bürger, no son latinoamericanos y en sus textos se están refiriendo a los movimientos y procesos europeos, centralmente.

si hubo modernidad o no en América Latina;⁵³ aunque queda claro que hubo modernismo en el plano cultural.⁵⁴

En cuanto a las vanguardias, es menester hacer una lectura contextual en América Latina, ya que desde la teoría de Peter Bürger el carácter de anti-institucionalismo es un elemento central que las define como tal. Como advierten Longoni y Santoni (1998) vanguardia no es una entidad abstracta, tampoco una categoría reductible a un conjunto de manifestaciones o procedimientos delimitados. Los alcances y delimitaciones de esta noción han sido motivo de controversias entre teóricos, historiadores y críticos del arte y la literatura y sus interpretaciones oscilan entre la connotación bélica de *avanzada*, y la idea de *ruptura*.

Respecto de la idea de avanzada, ésta enfatiza su impulso hacia el futuro, que anticipa obras que todavía no tienen público, una especie de *destiempo* con el *sensorium* de la época, mientras que la de ruptura, otorga relevancia al quiebre con las formas dominantes, las instituciones, tradiciones y gustos hegemónicos y a estas últimas que Bürger subraya. Si bien en América Latina hubo rupturas, no puede reducirse el carácter vanguardista de sus movimientos, grupos y prácticas al anti-institucionalismo, porque esto sería, para Andrea Giunta (2009), un efecto de la mirada sesgada que produjo la adhesión que la Teoría de la Vanguardia de Bürger, formulada en 1974, ha tenido en América Latina en los años ochenta. Resulta paradójico que la vanguardia se conforme alrededor de este gesto cuando las instituciones no existían o iban apareciendo a la misma vez que el gesto vanguardista. En América Latina hay temporalidades diferentes y por eso se pregunta “¿hasta qué punto no es posible pensar que la organización de las instituciones no fue, también, un gesto de las vanguardias?” (Giunta, 2009, p. 143).

La autora argentina advierte que debe leerse a Bürger en el contexto en que se inscribe su escritura, que es posterior a 1968, momento en el cual de forma colectiva se expresó furia contra las instituciones que representaban a un régimen autoritario y conservador.

⁵³ José Joaquín Brunner presenta las posiciones que se dan en este debate que se produjo en los ochenta en Latinoamérica, en un artículo titulado –justamente– “¿Entonces, existe o no la Modernidad en América Latina?” (1987) En el mismo reconoce dos posiciones: quienes niegan que haya habido Modernidad (desde los parámetros establecidos desde el centro) y los que aseguran que atravesó una pseudo Modernidad. De ambas posiciones Brunner saca provecho para postular ciertas hipótesis que tienden a considerar la complejidad que impide someterse a un criterio que la defina en relación con la Modernidad.

⁵⁴ Recuperamos esta distinción tripartita de modernidad, modernización y modernismo de Marshall Berman en su texto *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, a través del texto de Erna Von Der Walde (1996). La autora los interrogarse acerca de cómo se dieron estos procesos en América Latina y concluye que el proceso de la modernidad fue ambiguo, heterogéneo y difuso, la modernización fue deficiente y sí hubo modernismo. Este último es el que se vincula directamente al arte y su precepto moderno de innovación.

En este contexto, la tensión y contradicción entre lo nuevo y lo viejo postuló un desafío a la razón y la sensibilidad para poder discernir la naturaleza y el alcance de las transformaciones. En ese sentido, Giunta recurre al pensamiento de Susan Sontag porque lo considera ejemplar desde el punto de vista de la crítica de la cultura y del arte, en el sentido de que asume el riesgo de analizar su propia época manteniendo una mirada crítica y escapando del cliché o los pensamientos dogmáticos.⁵⁵ Sus reflexiones sobre lo nuevo fueron más allá de un análisis en el “terreno cómodo y previsible del estilo” al proponerse ahondar en los valores subyacentes, sin prejuicios, con una actitud de apertura:

¿Cómo situarse frente al cambio estético, frente a aquello que no comprendemos y que tendemos, inmediatamente, a rechazar? Sontag reconstruye los problemas entre los que se debatía en el momento de asumir una posición que no pretendía enterrar el buen arte del pasado, pero tampoco ignorar aquello que implicaba un cuestionamiento de sus valores”.
(Giunta, 2009, p.120).

En lo que Ana Longoni (2007) denomina la primera fase de la vanguardia de mediados de siglo XX en América Latina, se produjo una transformación institucional, estética y política que fue decisiva en la emergencia de acciones artísticas-políticas colectivas e individuales. Dichos procesos se inscribieron en un conjunto de cambios que tuvieron alcance internacional en Occidente, exacerbados por el desarrollismo y sus imperativos modernos de renovación, progreso y expansión. Éstos se traducían en medidas y programas concretos en los ámbitos económico, político y cultural que propenden desarrollarse en políticas estatales. Este proceso fue simultáneo a la expansión de la industria cultural, particularmente la entrada de la televisión en América Latina que promovió la apetencia por novedades foráneas y el moldeamiento de nuevos gustos y tendencias.

El segundo momento de la vanguardia, desde mediados de los sesenta, estuvo marcado por la diversidad de tendencias y vías de experimentación, tanto como por su ritmo vertiginoso. La vanguardia estaba fuertemente politizada y esto se evidenciaba con gestos contundentes de rechazo a las embestidas norteamericanas en Santo Domingo y Vietnam.⁵⁶

⁵⁵Andrea Giunta recupera este pensamiento de Sontag a través de varias de sus obras, tales como el artículo “Notas sobre lo camp”, de 1965; su libro *Contra la interpretación*, de 1996 y *Ante el dolor de los demás*, de 2003.

⁵⁶ Un hito, en este sentido, fue la presentación, en 1965 de la obra de León Ferrari titulada *La civilización occidental y cristiana*, que el artista no logró exponer en el Di Tella por la censura de Jorge Romero Brest, entonces director del Centro de Artes Visuales.

El contexto de la dictadura que se inició en 1966 en Argentina, exacerbó un proceso que venía produciéndose en este ámbito (cambios, rupturas, cuestionamiento de órdenes anteriores, emergencia de nuevas prácticas y grupos) y se puso en escena con énfasis la articulación entre arte y política caracterizada por una creciente radicalización de algunos grupos que progresivamente abandonaron los ámbitos institucionales en búsqueda de otros espacios en los cuales desplegar sus proyectos artístico-político.⁵⁷

Algunas expresiones de la vanguardia de esos años postuladas desde este cruce entre vanguardia y revolución fueron consideradas frívolas, pasatistas, despolitizadas y extranjerizantes.⁵⁸

El tercer momento que propone Longoni, entre 1968 y 1973, estuvo marcado por acontecimientos y rupturas en los campos social y político que atravesaron a toda Latinoamérica, cuyo signo predominante fue la violencia, tales como en la muerte del “Che” Guevara y el derrocamiento de Salvador Allende, respectivamente.

En estas fases señaladas por la autora, se interrelacionaban de formas diversas en las prácticas artísticas las dimensiones política y tecnológica, al estar supeditadas a las pretensiones experimentalistas y críticas de los grupos que se autodenominaban *vanguardistas*. No obstante, a medida que avanzó el final del siglo XX, estas aspiraciones, sobre todo las que correspondían al plano de *la* política, fueron en retirada. El curso devastador de las dictaduras, con sus correlativas represiones en todos los órdenes, pero dentro de los cuales el cultural resultó ser significativo, fue minando los lazos y las formas imaginativas.

A pesar de este contexto adverso, tal como se expondrá en los dos próximos capítulos, el arte correo en el Cono Sur latinoamericano no cedió en su compromiso y sostuvo sus aspiraciones dentro de un régimen estético político específico.

Ahora bien, desde mediados de los noventa la situación tuvo un cambio relevante y lo tecnológico, tal como planteé en el desarrollo de las primeras partes de este capítulo, comenzó

⁵⁷“1966 fue llamado por los medios como *el año de la vanguardia* por la eclosión simultánea y vertiginosa del pop, los *happenings*, las ambientaciones y objetos, el minimalismo y los comienzos de lo que luego se llamará *conceptualismos*” (Longoni, 2007, p. 66).

⁵⁸El teórico, crítico y artista que se destaca como animador de la vanguardia es Oscar Masotta, figura polémica, tuvo una incidencia importante entre los grupos vanguardistas y él mismo se inscribió en esta categoría, reivindicando a contrapelo de la tendencia antiintelectualista de la época, la figura del intelectual comprometido identificado con un rol fundamentalmente teórico en el proceso histórico revolucionario. En “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta” Longoni (2004) se pregunta dónde ubicar a Masotta, “¿entre el intelectual faro y el marginal, el teórico y el artista, el plagiaro y el adelantado, el intelectual dependiente y el autónomo, el revolucionario y el *dandy*, el comprometido o el bufón? (...) Quizá deba pensárselo justamente en esos cruces y dilemas en tanto ‘sujeto construido por la cultura de Buenos Aires’ de esos años, entre la avidez de las últimas lecturas teóricas y la actuación relevadora de las vanguardias artísticas, la radicalización política de la intelectualidad y la modernización de los paradigmas de pensamientos” (Longoni, 2004, p. 35).

a ganar terreno y centralidad. Es coincidente -aunque no casual-, con un momento de auge del neoliberalismo, como resultante de un proceso iniciado en los setenta de deterioro de las instituciones, del sistema productivo y combinado con el sofocamiento mediante la fuerza de la posibilidad de un nuevo orden social mediante fuerzas revolucionarias.

Este desplazamiento irá haciéndose visible en el desarrollo de los próximos capítulos a través de la exposición de las formas que adopta la articulación entre las dimensiones política y tecnológica en las producciones artísticas, los posicionamientos de los/as artistas, sus prácticas y debates.

CAPÍTULO II

EL ARTE CORREO:

**Emergencia, características y desarrollo
de la tendencia hasta los años noventa**

1. Emergencia y bases vanguardistas

Las marcas de los contornos del desarrollo del arte correo se presentan a partir de considerar su historia como producto de la convergencia y acuerdos entre artistas practicantes en torno del desenvolvimiento de la tendencia, como una producción intersubjetiva. Su devenir, si bien posee hechos objetivos que marcan ciertos hitos, se considera, en esta investigación, como un relato no clausurado ni exento de contradicciones y paradojas.

Esta dimensión es central, porque es en la historia de la tendencia, en sus mentores, en los hitos e itinerarios que se señalan, donde pueden encontrarse el sentido vital que se le otorga y los modos en que se realiza su construcción identitaria.⁵⁹

La construcción de esta corriente artística tiene como condición de producción el gesto de las vanguardias históricas, sus prácticas y discursos (a través de manifiestos y otras expresiones) y la tendencia a definirse, designarse, reconocerse como tales en un terreno simbólico de luchas dentro del campo cultural y como parte también de una vuelta del arte sobre sí mismo, de su carácter autorreflexivo.

En el relato de la historia del arte correo, recogido mediante el análisis realizado en las fuentes documentales y las entrevistas, se evidencia una resistencia a la idea de *origen* a partir de la acción de un grupo o individuo como fuente consagrada del surgimiento de la tendencia. No obstante, persiste la necesidad de reconocer los esfuerzos y aportes de artistas y colectivos cuyo desempeño marca el camino de la misma. En ese sentido, puede reconocerse una encrucijada entre la voluntad de *no entronar padres*, pero tampoco incurrir en actos de injusticia histórica al desdibujar itinerarios y mentores.⁶⁰

Por una parte, en los relatos que publicaron los/as artistas, existe un amplio acuerdo respecto de que el surgimiento oficial o relativamente institucionalizado del arte correo se produjo en 1962, tomando como hito fundacional a la creación de la *New York Correspondance*

⁵⁹ Se utiliza el término *construcción* identitaria a partir de una concepción relacional y situacional, que sostiene que la identidad es una construcción social y no *algo dado* (Cuche, 1999, p. 109). Se abandona la ilusión sustancialista y referencialista para abrir camino a la idea de configuración de la identidad como contingente y posicionada al interior de un campo de fuerzas.

⁶⁰ “Difícil es determinar su nacimiento o endilgar paternidades a un grupo o a un creador individual (...) Sin pretender tornar el presente en un análisis histórico, la información reunida y documentación nos permite señalar que, al margen de ciertas prácticas individuales (que dejaremos asentadas por justicia), el Movimiento Fluxus (U.S.A) fue el que por primera vez hizo de la práctica postal un elemento de comunicación creativa. Dentro de este Movimiento se destaca la figura de uno de los principales animadores, Ken Friedman” (Vigo, 1976, p. 1)

School, en los Estados Unidos por parte del artista estadounidense Ray Johnson, a quien se lo considera uno de los principales fundadores de este movimiento.⁶¹

Cabe aclarar que el nombre de esta escuela fue elegido por sugerencia de Edward Plunkett a Johnson y constituye una especie de juego verbal irónico entre la vigente Escuela de Nueva York de pintores activos en aquél momento y aquellas que se promocionaban en la prensa de enseñanza por correspondencia de oficios y/o técnicas artísticas que eran de difusión masiva. El sufijo *dence* –de *correspondence*, *correspondencia* en inglés- fue desplazado con el tiempo al sufijo *dance* en alusión al movimiento que suponía para los artistas el arte correo en contraposición a una postura más estática del arte tradicional.

Ray Johnson planteó los intercambios de forma lúdica con un gesto hacia las tendencias artísticas dominantes, lo cual implicaba, en consideración de Jhon Held (1990), que el arte correo era en aquel momento más una diversión, que *movimiento artístico*. Al comenzar la década del 70, Johnson produjo en evento que visibilizó al arte correo en el ámbito artístico neoyorquino. Se trató de la exposición que en el otoño de 1970 la *New Correspondance School of Art* organizó, conjuntamente con Marcia Tucker, en el Museo Whitney de Arte Americano del cual ésta era directora. La muestra consistió en cualquier envío que los corresponsales de Johnson le remitieran sin ningún requisito más que dirigir las obras al museo Whitney.

Por otra parte, en el relato historiográfico de la corriente artística, le otorgaron un papel fundador al Grupo Fluxus por realizar las primeras propuestas de envíos.⁶²

Mientras algunas miradas respecto de la fundación de la tendencia se inclinaban a señalar la de Johnson, otras se centraban en Fluxus; en algunos casos de forma excluyente y en otros de forma combinada o inclusiva. Ésta es una marca del carácter abierto y provisorio de la construcción histórica de la tendencia.

Como dice el artista Guy Bleus:

⁶¹ Ray Johnson (1927-1995) fue un artista estadounidense (Detroit, Michigan) estudió en la *Art Students League*, una escuela de arte liberal y progresista en Carolina del Norte muy conocida por los artistas de vanguardia que surgieron de ella y que ha tenido gran influencia en el arte de la segunda mitad del siglo XX. Johnson en esta etapa se relacionó con grandes figuras del arte moderno que se alineó en las vanguardias de la época, compartiendo sus estudios con artistas como Merce Cunningham y John Cage. Fuera de la escuela, en su círculo de artistas conocidos se contaron Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Andy Warhol. Johnson fue colaborador y participante en actividades organizadas por el Grupo Fluxus, aunque nunca perteneció a él.

⁶² No obstante, como se expondrá más adelante, los/las artistas latinoamericanos del Cono Sur coincidieron en relativizar el papel de Johnson como *único* fundador y le otorgaron gran relevancia en la fundación y difusión de la tendencia, a la actuación de otros artistas del Grupo Fluxus, como Ken Friedman y Dick Higgins.

Es, a menudo, sorprendentemente difícil decir cuando empieza la historia de un movimiento específico o indicar a una persona que pueda ser representativa de sus comienzos. Los mismos problemas suceden con el Arte Postal. En 1962, Ray Johnson, funda su "New York Correspondance School", pero al mismo tiempo, muchos otros como Arman, Klein, Flyint, Rauschenberg, etc. y el grupo Fluxus con Ben, Beuys, Brecht, Filliou, Higgins, Paik, Spoerri, Maciunas...incluyen sellos, tampones [*sic*], escritos, cartas o postales en sus trabajos. (s/f, p. 1- 2).

El propio Johnson, antes de 1962, ya realizaba envíos que pueden considerarse prácticas de arte correo, pero es esta fecha la que se marca a nivel internacional como el inicio de la tendencia.⁶³

Johnson es considerado “padre del arte postal”, desde 1953 empezó a enviar imágenes y textos de arte conceptual a sus amigos, muchas veces con la consigna de agrega, copia y envíalo a otros o devuélvelo. Cuando creó la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York (NYCS), en 1962, Johnson ya había establecido una red enorme de participantes a través del mundo. (Merz Mail, s.f., p.1).

El acto considerado fundacional de Ray Johnson se dio a partir de un horizonte de valores, creencias y posturas estéticas que se expresaron en sus trabajos con un gran eclecticismo y, en esta misma línea, guardaron continuidad con formas y recursos propios de Dada y Merz, que combinaban la técnica de collage de Schwitters, el toque surrealista de Max Ernst, juegos verbales y visuales, con un sentido del humor nihilista. Por esta actitud lúdica e irónica se lo suele designar como *neodadaísta*, en referencia a Marcel Duchamp.

Alrededor de 1955, Johnson empezó a incorporar en sus trabajos artísticos, retratos de celebridades y estrellas de cine populares tales como James Dean, Elvis Presley, Shirley Temple y Marilyn Monroe; comics y textos e imágenes de la publicidad, como el logotipo de *Lucky*

⁶³Como señala Fabiane Pianowsky “Foram os integrantes do grupo Fluxus os impulsores da criação da arte postal. Sendo considerado o ano de 1962 como o marco formal de seu surgimento, quando o artista neodadaísta americano Ray Johnson (1927-1995) criou sua “New York Correspondance School of Art”. Porém, anteriormente a esta oficialização, muitos artistas já se serviam da via postal para elaborar trabalhos com fins estéticos, como collages e utilização de diferentes técnicas e materiais, bem como para trocar criações e experiências artísticas, estabelecendo diálogos sem fronteiras” (Pianowsky, s.f., p. 1).

Strike, mucho antes que Andy Warhol. Creó el famoso muñeco “bunny” conejito que se parece a un mutante genético de Mickey Mouse diseñado para ser un conejo (Merzmail, s.f.).⁶⁴

En 1962, Ray Johnson remitió por correo a 200 direcciones de conocidos un trabajo consistente en tarjetas realizadas a partir de imágenes recortadas de revistas y diarios y luego transformadas en pequeños collages a los cuales les agregaron dibujos y palabras.⁶⁵ Estos trabajos fueron denominados por él como *moticos* y son considerados actualmente como antecedentes del *Pop Art*.⁶⁶ Otra acción es la creación de los *Add & Pass* consistentes en el envío de una obra inconclusa que el receptor debe completar de diversas maneras y pasarla a otro para que continúe el proceso.

A partir de estas acciones de Johnson, se consolidó y creció a lo largo de siete años un grupo heterogéneo de artistas que se vincularon alrededor del envío postal, de los cuales gran parte eran artistas desconocidos/as. Como señalé anteriormente, esta autodenominada “escuela” fue fundada por el artista como una mofa a las que imperan en ese momento, como por ejemplo la famosa corriente artística *Action Painting* y en el mismo sentido irónico, además de los envíos participativos, impulsó una serie de encuentros temáticos, llamados *nothings*. Éstos eran encuentros en los que *no sucedía nada*, en contraposición a los *happenings*, eventos llamativos y que crecientemente ganaban la atención en esos años (Held, 1990). En estos encuentros interpersonales también se conformó un *Club de Fans*, como otra de las acciones que parodiaban a la cultura de masas.⁶⁷

Respecto del grupo Fluxus, sus intervenciones y producciones en arte correo constituyeron un valioso aporte, sobre todo en sus obras de sellos y los kits de postales que dieron lugar a una modalidad de accionismo artístico que surgió en Estados Unidos y se desarrolló con más fuerza en Europa, sobre todo en Alemania. Su nombre estaba asociado a la idea de fluir y cambio constante, en oposición a cualquier formalismo o norma y sus objetivos

⁶⁴ En diciembre de 1994, Johnson anunció la muerte del bunny y a los pocos días anticipó a sus amigos que preparaba una puesta artística grande. El acto que el artista significó como una performance fue su suicidio al arrojar desde el puente Sag Harbor en Long Island a las aguas del Río Hudson, el 13 de enero de 1995.

⁶⁵ Entre estos conocidos Johnson incluye desde personas muy conocidas de la alta sociedad, a alguien como Elsa Maxwell, organizadora de fiestas o como James Barr, del Museo de Arte Moderno (Held, 1990).

⁶⁶ Los *moticos* se convirtieron en un pilar principal en la escena artística de Nueva York. Johnson está relacionado con estrellas artísticas que se destacan en ese momento como Robert Rauschnberg y Andy Warhol, como también del grupo experimental Fluxus. En 1965 el integrante de este grupo artístico, Dick Higgins, publica el libro de Johnson *The Paper Snake* (La Serpiente de Papel) en la editorial *Something Else Press*, un collage de los moticos que Higgins había estado recibiendo durante años, convirtiéndose así en el primer libro de arte correo.

⁶⁷ En dichas reuniones se fundaron los clubes de fans de Shelley Duvall, el Club de Fans de Barbara Rose, el Club de Fans de los ojos azules, el Club de Fans de Marcel Duchamp, el de Paloma Picasso, entre otros.

se dirigían a la destrucción del arte como actividad profesional desgajada de la vida y al cuestionamiento de los conceptos de belleza y de las bellas artes (Martínez Muñoz, 2000).

Aznar Alamazán define a Fluxus como:

Poliforme e inasible, Fluxus es, en primer lugar, un tipo de comportamiento que privilegia lo efímero, lo transitorio, “lo que fluye”, la energía vital y cierto misticismo risueño en el marco de una visión totalizadora y unificadora del arte y la vida. (2006, p. 30).

Los artistas de este grupo que se destacaron en sus intervenciones de arte correo fueron Robert Watts con sus estampillas, George Maciunas con sus kits de postales basadas en el motivo del correo, Robert Filliou y Daniel Spoerri con la serie de postales creadas en Francia. Las producciones mencionadas se enviaban contenidas en una caja Fluxus, que constituía una parte de la producción artística.

En cuanto a los itinerarios, las figuras fundacionales y/o faros en la historia de la tendencia en Latinoamérica, en la indagación realizada se arribó a una narración que es el resultado de un trabajo interpretativo de los relatos, señalamientos y énfasis efectuados por los/las artistas y los documentos analizados. Frente a la voluntad de los/las artistas de no clausurar esta historia, es que esta construcción discursiva es una posible, y conlleva la posibilidad de su cuestionamiento y de contradicciones.

En ese sentido, con mayor preponderancia confluyen en valorar a las acciones del Movimiento Fluxus como el impulso inicial de la tendencia, sin perder de vista la relevancia de la figura de Ray Johnson como uno de los participantes de su fundación. Por ejemplo, Edgardo Vigo enfatizó que Fluxus expresaba este impulso porque propuso “...El intercambio de información, publicación y colaborar ocasionalmente en eventos colectivos...” (*Sic*, Vigo, 1976, p. 1). También señaló algunos de sus eventos como hitos precursores: en 1960 la acción de Armand Fernández cuando envió una lata de sardinas por correo postal y en 1961 el envío de Robert Filliou desde París de su “Estudios para realizar poemas a poca velocidad” que invitaba al receptor a suscribirse para recepcionar una serie de poemas en el futuro.

El artista uruguayo Clemente Padín coincide con Vigo en resaltar al Grupo Fluxus como gestor de la marca fundacional de la tendencia, por ser este grupo el que vislumbró la idea de *red abierta y permanente*;⁶⁸ y estableció la diferencia entre el inicio de esta práctica circunscripta a Nueva York, a manos de Ray Johnson y la circulación abierta, en forma de red,

⁶⁸ Como se referencia en la Introducción, esta denominación fue realizada en 1963 por el artista francés Robert Filliou, ligado al grupo Fluxus, cuando señaló a la red de arte correo como *Eternal Network* (o la Eterna Red).

tal como lo planteó Ken Friedman y Dick Higgins, referentes del colectivo. Explica que estos dos artistas norteamericanos repararon en que Johnson había promovido la “interactividad artística” que fue aplicada a un grupo determinado de la vanguardia neoyorkina (entrevista con Padín, 18 de junio de 2011).⁶⁹

Entre estas dos propuestas fundacionales puede visualizarse que existen dos modos diferentes de plantear la comunicación, una más expansiva y abierta, y la otra más localizada. La primera corresponde al grupo Fluxus, quienes mediante sus envíos a las listas de direcciones de correo postal que se multiplicaban cuando cada artista sumaba a más participantes y la segunda, la de Ray Johnson en torno de un ámbito más localizado, orientado a reforzar lazos preexistentes y expresa una voluntad de visibilizar las acciones desarrolladas. En ambos casos se mantiene la figura de la red y el uso del correo postal en dos sentidos, como soporte de la circulación y como fuente de formas simbólicas.⁷⁰

Más allá de los iniciadores concretos que *por justicia*, como dice Vigo (1977), deben consignarse en la historia de la tendencia, la figura de Marcel Duchamp es el referente y principal inspirador del arte correo. En tal sentido, es relevante como antecedente su acción postal: *Rendez-vous du dimanche, 6 février 1916, (à 1 heure ¾ après midi)* en la que el artista envió a sus vecinos, la familia Arensberg, cuatro postales. En cada una escribió un texto sin principio ni final, sin respetar las reglas de separación de sílabas en los renglones. La no correspondencia de los textos y la extraña división de las palabras al terminar los renglones producía un extrañamiento del lenguaje que lo volvió, en gran medida, ilegible. Cada postal conservaba su estampilla y estaba dirigida a Mr. and Mrs. Arensberg, 33 West 67th Street.

Por otra parte, Duchamp inventó el *ready-made*, es decir el objeto industrial elevado a la categoría de obra de arte por el simple hecho de haber sido elegido por el artista:

El esteticismo queda abolido, al igual que el resto de los principios tradicionales del arte como son la composición, el trazo, la factura, o la lógica y la comprensión de la obra, de las que hablaría Tristán Tzara algunos años más tarde. (L’Ecotais, 1998, p. 12).

⁶⁹ Asegura Padín que Friedman y Higgins (EEUU): “...se dan cuenta de la potencialidad que tenía todo este movimiento, generan y nos obligan a que enviemos el nombre y la dirección la cual funciona como el *imput* del Arte correo, en poco tiempo, en menos de dos años se generó un movimiento global (...) Dick Higgins tenía una publicación que se llamaba *Something Else Press*, él sacaba una publicación mensual con esta información, ahí publicaba todas las direcciones de los artistas. Después apareció esta lista del *Image Bank* y quedó grabado en ese catálogo como un pionero del arte correo” (entrevista con Padín, 18 de junio de 2011).

⁷⁰ Este aspecto será profundizado más adelante.

Los *ready-made* cuestionaron la escultura figurativa, desplazando progresivamente el clásico interés por el cuerpo humano hacia objetos, materiales industriales y productos comerciales, como un modo de asumir desde el arte el nuevo mundo que se configuró en Occidente desde el capitalismo avanzado.

Isabel Lázaro (s.f.) distingue una etapa previa del arte correo a la que denomina *protomailart*, que consiste en intercambios epistolares entre artistas con intenciones artísticas y comunicativas tendientes a cohesionar *ismos* o grupos, pero que aún no poseen las características específicas de la tendencia. Dentro de esta actividad epistolar artística destaca dos tipos de antecedentes: los que realizaban envíos y por lo tanto participaban del sistema postal; y aquellos que introducían en sus obras aspectos propios de la acción postal. Del primer grupo se destacan a Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray, entre otros.

Además de las primeras incursiones de Duchamp, el arte correo reconoce como antecedentes a las poesías que Stephan Mallarmé escribió en algunos sobres y las cartas que Vincent Van Gogh envió a su hermano Theo.⁷¹

En cuanto a las directrices y apropiaciones estéticas, prevalece el deseo de abandonar los corsés que establecen las técnicas tradicionales y promover la experimentación con materiales y lenguajes. Es relevante en tal sentido, la intromisión del *collage* como un nuevo recurso estético de producción de sentido, el cual fue utilizado en las cartas, sobres e impresiones por los dadaístas como Kurt Schwitters, en 1919 y posteriormente, desde los años sesenta, en sellos que realizaron representantes del Nuevo Realismo como Yves Klein y otros trabajos en sellos de goma que aparecieron en obras del grupo Fluxus.

Yves Klein realizó en 1959 la famosa *Estampilla Azul*, que consistía en una plancha de estampillas del correo oficial francés a la cual cubrió con una capa azul de pintura a la que llamó *Azul Klein* y luego utilizó esas estampillas para despachar las invitaciones de su muestra *La vide* (el vacío). Debido a que el correo objetó el despacho de la correspondencia, Klein se vio obligado a sobornar a empleados postales y carteros para que distribuyeran las invitaciones. Esta se convirtió en la *primera acción* de arte correo y sus estampillas fueron la imagen de tapa del libro de Mike Crane y Mary Stofflet, *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*.⁷²

⁷¹ La Royal Academy of Arts de Londres reunió 65 pinturas y treinta dibujos de Vincent Van Gogh, además de unas cuarenta cartas ilustradas mediante las cuales el pintor informaba visualmente a su hermano Theo del cuadro en el que estaba ocupado o que acababa de pintar.

⁷² Editado por Contemporary Arts Press, San Francisco, 1984

Por su parte, Armand Fernandez, conocido como “Arman”, ha realizado en la década del cincuenta los conocidos *cachets* consistentes en hojas de papel cubiertas por una acumulación azarosa de impresiones de sellos de goma y que están directamente influidos por los trabajos de Kurt Schwitters.

Este es uno de los ejemplos de cómo los grupos y artistas vanguardistas de mediados del siglo XX retomaron en sus propuestas gestos e innovaciones estéticas de las vanguardias históricas. Así, crearon sus propuestas a partir del azar,⁷³ la ambivalencia, el gesto burlesco hacia los productos de la expansiva industria cultural que se inundaba de recursos para llamar la atención del lector y estimular el consumo, sobre todo en las revistas a través de concursos y oferta de cursos por correspondencia, avisos de lectores, etc.⁷⁴

Estas reposiciones de elementos de las vanguardias de principios del siglo XX efectuadas por las de mediados de esa centuria, fueron interpretadas por Bürger (2010), en el marco de su teoría, como mera imitación o repetición al inscribir su lectura en la tensión entre originalidad y autenticidad. Esto se plasma en su distinción entre *vanguardia histórica*, de primeras décadas del siglo XX, y *neovanguardias*, de mediados de este siglo, con una carga peyorativa en esta denominación, la cual ha sido objeto de posteriores discusiones.⁷⁵ Al respecto, Hal Foster (2001) reconoce en estas últimas la existencia de ciertos *retornos*, algunos de los cuales “aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas” (Foster, 2001, p. 3). No todos los retornos poseen las mismas aspiraciones ni postulan similar densidad crítica, ya que, al decir de Foster algunas recuperaciones son “rápidas y furiosas”, en el sentido

⁷³ Un ejemplo de la presencia del azar fue la acción del suizo Ben Vautier y su obra “La elección del cartero” consistente en una postal que poseía dos líneas de escritura, una en cada cara, con una dirección postal destinataria diferente en ambos lados y sin dirección del remitente, por lo cual el cartero era quien debía decidir a qué dirección entregarla o si la devuelve sin entregar.

⁷⁴ Los artistas Nam June Paik y Yoko Ono produjeron acciones postales. En el caso de Paik, en 1963 despachó por correo una serie de obras que se titulaban *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism* (Revista Mensual de la Universidad para el Hinduismo de Vanguardia) que emuló a las publicaciones de la época de la ciencia esotérica. Por su parte, Yoko Ono realizó una serie de propuestas artísticas que incluyeron el desarmado de una obra y el envío de las partes a diferentes personas en el mundo. Otras acciones postales que realizó fueron el evento *Dibuja un Círculo*, consistente en el envío a varias personas de formularios similares a los que aparecían en la época en revistas de consumo masivo, para recortar y enviar por correo. Este formulario tenía una serie de espacios en blanco destinados a ser llenados por el público con datos personales y una serie de opciones de *multiple choice* que se seleccionaban marcando con círculo entre las opciones: me gusta/no me gusta, dibujo bien un círculo: siempre/nunca, soy/era mejor dibujante de círculos ahora/antes. El formulario también incluía un rectángulo en blanco para que el receptor dibujara en ese espacio un círculo a mano (Gache, 2005).

⁷⁵ Este aspecto de su teoría es objeto de críticas a causa de la aplicación de un criterio reduccionista con el cual hace tal distinción y valoración, ya que focaliza en la rebelión contra la institución-arte el eje central del vanguardismo (Longoni y Santoni, 1998; Giunta, 2009).

en que reducen una práctica a un estilo y/o producen una *desconexión* con las condiciones históricas.⁷⁶

En la década del sesenta, cuando emerge y se define el arte correo, se produjeron impugnaciones teóricas y estéticas hacia al orden establecido y tomó fuerza el pensamiento crítico hacia la industria cultural, la masificación y estandarización de la cultura. En esos años, se produjo un proceso complejo en el campo de la cultura que venía fermentando desde la segunda posguerra y que puede mencionarse como un cambio de paradigma, marcado por las declinaciones, incertidumbres y transformaciones.

En ese sentido, fue significativa la expansión de las industrias culturales que aceleró las transformaciones en los lenguajes, soportes, gramáticas de producción y reconocimiento que tuvieron gran incidencia en el campo del arte. Distintas corrientes y formas artísticas como la nueva figuración, el informalismo, el pop y el op art, el minimalismo, los happenings, las performances, las instalaciones, el arte conceptual, el arte de los medios: “no sólo hibridaban géneros, sino que también atentaban contra toda idea de método o de seriedad en el arte” (Giunta, 2009, p. 125).

La definición misma del arte se puso en cuestionamiento, como también los problemas relativos a la calidad y la legitimación, en un contexto impregnado por la poderosa lógica del mercado. Se desenvolvían procesos de desmaterialización del arte, ruptura de fronteras entre ficción y realidad, mixtura de géneros, redefinición del papel del espectador, impugnación de la noción de autor y de obra; se tensaron los límites de la institución del adentro/afuera del espacio del museo. Se incorporaron los lenguajes de los medios de comunicación y los procedimientos artísticos a la moda y la publicidad.

El conceptualismo es clave para comprender la emergencia y algunos rasgos del arte correo y entre sus manifestaciones se destaca la poesía visual por el papel que desempeñó como espacio de articulación en el Cono Sur de Latinoamérica. En cuanto a la designación, se adopta la de conceptualismo, en virtud de que *arte conceptual* hace referencia, de manera restringida, a la emergencia a manos de un grupo pequeño de artistas en Nueva York en 1968. Estos

⁷⁶Foster produce una crítica fundada de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger, atacando algunos núcleos centrales, entre otros, la postulación de *una* vanguardia, susceptible de ser explicada mediante *una* teoría, que además está sustentada por un *evolucionismo* que, para Foster, acarrea varios problemas. Tal como el mismo autor aclara, no es su objetivo ensañarse con la teoría de Bürger, de la cual no puede desconocer su amplia influencia, sino más bien trabajar sobre aquellos puntos ambiguos y aportar a su mejoramiento. A tal fin sugiere “un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción. La narración de causa y efecto directos, de un antes y un después lapsarios, de origen heroico y repetición como farsa por parte de Bürger ya no funcionan” (Foster, 2002, p. 15)

aspectos corresponden a una discusión planteada por teóricos y artistas latinoamericanos interesados en resaltar que no se trató de una tendencia homogénea -tal como lo consigna el relato canónico-, sino de un conjunto heterogéneo de lineamientos y propuestas artísticas.

Así, por ejemplo, la distinción que realiza Camnitzer (2008) entre conceptualismo y arte conceptual trasciende la cuestión terminológica y se constituye en una operación política, al posibilitar la emergencia de una categoría más amplia que incluye producciones artísticas latinoamericanas que quedan por fuera de la taxonomía hegemónica.

El arte conceptual, como tendencia identificada bajo esta denominación, surgió en Europa y Estados Unidos en el marco de la intervención de un grupo que propuso esta nominación para sus producciones artísticas. Si bien no hubo organicidad, sino espacios y propuestas específicas, puede identificarse a algunos representantes provenientes de Europa, tales como Yves Klein, George Maciunas, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Dick Higgins y de Estados Unidos como Joseph Kosuth, Douglas Huebler, John Cage, Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

Al respecto, el artista uruguayo precisó que el término arte conceptual se creó en Nueva York para hacer referencia a determinadas manifestaciones artísticas que usan el lenguaje y las ideas como su materia prima principal. En esta identificación se delimita un estilo formalista, quedando el *contenido* fuera de la definición.

El autor señala que el agrupamiento de múltiples manifestaciones artísticas bajo esa denominación se produjo en 1968, en virtud de la insistencia de teóricos del arte y galerías, en el marco de un amplio proceso de intercambio entre América Latina, Estados Unidos y Europa.

Recuperar al conceptualismo como categoría táctica, para Fernando Davis (2008a) consiste en restituir su densidad crítica que se ve amenazada por interpretaciones tempranas que realizan operaciones reduccionistas sobre un conjunto de prácticas que guardan gran complejidad. El autor retoma la definición del conceptualismo que los artistas Luis Pazos y Juan Carlos Romero enunciaron en 1972: “un arte fronterizo, nada definitivo aún”, susceptible de ser utilizado como “instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional” (citados por Davis, 2008a, p. 10).

El conceptualismo, o *los* conceptualismos, se vincula con la crisis de medios artísticos tradicionales y constituye una reacción contra las manifestaciones físicas previas centradas en el objeto y la desenfrenada carrera del mercado del arte y la fetichización del objeto artístico. Por esto, se abandonó la pintura y escultura como dispositivos artísticos centrales y se comienza a valorar el texto, la fotografía, los documentos, mapas, filmes y videos como más apropiados

para la comunicación artística. Este amplio movimiento, con diversas vías, se prolongó durante casi una década y tiene incidencias en el arte de la actualidad.

Jorge López Anaya (1997) lo caracteriza a partir de una renuncia al objeto de arte único, cuyo carácter permanente y portátil lo hacen vendible y pone el acento más en las “ideas” acerca del arte que en los objetos que éste produce.⁷⁷ El énfasis en los aspectos significativos y comunicativos de la obra derivó en prácticas netamente conceptuales, se introdujeron principios estéticos de las ciencias de la comunicación, la semiótica y el estructuralismo. Uno de los aspectos comunicativos que se subrayaba era el requerimiento de involucramiento del receptor en la obra.

Es central en el arte conceptual la desmaterialización de la obra, término que fue introducido por Lucy Lippard en 1967 y que se incorporó al conceptualismo con ambigüedades en cuanto a sus significados.⁷⁸

Para entender el conceptualismo latinoamericano, Camnitzer afirma que es importante distinguir claramente entre desmaterialización y reduccionismo:

...en el contexto latinoamericano, la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista (...) en América Latina la desmaterialización fue explícitamente sugerida como estrategia en 1966, en un artículo escrito por el influyente crítico argentino Oscar Masotta. Masotta afirmaba: *Luego del Pop art nos desmaterializamos*.⁷⁹ (Camnitzer, 2008, p. 49).

Davis (2008 b) propone pensar las prácticas dentro del conceptualismo de manera vinculada a la preocupación de construir redes entre los/las artistas, en vez de pensarlos como productos artísticos autónomos. La comunicación, en este marco, adquiere gran relieve, no como proceso que garantiza transparencia en la producción y lectura de los sentidos, sino como *modo de relación con el otro*, de descentramiento de sí mismo, fundamento del acto comunicativo.

⁷⁷ “El resultado fue un arte que exigió al espectador un nuevo tipo de participación mental y de interpretación. Por otra parte, los signos de estas obras ya no se relacionaban con las cosas del mundo exterior, ni con conceptos artísticos, perceptuales o artesanales, sino con la ‘correlación de los signos entre sí’. Se habla, con razón, de *arte tautológico*” (López Anaya, 1997, p. 318).

⁷⁸ También en Lippard, el sentido del término tuvo cambios, ya que comenzó como una reacción al énfasis artesanal del arte y más tarde, adquirió un tinte más politizado en un texto que escribió como prólogo de una muestra latinoamericana. Desde la concepción central estuvo asociado al movimiento minimalista norteamericano y su concepto de reducción (de la materialidad).

⁷⁹ Un ejemplo es el *anti-happening* “Happening para un Jabalí Difunto” llevado a cabo por Masotta, junto con Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby en 1966.

Propuestas de artistas como León Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Renzi, entre tantos otros latinoamericanos, recurrieron a la categoría de arte conceptual para definir sus proyectos de los años sesenta y setenta. Este gesto, para Davis, es un uso táctico de la categoría desde los márgenes (Davis, 2008b).

El arte correo confluyó en una zona común con prácticas conceptualistas tales como la poesía visual y la producción de revistas experimentales. Éstas constituyen caminos por los que la tendencia se fue conformando en una red internacional.

En cuanto a la poesía visual, tal como señala César Reglero Campo (2009) no es posible dar una definición acabada, ya que se abren diversos posicionamientos frente a los límites de lo poético, algunas definiciones los llevan al extremo al establecer que todo lo visible es poesía o, contrariamente, la imposibilidad de pensar qué es ésta.

Sus antecedentes son cuantiosos y variados, no obstante, hay acuerdo en señalar como aportes precursores el que hace Mallarmé al pensar al espacio como un elemento expresivo en su poema “Una tirada de dados jamás abolirá el azar” (1897). También el resurgimiento del ideograma en Apollinaire, Pound, Huidobro, entre otros, que buscan romper la linealidad o sucesividad analítica de las lenguas occidentales (Padín, 2000).⁸⁰

A mediados de los sesenta apareció la poesía semiótica por impulso de Wladimir Dias-Pino y, más tarde, de Decio Pignatari y Luis Angelo Pinto que se constituyeron en los primeros intentos por lograr una poesía sin palabras, estableciendo claves de similitud conceptual entre elementos plásticos y verbales.

Otra tendencia que surgió de la matriz inicial del concretismo es la Teoría del No-Objeto que formula Ferreira Gullar y que dio lugar a lo que se ha llamado el *neoconcretismo*. Esta propuesta, como novedad, le otorgó relevancia al *tiempo* y la *acción*, y por esta vía abrió camino a las llamadas *artes de acción*, el happening, las performances, las ambientaciones o instalaciones en un momento adelantado a las fechas-hito del arte conceptual.

Más tarde, en 1967 emergió el movimiento *Poema/Proceso* merced de la lectura crítica de las obras presentadas por Wladimir Dias-Pino “A Ave” (1954) y “Solida” (1956). El *Poema/Proceso* removió la estructura monolítica del poema, le dio preeminencia a la

⁸⁰ Según Alvaro de Sá, a fines de los años cincuenta se distinguían tres tendencias definidas: el concretismo literario, del cual es mentor el grupo Noigrandes de San Pablo, integrado por Augusto y Haroldo de Campos, Decio Pignatari y Ronaldo Azeredo que comenzaba por considerar a la palabra como un “objeto” *en y por sí mismo* (Sá citado por Padín: 2000), que tendía a crear un ámbito lingüístico específico que integrara la expresión verbal y no verbal en el plano concreto. Su plataforma estaba contenida en el Plan Piloto para la Poesía Concreta, revista Noigrandes, nr IV, 1958, reeditado en ‘Teoría de la Poesía Concreta’ en 1958 (Padín, 2000).

participación del espectador, dinamizó la idea de un código intercambiable contra la rigidez de la estructura inamovible.

Un elemento común a estas corrientes y propuestas es la experimentación con el lenguaje en la búsqueda de nuevas formas expresivas que ponen en jaque el poder absolutista del lenguaje verbal y la estructura del verso en la manifestación poética. Pero sus objetivos van más allá de una búsqueda formalista, ya que no se trata solamente de impugnar formas estéticas tradicionales o realizar una *renovación* del lenguaje.

Edgardo Vigo dio forma a su propuesta en el ensayo *Del Poema/Proceso a la Poesía y/o a Realizar* en el cual sentó las bases de una estética de la participación del espectador, activadora, lúdica, imprevisible. En continuidad con los planteos de sus “Declaraciones Fundamentales” hizo hincapié en desbaratar el sistema lineal y asimétrico del arte tradicional:

Vigo comienza recordando que, en épocas recientes y aún durante este fin de siglo, el poema –y la obra de arte en general- se presenta como un “objeto intocable, lleno de misterios admirables y fuera del contacto de nuestros sentidos” reduciendo al consumidor a un estatismo contemplativo, y consolidando, en la contraparte, al artista como protagonista radical en el manejo de los materiales y el acabado de la obra (Anónimo, s/f).⁸¹

Para su propuesta tomó como punto de partida y antecedente al *Poema/Proceso*, analizó también otras iniciativas y se propuso ir un paso más adelante en la apuesta de una acción poética.⁸²

En suma, los conceptualismos postulan como núcleo a la idea y al proceso, en vez de objeto, sacan del centro de la escena a los aspectos formales de la obra, se oponen al mercado del arte y al concepto mitificado del/la artista. En contrapartida, promueven una concepción alternativa frente a la instituida. Como señala Amalia Martínez Muñoz (2001), la creencia que anima esta concepción es que el arte, como forma de conocimiento, puede sustituir el objeto artístico por la idea que le da vida; sin embargo, para la autora, la búsqueda de la desmaterialización de la obra fracasó, marcando un proceso que posteriormente llevó a su institucionalización.

⁸¹ El texto anónimo citado lo consulté en el archivo de Vigo en el CAEV, ciudad de La Plata. Hay un conjunto de textos mecanografiados que él guardó, pero que no tienen una autoría explicitada, por eso lo consigno de esta manera.

⁸² Como los “Móviles Poéticos” del americano Dennis Williams, el “arte por correspondencia” del grupo español ZAJ, Gerald Rocher y su técnica de escritura-lectura, las iniciativas del canadiense Andy Suknasky, destacaron a Julien Blaine como activista en Europa de esta tendencia (Anónimo, s/f).

Los conceptualismos son heterogéneos, aunque los artistas conceptuales tienen en común una actitud, una postura frente a cuestiones referentes a la naturaleza del arte y su función social que se encarna en una multiplicidad de manifestaciones que resisten al encasillamiento en una rígida clasificación. Utilizan distintos lenguajes, soportes y técnicas, porque “todo vale como medio de comunicación artística a condición de que la idea prevalezca sobre los valores retinianos” (Martínez Muñoz, 2001, p. 104), por esto, los trabajos artísticos se valen de la fotografía, video, televisión, fax, telegramas, fotocopias y periódicos, etc.

Los valores compartidos por estas corrientes, en general, pueden definirse como una oposición a los parámetros del arte oficial, una postura crítica frente a las nuevas industrias culturales y a la cultura consumista del régimen de mercado dominante.

2. Definición/es, modos propios de producción y circulación

Así como los artistas no quieren fijar una historia, tampoco desean cerrar una definición, tal como lo expresa el título del artículo de la artista platense Graciela Gutiérrez Marx: “El Artecorreo no acepta ser definido” (1985). Para ella, la tendencia no tiene historia *oficial*, ni paternidades, instituciones, reglamentaciones o reglas, ya que “...se ofrece como alternativa al grito o la carcajada que ha querido ser silenciada” (Gutiérrez Marx, G., 1985, p. 2).

Como señalé en páginas anteriores, es relevante considerar el modo en que los/las artistas se refieren al arte correo, dado que da cuenta de la naturaleza que le asignan en su carácter de practicantes y gestores de la tendencia. En el corpus de documentos analizados, se refirieron al arte correo de modo indistinto como: *lenguaje artístico, movimiento, corriente o tendencia artística, forma de expresión, expresión artística*, recurriendo a estos términos de forma flexible y heterodoxa.⁸³

Estas nominaciones hacen referencia a la existencia de criterios, modos y características propios que agrupan ciertas prácticas y modos de producción que son reconocidas como parte del arte correo y que, como tal, tienen una estabilidad en el tiempo que posibilitan diferenciarlos o identificarlos.

Estas designaciones, además de una pertenencia a un contexto, llevan inscriptas su historia, recorridos y fluctuaciones en cada espacio en el cual ha sido apropiado. Como

⁸³ En ese sentido es que en esta investigación aparece mencionado o descrito bajo esta terminología, a sabiendas de que no se adoptan como categorías en el sentido en que se emplean dentro de la tradición del arte.

sabemos, las cuestiones relativas a los términos y a las definiciones son más que meras disquisiciones léxicas y responden a perspectivas y miradas diversas.

- *Designación y principios*

La articulación entre los dos términos “arte y correo” ha sido objeto de reflexión por parte de los/las artistas al definir rasgos delimitadores de las fronteras de la tendencia. En ese sentido, Guy Bleus, enfatiza el uso del correo como uno de los elementos diferenciadores:

El arte postal es un casamiento entre objetos postales, sellos, libros de artista, revistas, catálogos, poesía, literatura, audio y video, librerías, archivos, listas y mailings, invitaciones, definiciones e informes, conferencias y encuentros, historias y filosofía, performances, posters, graffitis, proyectos, temas, listas de participantes, shows, fechas límite, artistas postales...y la red postal (Bleus, s/f. b, p. 11).

Por otra parte, Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero, en el libro que editaron con el sello de Vórtice, aseguran que “Con el término *arte correo* o *Arte Postal* (*mail art* en inglés) se designa a una tendencia artística que consiste en el envío de mensajes y diversas producciones utilizando el sistema postal como medio de comunicación a destinatarios conocidos o desconocidos” (García Delgado y Romero, 2005, p. 11)

En esta discusión, si se acepta al envío por correo postal como el aspecto distintivo, cabe preguntarse si todas las situaciones en que se usa dentro de las prácticas artísticas, constituye arte correo y, a la vez, si queda excluido todo intercambio en el cual no se utilice este medio. Esa pregunta se la hicieron Vigo y Zabala (1975) y su respuesta fue negativa, ya que precisaron que hay una diferencia entre la utilización del correo postal como *medio de transporte* de la obra y su concepción como parte del acto artístico/comunicativo. Es decir que la relación con el correo postal como característica de la tendencia, desde el punto de vista de los artistas mencionados, va más allá al constituirse en parte de la estructura de la obra y dejar huellas en ésta.⁸⁴ A nivel simbólico, hay una apertura del lenguaje de la obra en relación con la comunicación postal, aspecto que se ampliará más adelante.

⁸⁴ “Es necesario hacer una distinción para clarificar el concepto. Cuando se envía una escultura por correo, el creador se limita a utilizar un medio de transporte determinado para trasladar una obra ya elaborada. Al realizarse la escultura, este desplazamiento no se tuvo en cuenta. En cambio, en el nuevo lenguaje artístico que estamos analizando, el hecho de que la obra deba recorrer determinada distancia es parte de su estructura, es la obra misma. La obra ha sido creada para ser enviada por correo, y este factor condiciona su creación (dimensiones, franqueo, peso, carácter del mensaje, etc.) El correo entonces, no agota su función en el

Por otra parte, es significativa la denominación que prefirió Vigo para el arte correo, al llamarlo “Comunicación a Distancia-Vía Postal”, retomando la definición que hizo de éste Jean-Marc Poinot en su libro *Mail art, communication à distance* (1971, citado en Vigo, 1976) como actividad que escapa al sistema al ignorarlo y cuestionarlo parcialmente “porque afirma en nuestro mundo actual la viabilidad de un sistema (el artístico) que es opuesto al sistema dominante” (Vigo, 1976, p. 1). En relación con la comunicación, Vigo enfatizó que el arte correo era una tendencia de comunicación marginal y creativa, a la vez que una forma de expresión y comunicación nuevas (Vigo, 1976).

En el mismo sentido, Belén Gache (2005) afirma que el arte correo es un arte de redes, ya que su surgimiento tiene la impronta de las rupturas estéticas y la explícita vocación de crear y ampliar redes de comunicación.

Los/las artistas, en sus textos declarativos y de fundamentación de sus proyectos, coinciden en señalar algunos de sus rasgos característicos y las reglas que operan como lineamientos rectores. Éstos surgieron de la autodeterminación de sus practicantes, no como algo impuesto desde el exterior de la red y se ratifican en la propia práctica. En las convocatorias de arte correo, por ejemplo, junto con el detalle de las características de la propuesta (tema, plazo de envío, formato, etc.) se expresan estos principios que remiten a convicciones estéticas y políticas en las que abrevia la tendencia. Aparecen enunciados de la siguiente manera:

- No venta
- No devolución de las obras
- No jurados
- No premios

Así queda explicitada la voluntad expresa de los/las artistas de excluir los trabajos de los circuitos de comercialización y de cualquier tipo de intercambio económico; la incorporación de la obra en el archivo de quien organiza la convocatoria a raíz de su no devolución y, por último, asegura que las producciones artísticas no se someterán al arbitrio de jurados ni otra instancia que implique su selección ni jerarquización con criterios de legitimación propios del ámbito artístico institucionalizado, en un gesto de rechazo a estas intervenciones como modo de ejercicio del poder.

desplazamiento de la obra, sino que la integra y condiciona. Y el artista altera, a su vez, la función de ese medio de comunicación” (Vigo y Zabala, 1975).

La forma declarativa confirma la adhesión y la continuidad: “Son estas reglas de juego las que confieren a la actividad mailartística sus características que se desprenden de cada premisa” (Lázaro, s.f., p. 9).

Otro aspecto característico de la tendencia es el plurilingüismo que está en relación con el carácter internacional de la red. El inglés se usa como puente al considerar la cantidad existente de lenguas y las diferencias profundas en sus conformaciones morfológicas, como por ejemplo el japonés y el ruso, por mencionar casos significativos en cuanto a sus particularidades. Debido a esto, es imperativo tomar decisiones respecto de cuál/es son los idiomas a emplear, y si bien hay una prevalencia del inglés como un punto convergente en cuanto a lo idiomático, hay una apertura favorable hacia la diversidad cultural que busca favorecer la comunicación entre practicantes de idiomas muy diferentes. En relación con este cometido, es que los textos que circulan (publicaciones, invitaciones, etc.) suelen estar escritos en dos idiomas, como mínimo, que generalmente son el idioma materno del/la artista y el inglés.

- *Los dispositivos*

Sucintamente, a continuación, se consignan los principales dispositivos del arte correo. Se consignan como tales, en la medida en que éstos articulan circuitos, espacios, actores y prácticas específicas y constituyen ámbitos de circulación. A partir de la indagación realizada sobre el surgimiento de la tendencia hasta inicios de los años noventa, se reconocieron los siguientes: exposiciones, eventos y prácticas de intercambio; publicaciones y asociaciones de artistas correo.

La exposición, muestra o exhibición apareció desde su surgimiento y contribuyó a su expansión.⁸⁵ No obstante, gran parte de los/as artistas han puesto reparos sobre este dispositivo en el uso que el sistema institucionalizado le dio como mecanismo legitimador y consagratorio de obras y artistas, desde la emergencia del arte burgués. Este posicionamiento adverso se

⁸⁵ Como casos importantes se citan la exposición de la *New Correspondance School of Art* organizada en 1970 por Ray Johnson conjuntamente con Marcia Tucker, directora del Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York. Esta exposición para John Held “Fue el principio de una revolución en el arte, porque fue a través de ella como se estructuraron los lazos fragmentados de la red”. (Held, 1990). En 1973, Ken Friedman organizó la exposición “Omaha Flow Systems” en el Museo de Arte Joslyn en Omaha, Nebraska como continuidad de esta propuesta. Otras exposiciones y muestras de la época que contribuyeron a la difusión del arte correo es la “Mail Art de Jean Marc Poissant” que tuvo lugar en la VII Bienal de París (1971) y “Fluxshoe”, dirigida por David Mayor, en Inglaterra (1972). En 1987, con motivo de celebrarse el *Mail Art-Station-Minden* en el marco del *Minden Arts Festival*, (del 26 de septiembre al 4 de octubre de 1987, en Alemania), Jo Klaffki, más conocido como *Joki Mail Art* afirmó que: “Hay alrededor de mil artistas postales en activo con diferentes enlaces en la red internacional que se inspiran mutuamente (...) Mucho más allá de la comunicación postal estaría el siguiente paso en la labor comunicativa, los contactos personales” (Held, 1990).

orientó hacia la exhibición en el espacio del museo, como estrategia de inclusión/exclusión, visibilidad/invisibilidad de acuerdo con los cánones vigentes. No obstante, la exposición en sí es parte del circuito del arte correo, bajo modalidades heterodoxas, aunque preservando ciertas ritualidades (inauguración, invitaciones, entre otros).

Esta postura era enfática en artistas latinoamericanos/as durante los años setenta y ochenta, momento en el cual se produjeron significativas articulaciones entre arte y política, vinculadas con procesos y acontecimientos que se vivieron en esas décadas en la región.

Por esto, con la finalidad de mantener un poder disruptivo y crítico, pero, a la vez, contribuir al desarrollo de la corriente, es que resurgieron las tensiones entre Arte/arte y el adentro/afuera de la institución artística. Es decir, se presentó el debate acerca de si ocupar o no algunos espacios ligados al campo cultural con las exposiciones de arte correo -como galerías, salas de universidades, museos, fundaciones, entre otros-, ya que mientras para algunos/as esto significaba renunciar a la pretensión de ser una corriente alternativa o marginal; para otros/as se trataba de un uso táctico. También hay que considerar que persistió el deseo de difundir los proyectos y trabajos en nuevos lugares y llegar a un buen número de espectadores.

Por su parte, las publicaciones, desde los inicios de la tendencia, hicieron un aporte a la propagación de la red y su ampliación, al publicar convocatorias, grupos y artistas que las impulsaban, como también los listados de participantes con sus direcciones postales, por lo cual fueron un espacio comunicativo clave en esta etapa.⁸⁶

En cuanto a lo que se consigna como eventos, hace referencia a otras acciones coordinadas, organizadas desde la red de arte correo.

Fiel a su espíritu dadaísta y conceptualista, esta corriente *inventa* otro tipo de situaciones comunicativas, tales como los congresos descentralizados, que consisten en la realización simultánea de múltiples encuentros, en todo lugar donde haya artistas correo, con la finalidad

⁸⁶ De las revistas que abrieron caminos se señala a la revista *FILE*, publicación artística alternativa editada por el colectivo de arte canadiense *General Idea*. Ésta constituyó un espacio de contacto importante para los artistas postales que aumentó el conocimiento de los listados de artistas (de sus direcciones postales) y difundió las actividades en América del Norte y Europa. El mismo propósito persiguió *Umbrella*, publicación de referencia para el arte correo. Por otra parte, en 1984, dos publicaciones dieron cuenta de un estado de reflexión y movilización en el campo de la corriente; por entonces, se editó la primera gran antología de escritos *Arte por Correspondencia: Libro de Referencia para la Actividad de la Red de Arte Postal Internacional*, editada por Michael Crane y Mary Stofflet. El mismo año, en la *Interdada '84* en San Francisco, se reunieron numerosos artistas postales. La artista Anna Banana editó desde comienzos de la década de los setenta una serie de publicaciones destinadas a la promoción e información sobre el arte correo: el *Banana Rag*, es un *Newsletter* que funcionó como uno de los primeros foros y noticieros del medio. También, ligado a otras publicaciones como *FILE* o *Artistamp News*, el artista Nam June Paik, despachó regularmente obras por correo bajo el título *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism*, la cual constituyó una parodia de ciertas revistas de la ciencia esotérica.

de compartir trabajos, exponerlos, intercambiar ideas, proyectos, elaborar documentos conjuntos, etc.

En 1986 se realizó el primer *Congreso Mundial Descentralizado de Arte Correo* que finalmente se concreta en alrededor de ochenta encuentros en veinticinco países con la participación de más de quinientos artistas. Para el artista correo y ensayista, John Held (1991), este congreso tuvo consecuencias trascendentes, dado que muchos artistas postales que se habían sumado a la expansión del arte correo entre los setenta y ochenta se conocieron personalmente. Esto promovió la gestación de proyectos colectivos y contribuyó a vigorizar el diálogo y la solidaridad en la red.

Otro tipo de eventos son las campañas que coordinaron un conjunto de acciones artísticas a través orientadas a un objetivo concreto común vinculados con una reivindicación de derechos y/o protesta.⁸⁷

Por último, lo que llamo genéricamente *prácticas de intercambio*, que se realizan a distancia o de manera presencial. Las primeras hacen referencia a envíos múltiples a numerosos destinatarios sin responder necesariamente a una convocatoria en particular, en tanto que las segundas se producen en encuentros cara a cara en los cuales se intercambian tarjetas, invitaciones u otros materiales. Estos últimos son organizados a tal fin. Estas prácticas se orientan a establecer nuevos lazos, mantener la reciprocidad y/o dar a conocer la tendencia.⁸⁸

- *Los géneros*

En cuanto a las principales formas simbólicas, en la instancia de producción en el arte correo, las planteo como géneros discursivos constitutivamente híbridos, impuros, con matrices históricas heterogéneas y cuyas apropiaciones se orientaron a la trasgresión y el trastocamiento.

Esta consideración de géneros discursivos parte de la perspectiva bajtiniana, desde la cual los géneros se constituyen y transforman en relación con la dinámica, históricamente configurada, de la vida social. Esta mirada pragmática permite ver la funcionalidad de los géneros dentro de la comunicación en relación con los ámbitos y prácticas sociales concretos,

⁸⁷ De las décadas de los setenta y ochenta se destacan las siguientes: Campaña por la Liberación de Clemente Padín y Jorge Caraballo, apresados por la Dictadura uruguaya. Campaña Mundial en torno a la libertad del artista Andrés Díaz. Campaña de recolección de firmas en reclamo por la liberación del líder sudafricano preso Nelson Mandela. Campañas para formular una Declaración a favor de la Soberanía de Nicaragua y por el cese de torturas y asesinatos en Chile. Estas últimas iniciativas las lleva adelante la Asociación Uruguaya de Artistas Correo (AUAC).

⁸⁸ En Biopsia puede visualizarse claramente que estas prácticas en el caso de Vigo se desarrollaron de manera sostenida. Desde 1975, le dio preponderancia como forma de comunicación que sentó las bases de la multiplicidad y riqueza de sus posteriores interrelaciones.

y enfatiza su carácter político ideológico. Hay en el lenguaje un pasaje comunicante intergeneracional, entre distintas sociedades y épocas, permeable a las luchas de poder y los cambios socioculturales.

La noción de géneros discursivos surge de una concepción amplia y heterodoxa del lingüista, teórico y crítico literario ruso que, en primer término, resalta su amplitud y heterogeneidad:

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complica la esfera misma (Bajtín, 1999, p. 248).

Bajtín desarrolla su propuesta teórica en la búsqueda de comprender la relación entre los géneros y lo social y concibe que éstos se llevan a cabo mediante enunciados concretos y singulares. Para Bajtín: “cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (p. 248). El autor distingue entre géneros primarios y secundarios, entendiendo que hay una gran brecha entre ambos, aunque se encuentran relacionados. Además del grado de complejidad y elaboración que los diferencia, unos se prestan mejor que otros para expresar la voluntad del hablante; así cuanto mayor es el grado de estandarización, menor es su capacidad de manifestar esa voluntad y, en contrapartida, cuanto más elaborados, abren el camino de la creatividad y la exteriorización de la subjetividad.⁸⁹

En esta clave de lectura es que en esta investigación interpreté algunas formas discursivas del arte correo -tales como las estampillas, las postales, los sellos y matasellos- como géneros discursivos que han surgido y se han estabilizado mediante su uso en relación con un ámbito mayor como es el del correo postal. Dentro de esta esfera, se produce la comunicación postal, entre individuos, organizaciones e instituciones del Estado, en la que se produce la interacción interpersonal a distancia.⁹⁰ Hay en todo este ámbito instituciones, reglas, relaciones de poder,

⁸⁹ Un ejemplo sencillo de esto es, por ejemplo, la distancia entre una orden y una poesía. La orden, que exige una acción por parte de la otra persona, es un género simple que no da posibilidades al hablante de expresar sentidos con mayor amplitud, ni tampoco mostrar aspectos de su subjetividad. En cambio, en la poesía ocurre todo lo contrario. La orden, en las esferas en las cuales es uno de sus géneros propios –por ejemplo, el ámbito militar- está estandarizada y tiene una funcionalidad bien definida. La poesía tiene un alto grado de complejidad, elaboración y de libertad por parte del hablante.

⁹⁰ Thompson (1998) distingue tres tipos de interacciones: la “interacción cara a cara”, la “interacción mediática” y “casi-interacción mediática”. La primera es la que se da en co-presencia, cuando los participantes de la comunicación comparten las coordenadas espacio-temporales. La segunda es una comunicación que posee algunos

prácticas, etc., e interrelaciones con el sistema político y burocrático-institucional que se configuraron en los procesos de constitución de las sociedades modernas. Este “origen” les imprime a los géneros una matriz de significados y valores cargada ideológicamente que constituyen *memorias de género* que emergen o renacen en nuevas prácticas discursivas, en momentos históricos determinados, cuyos sentidos se ratifican, impugnan o resignifican.

En ese sentido, la perspectiva bajtiniana permite visualizar los tipos de enunciados en el arte correo en su dimensión ideológica a través de la valoración social, la acentuación y las memorias que lo habitan. Al retomar algunos géneros del ámbito postal, el arte correo recoge este bagaje y sobre éste realiza diversas operaciones semióticas de recuperaciones, reapropiaciones e insubordinaciones.

Así por ejemplo en el uso de la postal, el arte correo recupera su carácter social, al tiempo que explora sus posibilidades expresivas mediante una apertura creativa en su espacio icónico e impugna el carácter comercial y estandarizado que le imprimió el mercado (del turismo, por ejemplo). La postal guarda una relación directa con la vida cotidiana, los vínculos próximos y los recuerdos compartidos. En el arte correo hay una resignificación y refuncionalización de ésta con fines creativos y comunicativos que toman sentido en cada contexto.

En cuanto al *sello*, surgió de la necesidad de generar una *marca oficial* por parte del Estado que garantizara la autenticidad y oficialidad de actos administrativos, resolutivos y burocráticos.⁹¹ Progresivamente, en la medida en que las sociedades modernas se tornaron más complejas y diversificadas estos usos migraron y se extendieron a otros campos y prácticas sociales (intercambio comercial, certificación profesional e institucional, entre otros).

Su memoria de género remite a este carácter “serio”, “oficial”, que opone lo auténtico/espurio, lo legal/ilegal. Es en esta tensión en la cual el arte correo produce una subversión, una perturbación a través de múltiples estrategias. Esta desacralización del género recoge el gesto irreverente y lúdico duchampiano, el absurdo dadaísta en la búsqueda de una potencia revulsiva inscripta en una enunciación valorativa, acentuada ideológicamente.

Por otra parte, el correo postal dio lugar a una forma específica que es el *sello postal* que se conoce como *estampilla*, que es el timbrado mediante el cual se paga el envío que también otorga validez oficial del envío. Asimismo, el *matasello* es su complemento, porque garantiza

elementos de la anterior (en cuanto a su reciprocidad, por ejemplo), pero están presentes otro tipo de mediaciones (tecnológicas, semióticas, espacio-temporales, etc.) El autor especifica que con “interacción mediática” se refiere a “...formas de interacción del tipo cartas escritas, conversaciones telefónicas, etc” (1998, p. 117).

⁹¹ Del latín *sigillum*, sello es un *utensilio con imágenes grabadas*. La Real Academia Española lo define como ‘Trozo pequeño de papel, con timbre oficial de figuras o signos grabados, que se pega a ciertos documentos para darles valor y eficacia’. <http://lema.rae.es/drae/?val=sello>

la rentabilidad al inutilizar la estampilla –se estampa sobre ésta- y obligar al usuario/a a renovarlas en su próximo envío.

Es importante considerar que la estampilla posee un sentido político. Tal como se señaló en el capítulo I, es estrecha la relación que se establece en la modernidad entre los Estado-nación y el correo postal como institución al servicio de la integración social, política y económica y los procesos de conformación de una identidad nacional. Entre otras estrategias, a través de la edición de estampillas oficiales se consagran figuras y personalidades de la vida pública.⁹²

Otro uso con sentido social y político de las estampillas Argentina se dio a través de la política del ahorro implementada a través de la Caja de Ahorro Postal a principios del siglo XX que se masificó durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón.⁹³ Dentro de esta política de ahorro, las estampillas tenían un valor monetario equivalente y su atesoramiento constituía una práctica virtuosa a fomentar en los niños.

Otra práctica ligada a éstas es la filatelia que consiste en la colección de estampillas oficiales de uso corriente y/o de ediciones especiales para fechas conmemorativas o realizadas por artistas consagrados.

⁹² Los primeros sellos postales o estampillas oficiales que se editaron en Argentina se produjeron en Corrientes en 1856, momento en que no estaba unificada la República, por lo cual Buenos Aires editaba los propios, pero que no puso a circular. En 1862 aparecieron las estampillas llamadas "escuditos", que contenían el nombre definitivo del país. Luego, siguió una serie de sellos cuya viñeta mostraba la efigie del primer presidente argentino, Bernardino Rivadavia, y constituía a lo largo del tiempo una emisión clásica de jerarquía internacional. En cuanto a los primeros sellos conmemorativos, fue el cuarto aniversario del "Descubrimiento" de América por parte de España, el 12 de octubre de 1892, la ocasión para realizarlos. "Comienza así su utilización como una manera de evocar determinados sucesos históricos, culturales o científicos y también mostrar al resto del mundo aspectos interesantes del país". Correo Argentino, consultado en <http://www.correoargentino.com.ar/historia-del-sello-postal>

Sobre el desarrollo histórico del correo postal en América y en particular, en Argentina puede consultarse, también: De Castro Estéves, Ramón *Historia de Correos y Telégrafos de la República Argentina*, Ed. Por Dirección General de Correos y Telégrafos, Buenos Aires, 1934 y 1935 (5 tomos) y Bosé, Walter y Sáenz, Julio *Correo Argentino, una historia con futuro*, Ed. Manrique Zago, Buenos Aires, 1994.

⁹³ Tal como consigna la enciclopedia digital Wikipedia, "La Caja Nacional de Ahorro Postal fue una entidad financiera argentina creada el 5 de abril de 1915, durante el gobierno del presidente Victorino de la Plaza, con la finalidad de fomentar el hábito del ahorro. Libreta de Ahorro de la Caja Nacional de Ahorro Postal, año 1923. Nótese las estampillas de 1 peso moneda nacional adheridas a la misma. Su libreta de ahorro fue utilizada para depositar los ahorros de muchísimos niños argentinos por aquella época puesto que permitía ahorrar pequeñas sumas de dinero comprando estampillas que se pegaban en la libreta, y que eran admitidas por la entidad como valores en depósito. Durante el peronismo en 1946 entra en el negocio de los seguros con buena repercusión comercial. Las publicaciones de la Caja de Ahorro se volvieron masivas, que enseñaban a organizar el presupuesto familiar. Durante esa época y gracias a la bonanza económica miles de niños de la República Argentina utilizaban la libreta de la Caja Nacional de Ahorro Postal para realizar sus ahorros. Ellos compraban las estampillas y las pegaban en las hojas de la libreta, que eran reconocidas por la entidad en calidad de valores en depósito" (Wikipedia, última edición del 24 de agosto de 2021.

En: https://es.wikipedia.org/wiki/Caja_Nacional_de_Ahorro_y_Seguro)

En suma, estos géneros guardan en su memoria estos valores y sentidos de oficialidad, identidad nacional, legitimación, consagración de valores nacionales, equivalencia económica que son trastocados dentro de la tendencia, ya que al producir sellos, matasellos y estampillas deliberadamente apócrifos la creación artística perturba los signos en un gesto deliberado de desacralización.

Por su parte, el *sobre* como receptáculo que contiene la pieza postal es, en el arte correo, un espacio simbólico polifónico y multiacentuado, en el cual aparecen figuradamente distintas *voces* mediante sus marcas. Hay una disposición espacial estable de sus elementos que está determinado por la institución postal, así, en el ángulo superior derecho están las estampillas oficiales y el matasello; en el centro la enunciación del destinatario y su dirección postal (elementos necesarios de esta comunicación). Al espacio que queda fuera de estos lugares instituidos, es decir al resto de la superficie del sobre, lo denomino *espacio de libertad*, en virtud de que allí los/las artistas despliegan estampillas y sellos propios o de otros/as otorgando un *efecto polifónico* y un carácter ecléctico y desestructurado. Estos enunciados, en muchos casos, remiten a otros/as artistas, como por ejemplo en las *estampillas-homenajes* o simplemente como intertextos en enunciaciones cómplices.

Además de los géneros típicamente postales, hay formatos que se fueron sumando a partir de las prácticas artísticas ligadas a la poesía visual, la producción editorial experimental y, en general, el vínculo estrecho con el grabado, la xilografía, entre otros. En ese sentido menciono de manera genérica como *trabajo gráfico* a producciones con diversas técnicas en tamaño A3, A4 o carta, como afiche o desplegable que se envía doblado para adaptarse al espacio del sobre. Algunos de éstos se plantean en el marco de un dispositivo innovador del arte correo que es el *Add & Pass* (intervenir y pasar), que consiste en una hoja que un/a practicante pone a circular con el objeto de ser intervenida con sellos por parte de otros/as artistas correo y que, a vuelta de correo, retorna a su iniciador/a merced de un itinerario establecido e informado a los fines de orientar su remisión. Esta modalidad conceptualista recupera la fuerza expresiva del acto de *estampar*, relativo a sus prácticas como artistas visuales, y pone en evidencia un modo de entender la obra como una producción simbólica incompleta, abierta a la co-creación, de naturaleza polifónica y colectiva.

A fines de los setenta y sobre todo en los ochenta hay innovaciones y experimentaciones que surgen vinculadas con las tecnologías novedosas que se masificaron en esos años, y que permitieron mixturar aún más los géneros con la mezcla de elementos comunicacionales y artísticos. Estos procedimientos se produjeron en zonas fronterizas entre el arte/no arte, donde

se combinaron técnicas novedosas tales como el Xerox, el fax, aplicados en la reproducción y diseño gráfico y en la publicidad, con otras antiguas, como el grabado y xilografía. Los trabajos experimentales gráficos adoptaron, por ejemplo, a la fotocopia como un mecanismo económico de reproducción.⁹⁴ También los audiovisuales y sonoros que se difundieron en los ochenta, se valieron de las tecnologías y técnicas de producción y edición de imagen analógica y grabación electromagnética en video y audio casete que se expandieron en esos años y que, en el campo artístico, dieron lugar al surgimiento de nuevas tendencias como el videoarte, la experimentación con el sonido, la integración multimedial en instalaciones, su uso en performance, entre otros. La reapropiación y resignificación de los géneros por parte del arte correo posee, desde sus inicios, un carácter creativo, comunicativo y político.

Este carácter *híbrido* de las obras se vinculó con los rasgos que definieron al arte conceptual, como se señaló en páginas anteriores. Precisamente, del grupo Fluxus, provienen varias nociones pilares de este modo de concebir el arte, como la de *intermedia*. Esta noción fue creada por el polifacético Dick Higgins a propósito de la confusión que se les presentaba a quienes querían catalogar o categorizar sus obras en una disciplina. Este término remite entonces a la pertenencia de sus producciones a mundos diversos.⁹⁵ Higgins (2015) dice que este principio de separación entre un medio y otro, como por ejemplo lo que hace que algo sea considerado una pintura y no una escultura, surgió en el Renacimiento y continuó, incluso, hasta la etapa de la automatización a la cual considera como una tercera revolución industrial.⁹⁶

⁹⁴ Las técnicas gráficas de multiplicación que se generaron entre los años cincuenta y sesenta, se extendieron en los ochenta, en virtud del desarrollo de tecnologías de transmisión de datos, impresión y copiado como el fax, off set y fotocopia o xerografía que ofrecían mayores posibilidades para reproducir trabajos a bajo costo y mejor calidad.

⁹⁵ En el ámbito de las artes visuales, el autor menciona algunas producciones de mediados de los cincuenta, tales como los collages de Alan Kaprow y Robert Rauschenberg en EEUU y Vostell en Alemania (dé-collages). En éstas hay inclusión de objetos incongruentes con la obra. Navegan entre la pintura y la escultura, en algunos casos. Rauschenberg los llamó los “combinados” y Kaprow hizo experimentos con espejos en un trabajo de reflexión sobre la relación entre la obra y el espectador; también hizo collages que rodeaban al espectador y los llamó “ambientes”. Por último, en 1958 comenzó a incluir personas en el collage y los llamó “happening”. En cuanto al teatro, Higgins dice que el tradicional es inadecuado para esta nueva época (fines de los cincuenta y años sesenta) porque ésta demanda mayor “portabilidad y flexibilidad”. Él hizo en 1958 una obra “Stacked Deck” que se regía en las acciones que podrían ocurrir por las luces de colores y se eliminaba la distancia entre el público y el espectador. Se incorporaron intervenciones de artistas con notaciones gráficas, o piezas musicales y no musicales: “De este modo, el happening se desarrolló como un intermedio, un territorio inexplorado que descansaba entre el *collage*, la música y el teatro. No se rige por lineamientos, cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo a sus necesidades. El concepto se entiende mejor por lo que no es que por lo que es” (Higgins, 2015, p. 31).

⁹⁶ Higgins (compositor, poeta, artista plástico) escribió el ensayo original llamado *Intermedia* en 1965. Él mismo se encargó de darle amplia difusión. Más tarde, en 1981 reflexionó sobre sus palabras de aquel momento y reinterpretó algunos aspectos de la intermedia. Esto de modo conjunto más un apéndice de su hija, Hannah Higgins, se incorporan en el libro *Breve autobiografía de la originalidad*, editado en México, traducido por Alejandro Espinosa Galindo. Este apéndice ya estaba ya en la edición del 2001 publicada por la revista Leonardo: *Leonardo*, Volumen 34, N° 1, febrero de 2001, pp. 49-54.

En su ensayo, titulado por el autor en su versión original como *Intermedia* y publicado en español por la editorial Tumbona bajo el título “Sinestésias e Intersentidos: Intermedia”, define a la *intermedia* como a ese tipo de obra que se encuentra *entre* dos o más medios. Esta categoría de lo *intermedial* es descriptiva, dado que el artista aclara que no deben hacerse lecturas valorativas ni prescriptivas. Es decir, que una obra sea intermedial no supone que sea buena o mala, ni que deba hacerse obras intermediales. Agrega que la intermedialidad no es un movimiento y que no puede fecharse su inicio porque: “Desde tiempos antiguos la intermedialidad siempre ha sido una alternativa (...) y seguirá siendo una posibilidad siempre que exista el deseo de fusionar dos o más medios” (Higgins, 2015, p. 33-34).⁹⁷ El término adquirió vida propia a partir de la difusión de su artículo en *Something Else Press*, su propia publicación, porque desde ahí se difundió ampliamente.⁹⁸

Esta noción tuvo amplia repercusión en el arte correo porque guardar consonancia con su espíritu ecléctico y heterodoxo y su impronta experimental, la cual se hace visible sobre todo ante el surgimiento de un nuevo lenguaje, soporte o de recursos expresivos provenientes de nuevos medios y técnicas. Esto resalta su carácter de poética tecnológica.

3. Emergencia y desarrollo en América Latina y Argentina

El arte correo en el Cono Sur de América Latina se inició a partir de 1974 como práctica sostenida en el tiempo y con iniciativas propias. No obstante, el proceso de inscripción en las prácticas vanguardistas ligadas a las bases de esta tendencia empezó antes, ya que está relacionado con una serie de transformaciones en el campo cultural y político que se desarrollaron entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta.

En 1960, en el campo del arte y de la cultura en general, comenzaron a desplegarse proyectos cuyo horizonte internacionalista y modernizador se expresó en la emergencia de

⁹⁷ Para un análisis teórico estético específico ver Espinoza Galindo, Alejandro (2010) “El Espacio Inter-Medio: consideraciones sobre el concepto de arte *intermedia*, a partir de los postulados de Dick Higgins”, *Tesis de grado para alcanzar título de Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte*. Universidad de Chile, consultada en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-espinoza_a/pdfAmont/ar-espinoza_a.pdf

⁹⁸ En algunas referencias o escritos se lo ha confundido con “medios mixtos”, lo cual hace referencia a obras ejecutadas en más de un medio: “Muchas obras buenas se han realizado con medios mixtos: pinturas que incorporan poemas dentro de sus campos visuales, por ejemplo. Aunque uno logre reconocer cuál es cuál. Por otro lado, en la intermedia, el elemento visual (la pintura) está fusionado conceptualmente con las palabras, poesía visual...” (Higgins, 2015, p. 32).

instituciones y espacios que albergaron a algunas manifestaciones de la vanguardia y promovieron diversas estrategias de intercambio con los circuitos internacionales.⁹⁹

Desde 1962 se amplió este fenómeno conocido como *internacionalismo*, el cual no era homogéneo ni respondía a los mismos proyectos -estéticos, políticos e ideológicos- (Giunta, 2008).¹⁰⁰ Era diverso y complejo en su desarrollo porque albergaba en su seno objetivos contrapuestos que se expresaban a través de distintas *estrategias*.¹⁰¹ No obstante, numerosos grupos de artistas que compartían esta mirada crítica, propiciaron apropiaciones *tácticas* de los espacios institucionales y recursos, re-significándolos como lugares de lucha y resistencia a las *estrategias* hegemónicas.¹⁰²

El arte correo surgió en América Latina en este contexto histórico, ligado a la red de intercambios de poesía visual y a otras expresiones conceptuales que estaban en vigor desde mediados de los sesenta. Los artistas latinoamericanos que se insertaron progresivamente en la red internacional formaban parte de las formaciones vanguardistas de los años sesenta, cuyo proyecto intelectual confluyó con el ideario político de la *Nueva Izquierda*.¹⁰³ Esta formación

⁹⁹ En Argentina se creó el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956), como gesto que explicitó la marcación de un nuevo tiempo que, desde la mirada de sus gestores, contrastaba con un tiempo *oscuro*, la etapa precedente bajo los gobiernos peronistas que habían sido percibidos por los artistas más progresistas como una época de aislamiento de las nuevas tendencias y centros culturales (Giunta, 1999). En 1958 se fundó el Instituto Di Tella, luego la Galería Lirolay, en el espacio que la prensa dio en llamar *la manzana loca* que estaba ubicada en calle Florida al 1000 (galerías, centros culturales, salas de teatro independiente, librerías, cafés, editoriales, etc.).

¹⁰⁰ Este proceso de apertura e intercambio tuvo su momento cúlmine en 1967 con la paradigmática muestra *Experiencias Visuales '67* en la cual se integró un conjunto de actividades en el marco de la Semana de Arte Avanzado, en el Di Tella. Contó con la participación de directores de museos estadounidenses y un Jurado integrado por artistas destacados de la escena internacional y local. Promediando 1968 el internacionalismo inició un camino de crisis y debilitamiento. En este año “incandescente” –como lo califica Giunta– “había mayores evidencias de que Buenos Aires no brillaría como París ni como Nueva York”, el internacionalismo comenzaba su declive (Giunta, 1999: 102).

¹⁰¹ Programas de intercambio que se desprendían de políticas, como la impulsada desde la *Alianza para el Progreso*, lanzada por Kennedy en 1961, los premios internacionales para la consagración nacional, las bienales, la emergencia del circuito institucional modernizador, etc.) Mientras que para algunos era *una puesta al día* de las periferias, que implicaba la *incorporación* de las tendencias artísticas vanguardistas de los centros hegemónicos (posición asumida por el Instituto Di Tella, por ejemplo), para otros constituía una forma más que adoptaba la colonización cultural de EEUU sobre Latinoamérica. El contexto estaba marcado por la Guerra Fría y se ponía al descubierto las desigualdades crecientes entre norte-sur.

¹⁰² “Las políticas culturales que se desprenden de la Alianza para el Progreso fueron impulsadas no sólo por las instituciones de Estado norteamericanas, sino también por instituciones oficiales y privadas latinoamericanas. Es el caso de las Bienales Americanas de Arte, organizadas por Industrias Kaiser de Argentina, una poderosa transnacional de la industria automotriz que se había instalado en Córdoba a mediados de los años 50” (Longoni y Mestman, 2008, p. 50).

¹⁰³ Hablamos de *formación, proyecto e instituciones* en el sentido que les otorga Raymond Williams. El autor hace una *distinción operativa* entre instituciones y formaciones (Williams, 1991). Define a las formaciones como: “...movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisivas sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams, 1997a, p.139). Por otra parte, las relaciones entre instituciones y formaciones son complejas y tienen variabilidad histórica. Asimismo, “proyecto y formación son diferentes maneras de materializar –diferentes maneras, entonces de describir- lo que de hecho es una disposición común de energía y dirección” (1997b: 188).

en Latinoamérica se conformó en torno de un imaginario político revolucionario y en relación con éste, se libró el debate ineludible en torno del papel del intelectual en la transformación de la sociedad. En ese sentido, adquirieron peso las nociones del *intelectual comprometido* sartreano y la del *intelectual orgánico* gramsciano.¹⁰⁴

Fue central, en el contexto latinoamericano, la contribución de la Revolución Cubana, el existencialismo sartreano, el marxismo, las teorías críticas,¹⁰⁵ la Teología de la Liberación, la renovación pedagógica del pensamiento de Paulo Freire, entre otros *núcleos ideológicos* que conformaron a una generación de intelectuales latinoamericanos en los sesenta.¹⁰⁶ En términos de Williams constituyen una formación específica, ligada a ciertas condiciones históricas, sociales, institucionales y simbólicas de emergencia. Es claro que ésta tuvo gran incidencia en las prácticas culturales de las décadas posteriores.

Hacia fines de los sesenta, en Argentina, un proceso de creciente radicalización de los artistas puede identificarse claramente en lo que Longoni y Mestman (2008) denominaron el *Itinerario del 68*, protagonizado por grupos de artistas plásticos experimentales de Buenos Aires y Rosario, que marcaron un proceso de ruptura con las instituciones artísticas y concibieron relaciones estrechas entre vanguardia artística y vanguardia política.

La artística se sentía convocada a cumplir un papel protagónico en la revolución y progresivamente se fue fusionando con la vanguardia política, desarrollando un movimiento de retirada de los espacios artísticos para ganar la calle o actuar en los sindicatos. Simultáneamente, grupos radicalizados que se autodefinían como vanguardistas, coexistieron con otros con posturas más moderadas o diferentes, de modo que de ninguna manera debe entenderse este proceso como *homogéneo y lineal*. Lo que puede constatare es que a fines de los sesenta la violencia formaba parte del proyecto estético-político¹⁰⁷:

¹⁰⁴ Se trataba 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 ponía al servicio de una transformación social, en oposición al *intelectual tradicional* que operaba en favor de las clases dominantes (Gramsci, 1975). También se sustentaba en la noción de artista comprometido sartreano (Sartre, 1987), formulada en relación con la práctica literaria y que tuvo profunda incidencia en el proyecto intelectual de la *Nueva Izquierda*.

¹⁰⁵ En este sentido, se destaca la lectura de *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse.

¹⁰⁶ Oscar Terán (2013) dice que la configuración de la llamada “nueva izquierda intelectual argentina”, cuyo proceso analizó entre 1956 a 1966, se vinculó con una serie de *núcleos ideológicos* (que son filosóficos, políticos, estéticos, éticos) que fueron enarbolados por un conjunto de intelectuales a los cuales él llamó *contestatarios, críticos o denunciistas*. Entre algunas condiciones históricas de emergencia de esta *formación* se señalan la ruptura con la izquierda tradicional, la Guerra Fría, la embestida de la derecha ante los movimientos populistas y el acceso de las clases medias a la educación que tiene como producto una generación lectora y activa.

¹⁰⁷ La estética de los dispositivos artísticos incluyó en su retórica alusiones a la lucha armada, a través del uso de papeles perforados como impactos de balas, consignas y otros recursos como intervenciones colectivas organizadas bajo la modalidad de *asalto* o *brigada* en espacios callejeros o dentro de las mismas instituciones artísticas (Longoni, 2007; Longoni y Mestman, 2002).

La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario” (fragmento del Manifiesto de *Tucumán arde*, citado por Giunta, 1999).

El año 1973 es considerado bisagra en estos procesos, por eso desde 1974 se produjo un repliegue que se profundizó durante las dictaduras.¹⁰⁸ Estas oscilaciones entre la calma y la acción, el adentro y afuera de las instituciones, de la estampida al repliegue formaron parte en América Latina de turbulentas realidades y cambios sociales. Coexistieron diversos imaginarios y proyectos que chocaban contra los muros de los poderes hegemónicos y los oídos sordos del discurso único que logró imperar finalmente con la llegada del neoliberalismo.

En cuanto al desenvolvimiento del arte correo en América Latina, particularmente en el Cono Sur de la región, reconozco cuatro *momentos claves* sobre la base de las marcas discursivas en la construcción del relato histórico por parte de los artistas Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler. Estos momentos son significativos para comprender el desarrollo y características centrales que adquirió el arte correo en la región:

1º- El primer momento se caracterizó por ser una etapa de transición, con un itinerario que fue de la poesía visual al arte correo. Transcurrió entre 1966-67 y 1973 y en su duración, fue relevante el desplazamiento de las prácticas y producciones artísticas gradualmente hacia los lenguajes y formas creativas/comunicativas específicas de la tendencia del arte correo, sin abandonar la poesía visual como camino experimental. Por otra parte, fue característico también el modo en que la comunicación interpersonal y la generación de vínculos entre artistas incidió en el sostenimiento de la red durante tantos años.

A partir de los discursos analizados de los tres artistas mencionados puede fecharse entre 1966-1967 el comienzo de sus intercambios que fueron signados, a la vez, como el modo incipiente, pero progresivo, de inscribirse en el arte correo.¹⁰⁹

¹⁰⁸ En 1973 marcó este quiebre el Golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende y su trágica muerte. En Argentina se sumaron como hechos bisagra los fusilamientos de Trelew y la masacre de Ezeiza. En Uruguay 1973 fue la antesala del Golpe de Estado que se concretó en 1974. El punto máximo y quiebre se produjo en 1973, no sólo para Argentina, ya que el golpe a Salvador Allende constituyó un punto de inflexión para el proyecto político intelectual del Cono Sur.

¹⁰⁹ “Mis primeras experiencias en arte correo datan de 1967 cuando con mis amigos latinoamericanos Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Dámaso Ogaz comenzamos a intercambiar nuestras revistas: *Diagonal Cero*, Ediciones Mimbres, *La Pata de Palo* y *Los Huevos del Plata* y nuestras obras” (Padín en Janssen, 1994) “A finales de 1966 comencé a tomar contacto con algunos poetas visuales europeos –como Julien Blaine y Jean-François Bory- y comenzamos a intercambiar trabajos. Entre ellos había algunas postales que incluían maneras muy creativas de llenar el espacio que me llamaban la atención” (Vigo en Janssen, 1998); “Con

Estas primeras *experiencias* –como las llama Padín- todavía no son reconocidas por ellos como específicas del arte correo: “...no sabíamos cómo llamarlo y lo veíamos de un modo natural. Intercambiábamos publicaciones, habíamos establecido un circuito en el cual intercambiábamos nuestras revistas” (Entrevista con Padín, 2011).

Fue relevante en este momento el envío recíproco de las revistas experimentales de poesía visual mediante el correo postal, tales como *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (Edgardo Vigo), *Ediciones Mimbres* (Guillermo Deisler), *La Pata de Palo* (Dámaso Ogaz) y *Los Huevos del Plata*, *Ovum* y *Ovum 10* (Clemente Padín) como puntapié de una interacción intensa y del inicio de la práctica dentro de la red internacional de arte correo. Gradualmente los/las artistas, dentro del circuito de arte experimental en que se desempeñaron, tomaron contacto con artistas como Julien Blaine, Ken Friedman, Dick Higgins, entre otros que eran movilizados de esta red. En sus intercambios, conocieron y se reapropiaron progresivamente de formas expresivas específicas (sellos, postales, estampillas) en un proceso que delineó un espacio artístico/comunicativo compartido, que no abandonaron más.

Usaban el correo como medio en estos procesos de comunicación en varios momentos: para establecer/mantener el contacto, invitar a participar de la co-realización de las publicaciones y enviar las publicaciones como producto terminado. Simultáneamente, mantenían correspondencia personal en la que se interrelacionaba lo artístico con la vida.

En cuanto a la relación entre la poesía visual y el arte correo, es muy estrecha. Para César Espinosa “Es válido afirmar que en buena medida el arte-correo y la poesía visual son dos caras de una sola moneda” (citado en Gutiérrez Marx, 2010a, p. 158).

Vigo y Zabala señalan en su artículo “Nuestro Panorama” que en Argentina un primer antecedente de práctica artística ligada al arte correo fueron los envíos postales de Liliana Porter y Luis Camnitzer en el Instituto Di Tella. Enviaron interrogantes por correo durante seis días antes de la inauguración, los cuales encontraron respuestas finalmente en las obras de la exposición en 1969. Mencionan como acciones que le siguieron posteriormente a los envíos de Juan Carlos Romero y Eduardo Leonetti, y los propios, de Horacio Zabala y Edgardo Vigo.

respecto a la situación en Sudamérica, la labor llevada a cabo como editor en la década del sesenta y el intercambio activo con similares creadores en el Cono Sur, nos llevó a utilizar el correo como medio para nuestras expresiones y mensajes de carácter artístico. Vigo en Argentina, Padín en Uruguay, Wladimir Díaz-Pino en Brasil y otros siguen hoy, incluso, siendo los pilares de la nueva experimentación en el terreno de la poesía visiva, como del arte correo” (Deisler, 1982).

2°. El segundo momento ocurrió entre 1974 y el final de la década del ochenta y se caracterizó por ser un período de inserción de América Latina en la red internacional, expansión y desarrollo.¹¹⁰

En este lapso se dieron tres procesos fundamentales:

- Inscripción plena de los artistas latinoamericanos en la red internacional de arte correo a través de la generación de proyectos y eventos propios;
- Movimiento expansivo de la Red;
- Producción de un cuerpo de reflexiones y prácticas de arte correo desde una mirada situada, comprometida con la realidad política y social de América Latina durante las dictaduras.

Considero a 1974 como un año clave para el desarrollo de la tendencia en América Latina a partir de la lectura interpretativa de los documentos analizados. Por una parte, ese año se promovió desde el CAYC, por parte del *Grupo de los Trece*,¹¹¹ la publicación de postales, iniciativa a la cual Vigo envió un trabajo que había realizado en 1966 titulado “Armas para Mate Cos©ido” -objeto de madera tinta- (Biopsia, 1974).¹¹² Este fue un antecedente que si bien no marcó un hito en la tendencia evidenció el interés que despertaban estas nuevas prácticas en los/as artistas del Cono Sur.

Por otra parte, las producciones artísticas de Latinoamérica suscitaban atracción en Europa y Estados Unidos. Los espacios artísticos, al igual que artistas extranjeros, promovieron intercambios con sus pares de América Latina. Muestra de ello fue que el 9 de marzo de ese año se realizó la exhibición “Latinoamérica ‘74”, en el Centro Cultural Internacional de Amberes, Bélgica, de la cual Vigo participó con su *Señalamiento 12°* “Destrucción de una obra de arte”, en Punta Lara, La Plata.

¹¹⁰ Entre 1989-1990 hubo dos hechos significativos, uno es la finalización de los regímenes dictatoriales en el Cono Sur Latinoamericano, al recuperar Chile la democracia en las elecciones de diciembre de ese año y la asunción del cargo de Patricio Aylwin el 11 de marzo de 1990. A nivel internacional, como es sabido, la caída del muro de Berlín en 1989 marcó un punto de inflexión y, como hito, el inicio de lo que se designa como *globalización*.

¹¹¹ El Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CAYC) adquiere centralidad en la escena artística del momento. Se funda en 1968, pero en 1970 se instala en su sede de Viamonte 452, en pleno centro porteño, es fundada y dirigida por Jorge Glusberg, empresario y crítico de arte. Cabe aclarar que Edgardo Vigo no perteneció al *Grupo de los Trece* del CAYC, pero entre 1970 y 1973 es uno de los artistas colaboradores a quienes Glusberg invita a participar de exposiciones y acciones, y por quien tiene estima y consideración.

¹¹² Como se precisó en la Introducción, el archivo del cual obtuve la mayor información en la investigación, fue *Biopsia* de Edgardo Vigo, que consiste en cajas de madera donde el artista registra, cataloga y deja copias de lo que recepciona y envía agrupados por año en el período 1953-1997. Una aclaración necesaria es que *Biopsia* en la obra de Vigo adopta dos formas: por un lado, es una publicación que el artista realiza invitando a cinco artistas por número y, por otro, es el archivo descripto.

Un hecho relevante del inicio de este momento fue la publicación en 1974 del libro *Art et Communication Marginale* por parte de Hervé Fischer.¹¹³ Esta publicación contiene una primera parte de carácter teórico acerca de la distinción entre el arte del sistema oficial del arte y la comunicación masiva a manos de los medios de comunicación y el arte y, la comunicación *marginal*, en un sentido éste que puede sintetizarse como alternativo. En tanto que en la segunda parte se publican trabajos de artistas de distintos lugares del mundo, a los cuales se los consigna como parte de esta tendencia.

Resalto que se publican en esta edición trabajos artísticos de 146 participantes, de los cuales sólo tres son latinoamericanos y particularmente argentinos: Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo y Horacio Zabala.¹¹⁴ El resto de los participantes provienen de países europeos (Francia, Bélgica, Gran Bretaña, Dinamarca, Hungría, Italia, Finlandia, Suiza), de América del Norte (Estados Unidos y Canadá), de Oceanía (Nueva Zelanda) y Asiático-Europeo (Turquía).¹¹⁵

Esto permite visualizar cómo en los países centrales la tendencia ya estaba activa en el momento en el que comenzaba la incorporación progresiva de los/las artistas latinoamericanos/as.

La publicación de Fischer como la del crítico de arte francés Jean-Marc Poinson de su libro *Mail art, communication à distance* (1971) tuvo gran incidencia en las reflexiones y concepciones de la tendencia que desarrolló Edgardo Vigo.

Desde 1974 comenzó a desplegarse en América Latina la necesidad de ser generadores de proyectos y eventos propios, y de reflexionar sobre la tendencia y su inscripción en el contexto latinoamericano. En ese sentido son ejes vertebradores los eventos -tales como exposiciones y congresos-, las publicaciones y las acciones coordinadas.

A las exposiciones que marcaron este itinerario en el Cono Sur de América Latina, las he denominado *exposiciones-hitos* y son:

- En 1974, el *Festival de la Postal Creativa* (del 11 al 24 de octubre), en la Galería 'U' de Montevideo, Uruguay, organizada por Clemente Padín. El artista ya intercambiaba trabajos con otros artistas de la red internacional de arte correo y como producto de esas

¹¹³ Filósofo, artista, profesor de nacionalidades francesa y canadiense.

¹¹⁴ Juan Carlos Romero envió su sello "Arte Argentino de Vanguardia", de 1973; Edgardo Vigo el sello "Editorial Diagonal Cero" (1969) y Horacio Zabala un collage con sellos e inscripciones del trabajo "Investigación de la Realidad Nacional" realizado en el marco del CAYC (1973).

¹¹⁵ Vale destacar que enviaron trabajos artistas pioneros de la tendencia como Ray Johnson, Ken Friedman, Robin Crozier, Joseph Beuys, entre otros.

interrelaciones y el deseo de generar propuestas desde América Latina, organizó esta primera muestra documentada de arte correo en la región¹¹⁶.

- En 1975 se realizó en San Pablo, la exposición organizada por Ismael Assumpção, titulada *Primeira Internacional de Correspondencia* (del 7 al 15 de septiembre) en el Colegio Duque de Caixas, San Pablo, Brasil.
- El mismo año, en Argentina, fue fundacional la exhibición que organizaron Horacio Zabala y Edgardo Vigo que inauguró el 5 de diciembre de 1975 denominada *Última Exposición Internacional de Artec correo*, en la Galería *Arte Nuevo*, Buenos Aires, de la cual participaron alrededor de doscientos participantes de veinticuatro países.
- En 1976 se llevó a cabo en Recife, Pernambuco, Brasil, la *Exposição Internacional de Arte Postal*, organizada por Paulo Bruscky y Leonhard Frank Duch que permaneció desde fines de 1975 hasta el 15 de enero de 1976.

Clemente Padín propone pensar a este período, entre mediados de los setenta y fines de los ochenta, como una etapa relacionada con el contexto de las dictaduras que atravesó la producción artística y la vida de las personas en Latinoamérica. En tanto, desde fines de los ochenta se abrió una etapa de vigorización, visibilización y relativa institucionalización que se hizo palpable progresivamente, a medida que cada país recuperó la democracia dentro de la región.¹¹⁷

En América Latina a mediados de los setenta los artistas comenzaron a participar en revistas que estaban en circulación y generaron sus propios proyectos editoriales de arte correo.¹¹⁸ La práctica colaborativa y la reciprocidad fueron sustanciales para los dispositivos de la tendencia, y las publicaciones no eran la excepción, ya que existía una pauta de comunicación

¹¹⁶ “A partir del ‘Festival de la Postal Creativa’ (...) el movimiento se dinamiza y las grandes muestras comienzan a sucederse...” (Anónimo, s.f., CEV) “Sin lugar a dudas es Clemente Padín, poeta visual, gráfico y propagador, así como participante en los eventos de Artec correo, uno de los teóricos más interesantes de éste Cono Sur de las Américas. En este desarrollo sintético que nos hemos propuesto no puede estar ausente un texto de su producción. Seleccionamos del catálogo de la muestra “Festival de la Postal Creativa...” (Vigo, 1977)

¹¹⁷ “En aquella primera etapa se destacan los artistas postales Pedro Lyra, Joaquim Branco, U. Lisboa. Paulo Bruscky, Samaral, Julio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L.M. Andrade, Leonhard Frank Duch y Odair Magallanes; los argentinos Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala. Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Juan Carlos Romero, Luis Iurcovich, Luis Catriel y Luis Pazos; en Chile se destaca Guillermo Deisler; en Colombia Jonier Marín; en Venezuela Diego Barboza y Dámaso Ogaz; en el Uruguay, Haroldo González y Jorge Caraballo y, finalmente en México se destacaron Santiago, Mathías Goeritz, Felipe Ehrenberg y Pedro Friederick” (Padín, 1988).

¹¹⁸ Se consigna en el ítem 1 de Anexos el cuadro “Publicaciones de Arte correo realizadas en América Latina durante los setenta y ochenta” (Navarrete, 2014).

tácita que establecía que no era posible publicar o exponer de forma individual, sino que era colectiva.

La convocatoria artística volvió a ligarse con la política abiertamente, a través de la articulación con la demanda social y política, como las acciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. La red de arte correo se activó con el ímpetu democrático y hubo un crecimiento de las exposiciones, publicaciones y se hicieron visibles diversas *campañas*, cuyas acciones artísticas estaban orientadas a un objetivo concreto común que solía relacionarse, en este momento, con problemáticas de la realidad latinoamericana o de otras partes del mundo, en las que se ponían en juego valores, carencias o reclamos de restitución de los derechos.¹¹⁹

3°. El tercer momento, desde 1990 a 1997, es de transición tecnológica y replanteo de la tendencia. En este lapso existieron procesos de cambios dados por la inserción progresiva de tecnologías digitales incipientes, la emergencia cada vez más fuerte de las presiones del mercado por absorber al arte correo, las muertes de artistas pilares de la tendencia, tales como Ray Johnson y Guillermo Deisler en 1995 y Edgardo Vigo en 1997.

Este conjunto de hechos planteó un *impasse* en el Cono Sur que suscitó reflexiones y discusiones de cara al nuevo siglo. En este sentido, fue capital la labor que hizo Clemente Padín a través de su actividad artística, su producción teórica, la enseñanza formal e informal que entusiasmó a jóvenes artistas a participar en la tendencia. Padín realizó homenajes y organizó convocatorias que buscaron mantener viva la memoria y revalorizar el legado de sus amigos Deisler y Vigo, entre otros.¹²⁰

4°. El cuarto momento abarca desde 1998 a la actualidad, en el cual tiene centralidad la relación entre el arte correo y las redes y tecnologías digitales. Este tiempo se caracteriza, en general, por la progresiva instauración de las tecnologías y redes digitales que reconfiguraron las prácticas, formas de producción artística y circulación dentro de la tendencia del arte correo.

Es significativo que en 1995 se puso en marcha Internet de forma abierta y progresivamente ganó centralidad como espacio de interacción. La continuidad y sus formas,

¹¹⁹ De este período se destacan las siguientes acciones postales: Campaña por la Liberación de Clemente Padín y Jorge Caraballo, apresados por la dictadura uruguaya; Campaña Mundial en torno a la libertad del artista Andrés Díaz; Campaña de recolección de firmas en reclamo por la liberación del líder sudafricano preso Nelson Mandela; Campañas para formular una Declaración a favor de la Soberanía de Nicaragua y por el cese de torturas y asesinatos en Chile.

¹²⁰ Por ejemplo, en 1996 Padín organizó la convocatoria “In memoriam Guillermo Deisler” que se retomará en páginas posteriores.

el debate sobre la muerte o no de la tendencia, o la absorción/neutralización de impulso disruptivo, entre otros, son aspectos que abren interrogantes y que forman parte del problema de esta investigación. La reconfiguración a la luz de nuevos lenguajes e imaginarios, entre otras dimensiones, se abordarán en detalle en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO III

VIGO, PADÍN Y DEISLER:

**tres figuras clave del arte correo en
el cono sur latinoamericano**

En los inicios del arte correo en el Cono Sur latinoamericano se destacaron tres artistas cuyas acciones, reflexiones y posicionamientos permiten comprender las articulaciones entre arte, política y comunicación en las primeras décadas de vida de la tendencia en la región. Ellos son Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile) y Clemente Padín (Uruguay).

Esta etapa que se desarrolla en el presente capítulo, es central para la corriente de arte correo porque es cuando sentó sus bases en la región. Este proceso fue atravesado por años oscuros de la vida política, social y cultural del Sur latinoamericano, marcados por las violentas dictaduras y la recuperación de las democracias, entre inicios los setenta y fines de los ochenta.

Mediante una lectura fundada en tradiciones interpretativas del análisis del discurso, en trabajos previos indagué con categorías teórico/metodológicas específicas la trama de sentidos producida por estos artistas en tres tipos de textualidades que conformaron un corpus específico.¹²¹ Relevé sus concepciones y posicionamientos respecto de las relaciones entre arte, política y comunicación; como también la construcción de un relato sobre la definición y la historia del arte correo que emergió como producto intersubjetivo y polifónico, porque no solamente recoge sus voces, sino de otros/as artistas que fueron artífices en ese momento de la vida de la tendencia en Latinoamérica (como Graciela Gutiérrez Marx, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, entre otros/as).

Estos conocimientos se pusieron en diálogo con los datos obtenidos en el trabajo de campo (entrevistas, observación, participación) de la presente investigación.

1. Los artistas: su inscripción en las formaciones y proyectos

Vigo, Padín y Deisler formaron parte de las formaciones vanguardistas de los años sesenta, cuyo proyecto intelectual confluyó con el proyecto político de la *Nueva Izquierda*. Esta formación, como se señaló en el apartado anterior, en Latinoamérica se conformó en torno de un imaginario político revolucionario.

¹²¹ El grupo “A” fue integrado por textos *conceptuales, descriptivos y narrativos* que se orientan a la definición de la tendencia artística, la organización de un relato historiográfico de la misma y de sus principales características. En tanto el grupo “B” incluyó textos *declarativos* que los artistas publicaron en revistas, catálogos o que acompañan sus producciones artísticas en la red de arte correo. Por último, el grupo “C” lo conformaron trabajos de arte correo producidos e intercambiados en ese período entre ellos y con otros/as artistas de la red: postales, sobres, proyectos de acciones, entre otros.

Por esta actuación, Julian Blaine hizo referencia a ellos como “los tres mosqueteros de los nuevos movimientos de poesía en América del Sur...” (2010a, p. 13).

Estos artistas estaban imbuidos y consustanciados con la lucha que se llevaba a cabo desde Latinoamérica en esa década, no necesariamente desde afiliaciones partidarias o participaciones políticas institucionalizadas, sino como intelectuales críticos latinoamericanos que condenaron un orden social injusto y opresor. Concibieron sus caminos artísticos de manera indisociada del compromiso con la construcción de una América Latina libre, soberana y unida; tal como se reivindicaba en el horizonte revolucionario de la época.

En relación con las *instituciones*, se vincularon con las universidades y escuelas públicas, en sus estudios y en su desempeño como docentes, también con las instituciones emergentes del circuito artístico modernizador.¹²²

Con sus vínculos, estos artistas tendieron a formar un espacio de contención y crecimiento colectivo y compartían, la mayoría de ellos, lugares secundarios respecto de la institucionalidad y el sistema hegemónico cultural de la época¹²³.

Este posicionamiento periférico estuvo vinculado con las luchas simbólicas y las relaciones objetivas que establecieron con el poder instituido. No sólo por las condiciones socio-económicas que orbitaron en grados de determinaciones, sino también por 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 contrapusieron deliberadamente con la generación anterior¹²⁴.

Como señalé al inicio de este trabajo, Edgardo Antonio Vigo es el artista argentino que más participación sostenida ha tenido en la red internacional de arte correo entre 1974 y 1997. Él se constituyó en una figura referente para artistas jóvenes que se sumaron posteriormente.

¹²² Vigo se desempeñó como docente en el nivel secundario de la Escuela Nacional de La Plata; en tanto Deisler, entre 1967 y 1973, trabajó en la Universidad de Chile, Sede Antofagasta como docente en las carreras de Artes Plásticas y Manuales y Educación Parvularia. Fue Director del Departamento de Artes Plásticas y Manuales y Director Suplente del Servicio de Extensión. Padín estuvo muy vinculado con la Universidad de la República, en Montevideo, en la cual se le abrieron espacios para llevar a cabo actividades artísticas.

¹²³ Estos artistas eran *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, p. 134). Por otra parte, este campo se ha ido constituyendo bajo esta lógica en la medida en que: “...aparecieron *instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales (aun cuando, como los editores o los directores de teatro, quedaban subordinadas a restricciones económicas y sociales que, por su conducto, pesaban sobre la vida intelectual) y, colocadas en situación de *competencia por la legitimidad cultural*” (p. 136-137).

¹²⁴ En el caso de Padín la especifica como la *Generación del '45*: “...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).

Otros/as artistas de nuestro país de gran peso por su intervención en las etapas fundacionales de la tendencia en Argentina son Liliana Porter, Horacio Zabala, Graciela Gutiérrez Marx, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Carlos Ginsburg, Luis Pazos, Susana Lombardo y Claudia Del Río.

La entrada de Vigo al arte correo se produjo en el proceso de vinculación con otros dos artistas, el uruguayo Clemente Padín y el chileno Guillermo Deisler, con quienes forjó una fraternal amistad que puso en diálogo miradas del arte, acciones y proyectos que impulsaban a la red en el Cono Sur latinoamericano; como también por las relaciones con artistas de Brasil, entre otros.

En La Plata, desde fines de los años cincuenta, Vigo entra en la escena artística como un artista *marginal* en la medida en que no está consagrado, ni reconocido por las instancias y figuras institucionales legitimadoras de su propio espacio.¹²⁵ También por su ubicuidad geocultural, 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.¹²⁶ Provenía de una familia de clase trabajadora, descubrió su vocación artística en el entorno laboral en Tribunales, donde sus compañeros le insistían en que estudiara artes visuales al ver los dibujos y trazos que él hacía en sus momentos libres.¹²⁷ Ese puesto de empleado público administrativo fue su primer trabajo juvenil y se convirtió en el principal sostén personal y familiar de toda su vida.

En los años cincuenta tomó contacto con expresiones vanguardistas en su viaje a París, en una aventura compartida con su amigo Miguel Angel Greña y, a su regreso, a fines de 1954,

¹²⁵ En el catálogo de la exposición “Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962”, Daniel Capardi afirma que: “Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que él 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, p. 5).

¹²⁶ Un hecho que es representativo de esta relación centro-periferia entre la ciudad de Buenos Aires y las del resto del país, en este caso de La Plata es que la muestra internacional de Nueva Poesía que Vigo coordinó y editó en 1969 en el Instituto Di Tella, llegó a sus manos por una recomendación que le hizo Haroldo de Campos, artista del movimiento de Poesía Concreta de Brasil, a Romero Brest, quien no conocía a Vigo. Los poetas brasileños, por compromisos contraídos no podían organizarla, le señalaron a Romero Brest que había un poeta en La Plata que tenía un recorrido importante en poesía visual que era Vigo, ante lo cual Brest expresó su desconocimiento. Un análisis actualizado e interesante de esta exposición puede encontrarse en el trabajo de Ornella Soledad Barisone (2012). A través de la organización de esa exposición, Vigo tomó contacto con la escena vanguardista porteña, que luego continuó en el CAYC.

¹²⁷ “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, p. 13). Desilusionado con su primera opción vocacional en la Escuela Industrial de La Plata, donde eligió como especialidad la química, Vigo relata: “...empecé a sentir desinterés total, lo planteo en mi casa, sabía el sacrificio que era para mis padres hacerme estudiar, entonces mi vieja que era muy realista, me dice vos intentá seguir, si no podés tenés que ir a trabajar, porque no te puedo mantener si no estudiás” (Curell, s.f.).

comienza su camino de búsqueda marcado por un impulso experimental, no complaciente con el público ni con las tendencias consagradas por el poder hegemónico.¹²⁸

Primero, su producción de *objetos* (las *Máquinas Imposibles*, las *Máquinas Inútiles*, entre otras obras) y posteriormente, la xilografía, la edición de revistas marginales de poesía visual y el arte correo marcaron ese camino, entre otros. Sus primeras exposiciones estaban signadas por un espíritu provocador que despertó rechazos e incluso agresiones contra sus obras por parte del público local. Esta marca de origen se replicó a lo largo de su carrera artística, en gran parte por las temáticas que abordaba en un contexto de creciente represión.¹²⁹

Recayó en Vigo la actividad de organizar a principios de 1969 la *Expo/Internacional de la Novísima Poesía* en el Instituto Di Tella y en los setenta participó de proyectos significativos en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), durante un breve lapso como artista participante invitado.

Por su parte, Clemente Padín también buscó un camino propio acompañado por artistas de su generación.¹³⁰ Nació en 1939 en Lascano, una pequeña ciudad del departamento de Rocha, en Uruguay, de donde se trasladó a Montevideo para realizar sus estudios universitarios de Licenciatura en Letras en la Universidad de la República de Montevideo. En los sesenta, ingresó en la escena artística uruguaya, la cual estaba signada por la escasez de instituciones artísticas que podían albergar las expresiones vanguardistas.¹³¹ Algunas surgieron en el decurso de este proceso, como es el caso de la *Galería U* y otras que se constituyeron en espacios sensibles a las nuevas propuestas y les dieron cobijo.¹³²

¹²⁸ "... (Con Miguel) nos decidimos a largarnos a la aventura de irnos a Francia, como una especie de cosa loca que se fue tejiendo en los bares (...) Lo hicimos de manera muy modesta, hicimos un montón de cosas para conseguir los fondos, al final conseguimos salir un mes de enero de 1954, enfilamos en el Bretagne, un barco de línea francesa, hacia Marsella" (Vigo en Curell, s.f.).

¹²⁹ En 1954 hizo su primera muestra con la compañera de la carrera de Artes Visuales y quien se convirtió en su esposa, Elena Comas. Era una muestra de "estructuras primarias" que modificaba el espacio y el recorrido y percepción tradicional del espectador: "Esa muestra tuvo un sino muy extraño, al otro día nos hablan de la asociación Sarmiento y nos avisan que habían roto trabajos, nunca supimos quién. Ante esa falta de garantía cerré la muestra, así que mi primera muestra personal empezó con algo que después, parece mentira, pero fue como un *sino* que se fue cumpliendo (...) Así se van atando por vía accidental, este derrotero de los orígenes" (Vigo en Curriel, s/f).

¹³⁰ Poeta, 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 2000 (Datos biográficos sintetizados, tomados de *La Poesía Experimental Latinoamericana*, 1999 publicado en <http://boek861.com/padin/indice.htm>).

¹³¹ Expresado por Padín en comunicación personal vía e-mail, 2013.

¹³² Como el caso de la Facultad de Letras de Montevideo, donde algunos artistas, entre ellos Padín, realizaban acciones colectivas y exposiciones que no tenían cabida en las instituciones artísticas tradicionales.

En estos ámbitos, Padín organizó en 1969 la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* y en 1971, formuló 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 artístico¹³³.

A través de la poesía visual se encontró con artistas latinoamericanos, entre ellos Vigo y Deisler y también europeos, de los cuales se destacó Julien Blaine, con quien estableció una fraternal amistad. Desde su actividad de editor, poeta visual, artista correo y performer manifestó una vocación militante, activista que no pasó inadvertido para la dictadura uruguaya instaurada desde 1973. Las fuerzas militares lo detuvieron de manera clandestina en 1977 durante cinco meses lo cual despertó una gran preocupación en su entorno. En marzo de 1978, gracias a presiones internacionales en las que tuvo incidencia la red internacional de arte correo con sus acciones postales, lo legalizaron como preso político,¹³⁴ lo juzgaron y lo privaron de su libertad hasta 1983, bajo un régimen de *libertad vigilada*.¹³⁵

El tercer artista analizado es Guillermo Deisler, quien nació en 1940 en Santiago de Chile, donde realizó sus estudios de gráfica en la Escuela de Artes Visuales y Escenografía en la Escuela de la Universidad de Chile.¹³⁶ Su ímpetu de rebeldía contra la opresión y la injusticia, apareció en los sesenta como producto de su formación y los valores recibidos y se evidenció en su proyecto intelectual/político de compromiso con su país y Latinoamérica.¹³⁷ Deisler

¹³³ Padín observa que es a principios del siglo XX con los aportes de la lingüística en la figura de Ferdinand de Saussure y con la eclosión de las vanguardias futuristas, dadaístas y de allí en adelante los avances en los estudios del signo cuando comienza a problematizarse la producción de la significación. Con posterioridad, Padín revisa estos planteos a la luz de la teoría de Charles Pearce (Padín, 2010).

¹³⁴ Las acciones a través de la red internacional de arte correo fueron centrales para presionar por su libertad, mediante la *Campaña por la Liberación de Padín y Caraballo*, que abarcó múltiples y numerosas acciones postales en el mundo. Muchos de los trabajos fueron compilados por Clemente Padín y Jorge Caraballo y los publicaron en 1991 bajo el título *Padín-Caraballo Solidaridad Uruguay*. Esta publicación (consultada en el CAEV) reúne trabajos artísticos, documentos y textos que circularon en la Campaña. He abordado esta publicación y aspectos centrales de la Campaña en “Estrategias y prácticas discursivas de arte y política en el arte correo latinoamericano en las últimas dictaduras. El caso de las campañas”, Capítulo 1 (pp. 14-25) publicado en Moyano, Marta A. (Comp.) *La trama compleja del arte, la educación y los discursos latinoamericanos*, Laboratorio de Alternativas Educativas, Universidad Nacional de San Luis, 2015, ISBN 978-987-1504-21-3. pp 14-25.

¹³⁵ “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).

¹³⁶ “Escenógrafo, poeta visual, xilógrafo, diseñador gráfico, docente y artecorreísta, editor de libros de artista y otras publicaciones experimentales”, Davis, 2011. La historia familiar y la propia están 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 saberlo, de la decisión de una partida sin retorno en los finales del siglo pasado y comienzos del presente.” (Deisler, 1990).

¹³⁷ “Mi formación juvenil, las ideas cristianas, como toda familia que se respete, en mi patria, se enfrentó con las ideas socialistas muy tempranamente y ambas corrientes han influido extrañamente en el sentimiento

abonó, como sus amigos Vigo y Padín, una gran pasión por la actividad de editor con quienes intercambió sus publicaciones experimentales. En 1963 fundó *Ediciones Mimbres*, una publicación artesanal, con grabados originales, que tuvo vigencia hasta 1973 debido a la violenta interrupción democrática en Chile.¹³⁸ Entre 1963 y 64, Deisler integró el taller de grabado del Partido Comunista.

En 1972 editó la antología *Poesía visiva en el mundo*, en la cual incluyó trabajos de Gregorio Berchenko (Chile), Clemente Padín (Uruguay), Wladimir Dias-Pino (Brasil) y Edgardo Antonio Vigo (Argentina).

En Chile, puede diferenciarse entre los proyectos e intervenciones artísticas y políticas durante el período revolucionario de los sesenta y durante el gobierno de Salvador Allende y el escenario pos-dictadura, a partir de septiembre de 1973. El proyecto artístico e intelectual de los sesenta y primeros años de los setenta, respondía al ideario del *arte del compromiso*, este modelo le demandaba al artista “poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución” (Richard, 2009, p. 1).

En el caso del Chile de Allende, previo y durante su gobierno, se visibilizaba la pretensión de que un artista no sólo debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra, sino también intervenir en proceso de transformación social a partir de un trabajo simbólico en el cual era convertirse en una especie de portavoz del pueblo.

En esos años, los de la Unidad Popular, el artista pasaba a ser un trabajador de la cultura en su afán por crear un arte para y del pueblo.¹³⁹ Es en este Chile en el que se inscribió Guillermo Deisler, ya que desde 1967 se instaló en Antofagasta, donde vivió hasta 1973, años a los que algunos estudiosos han llamado los *años antofagastinos*.¹⁴⁰ En esa ciudad se

natural frente a todo tipo de injusticias y en el tomar partido por todo aquello que tiende a borrar diferencias, dicotomías, que solidarice con el necesitado y con los perseguidos, el rechazo a todo tipo de violencia y atropello” (Deisler, 1990).

¹³⁸ Desde este *sello* editorial experimental publicó libros encuadernados a mano que contienen grabados originales del editor que conviven con poemas de poetas chilenos, en su mayoría jóvenes literatos. 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 compartía con sus “amigos” latinoamericanos. Esta comunidad se expandió hacia finales de los sesenta, vía poesía visual, a otros países latinoamericanos (Adriasola, 2005).

¹³⁹ Señala Nelly Richard (2009) que si bien el contexto artístico de los setenta en Chile, que vivió eufóricamente el triunfo de la Unidad Popular, estaba enteramente marcado por la retórica — agitativa — del compromiso social y político: “...no todas las prácticas artísticas interpretan del mismo modo la fuerza de este compromiso” (p. 3) y así diferencia los modos de intervención de distintos espacios y grupos y sus posicionamientos.

¹⁴⁰ Muy recientemente se comenzó a difundir su rico legado en Chile. Entre septiembre y octubre de 2012 se realizó una exposición en la Galería Balmaceda Arte Joven, Antofagasta, titulada “Deisler, los años antofagastinos”, que reunió 19 grabados, más publicaciones, afiches y entrevistas a Guillermo Deisler. En mayo de 2014 se presentó en Santiago de Chile el libro ya citado sobre su obra, *Archivo de Guillermo Deisler, textos e imágenes*. En Buenos Aires se han realizado en esta última década algunas exposiciones con obras de Deisler. Entre ellas, la muestra “Guillermo Deisler, ‘Poetry Factory’”, curada por Fernando Davis, en el año 2011 en la Galería 11 x 7, ciudad de Buenos Aires.

desempeñó como docente en las carreras de Artes Plásticas y Manuales y Educación Parvularia en la Universidad de Chile, Sede Antofagasta, hasta octubre de 1973 cuando fue detenido y sometido a un tribunal militar en Tiempos de Guerra. En este juicio fue sobreesido por falta de méritos, pero por decreto fue expulsado con efecto retroactivo de la Universidad de Chile, tras lo cual se exilió en Europa, donde permaneció hasta su muerte.¹⁴¹

Los jóvenes artistas e intelectuales de los sesenta protagonizaron un proceso de apertura del campo cultural latinoamericano, con la profusión de expresiones artísticas, revistas culturales, la ebullición periodística, el surgimiento del Nuevo Periodismo, la aparición de un nuevo cine, la renovación estilística, la experimentación de los lenguajes, las insubordinaciones simbólicas y pragmáticas.

En América Latina la preeminencia de un *latinoamericanismo*, que denunció la dominación imperialista de Estados Unidos, situó a la Revolución Cubana como parte del horizonte utópico y propició la unidad cultural, política y social.

2. De la poesía visual al arte correo: prácticas artísticas y comunicación en red

En esta etapa fundacional del arte correo en el Cono Sur latinoamericano, el inicio de la tendencia se entró con los vínculos de amistad a distancia que establecieron los artistas, sostenidos por sus prácticas de intercambios, proyectos e idearios estético-políticos. A mediados de los sesenta Deisler, Padín y Vigo comenzaron a enviarse recíprocamente por correo postal sus revistas experimentales de poesía visual.¹⁴² A lo largo del tiempo, esto consolidó una amistad duradera con un fuerte sentido fraternal.¹⁴³ Progresivamente desde estas acciones e interrelaciones fueron inscribiéndose en la red internacional de arte correo como una continuidad dentro del arte conceptualista. Para mediados de los setenta, los artistas estaban imbuidos en el arte postal, siendo para Vigo, por ejemplo, la práctica más predominante en esos años.

¹⁴¹ En 1974 abandonó Chile, emigrando primero a Francia gracias a una invitación del gobierno francés que le permitió seguir el exilio a Bulgaria. Allí permaneció hasta 1986, y desde entonces se instaló en Plovdiv, República Democrática Alemana. El gobierno militar chileno le aplicó posteriormente el Artículo 24, que no le sería levantado hasta la aparición de las últimas listas de Prohibición de Reintegro en 1987. Murió en el exilio, en 1995, en Alemania.

¹⁴² A Deisler y Vigo los unió, además, el oficio de xilógrafos, por lo cual durante muchos años y a la distancia colaboraron mutuamente en sus proyectos.

¹⁴³ Las expresiones del trato entre ellos eran “Querido...”, “Querido amigo”, “Querido hermano”.

Los tres artistas intercambiaron mediante el correo postal las revistas experimentales *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (Edgardo Vigo), *Ediciones Mimbres* (Guillermo Deisler), *La Pata de Palo* (Dámaso Ogaz) y *Los Huevos del Plata, Ovum y Ovum 10* (Clemente Padín).

En la correspondencia entre los artistas se evidencia un pacto de amistad y compañerismo, se demuestran afecto y confianza. Era común que se delegaran decisiones artísticas (selección de obras, definiciones de montaje, etc.), intercambiaran materiales, opiniones y confidencias:

Querido Guillermo: Perdón por la tardanza. He estado trabajando duro y parejo y además solucionando una serie de problemas del Movimiento Diagonal Cero (...) Bien primero te agradezco bárbaramente todo lo que hacer por mí [sic], es hermoso cuando existe correspondencia de trabajo y de cariño por lo que ambos estamos haciendo. Una armonía perfecta para intentar más adelante otras cosas (Vigo, septiembre de 1966).¹⁴⁴

En junio de 1971, como parte de las actividades que Vigo desarrolló como colaborador y participante asiduo del Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CAYC) organizó la “Expo Internacional de Proposiciones a Realizar”. En esta relevante exposición reunió a numerosos artistas que participaban de la tendencia de la Nueva Poesía o Poesía Experimental,¹⁴⁵ entre los que se incluían Padín y Deisler. Entonces, fue en Buenos Aires, en esta Exposición cuando se conocieron personalmente los tres, lo cual reforzó los lazos y el afecto que los unía mediante la comunicación postal desde hacía poco más de cuatro años:

Queridos amigos (debo ahora pluralizar), si sinceramente los amaba antes de conocerlos personalmente, ahora con mayor cariño los trato. No soy un tipo muy proclive al roce personal, todo lo contrario, por lo general mi presencia física anula efectos y en general no me llevo a entender con la gente.¹⁴⁶ Por eso apelo siempre a la vía epistolar porque es en la que mejor me muevo y además evito ese trato físico que, repito, por mi parte no trae consecuencias reales. Pero, por fortuna al leer tu carta veo que uds. no han sufrido el impacto de una fea impresión, pero no se me escapa que todo es un poco debido a ese clima en que

¹⁴⁴ La correspondencia analizada se encuentra en el archivo del CAEV, ya referenciado.

¹⁴⁵ En este encuentro además de exponer sus trabajos, se realizan mesas redondas para debatir “los temas del arte de vanguardia latinoamericano” (Padín, 2000: 54) a los cuales concurren, entre otros, Wladimir Dias-Pino y Joao Felicio dos Santos por Brasil, Guillermo Deisler por Chile, Elena Pelli, Luis Pazos y el mismo Vigo por Argentina y Daniel Accame y Clemente Padín por Uruguay.

¹⁴⁶ Quienes lo conocieron cercanamente coinciden con estos efectos polémicos que generaba Vigo en la cercanía, como también en la autenticidad y generosidad que lo caracterizó a lo largo de su vida, tanto en lo profesional como en lo personal.

ayudaron más que yo, a crearlo, los amigos, mi esposa, Graciela,¹⁴⁷ Orestes Láttaro, Collar y por supuesto el ambiente que se formalizó en torno a Elena Pelli, los uruguayos y los brasileros (Carta de Vigo a Deisler y Padín, 26 de julio de 1971, La Plata).

En su exilio Deisler compartió con amigos sus novedades, problemas, angustias y percepciones de la realidad latinoamericana desde Europa:

Querido Vigo: una vez más nos hemos alegrado al escuchar comentario por radio de las condenas otorgadas a culpables de la muerte de tanta gente. Se ha comentado muy positivamente todas estas medidas de justicia son bien recibidas en toda Europa, son pocos los que hoy en día no condenan la violencia (Carta de Deisler a Vigo, 10 de diciembre de 1985, Plovdiv, Bulgaria).

La amistad y el intercambio epistolar los acompañaron a lo largo de sus vidas, ya que fue el medio por el cual mantuvieron sus vínculos y promovieron las acciones de arte correo de manera indisociable.¹⁴⁸

De las publicaciones de Vigo, coincido con Ana Bugnone (2013, 2014) que *Hexágono '71* constituyó una publicación de *transición* hacia las prácticas específicas del arte correo, porque hizo visible el paso de la poesía visual al arte correo y su ligazón.¹⁴⁹ En ese sentido, son relevantes algunos ensayos publicados, de los cuales, se destaca “Sellado a Mano” (e, 1975) en el cual se refiere a las potencialidades críticas-expresivas de los *sellos*.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Su esposa era Elena Comas, artista y profesora de francés y “Graciela” era la artista platense Graciela Gutiérrez Marx, con quien compartió un gran trayecto de sus acciones de arte correo.

¹⁴⁸ Luego de la muerte de Deisler en 1995, en la primera aparición pública de Padín, con motivo de la inauguración de la *V Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental*, organizada por César Espinosa en la ciudad de México (enero de 1996) el artista uruguayo realizó una performance en homenaje a Guillermo Deisler a la que llamó “Willy, hasta siempre...” (Padín en Janssen, 1994). También Padín hizo homenajes a Vigo luego de su muerte en 1997.

¹⁴⁹ Editada en La Plata entre 1971-1975. En esta publicación de frecuencia trimestral, el artista publicó ensayos en los que reflexiona sobre las prácticas artísticas experimentales, el sistema artístico, los nuevos lenguajes y formas expresivas. También presenta poesías visuales, historietas, producciones de arte conceptual, tales como propuestas de acciones, intervención sobre textos periodísticos, collages, etc., mayormente de su autoría y en menor medida de otros artistas con los cuales mantiene intercambio. Para conocer en profundidad esta publicación desde una perspectiva sociológica se recomienda la Tesis de Doctorado de Ana Bugnone “Una articulación arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)”, FAHCE, UNLP, 2013. La autora ha publicado también el libro *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*, 1ra edición, editado por Universidad Nacional de La Plata y Centro Experimental Vigo, 2014. E-Book, del cual he publicado una reseña (Navarrete, 2015). También estudia esta revista Fernando Davis como parte de las expresiones conceptualistas, cuestión que expone en numerosos artículos de su autoría (2008a, 2008b, 2009, 2011, entre otros).

¹⁵⁰ Cabe aclarar que Vigo utilizó una particular forma de designar a los números de esta publicación. El artista los identificó con letras en minúsculas y cursiva.

En cuanto al uso del dispositivo exhibitivo, los artistas desde 1974 comenzaron a generar sus propios proyectos y, a nivel general en la tendencia, en los setenta aumentó progresivamente el número de exposiciones, se diversificaron los espacios y se expandieron las muestras a otras latitudes. Las *exposiciones-hitos* realizadas entre octubre de 1974 y principios de 1976 en Brasil, Argentina y Uruguay son muestra de este impulso que los artistas le dieron en el Cono Sur de América Latina, cumpliendo el rol de multiplicadores de intercambios futuros.¹⁵¹

No obstante, mantuvieron cierto recelo respecto del dispositivo, como una alerta ante la posibilidad de la institucionalización de la tendencia, aunque esto no impidió participar y organizar eventos de este tipo. Así lo demuestra la denominación que le dieron Horacio Zabala y Edgardo Vigo a la exposición fundacional del arte correo en Argentina, inaugurada el 5 de diciembre de 1975 en la Galería Arte Nuevo, a la que llamaron “Última Exposición Internacional de Artecorreos”. Si bien fue la primera exposición realizada en el país, los artistas decidieron consignarla como *última* porque no acordaban con la continuidad de esta forma de visibilidad para el arte correo y se expresaron en desacuerdo con las restricciones de los espacios institucionalizados de arte, algunas de las cuales las consideraban como acciones de censura.¹⁵²

Horacio Zabala remarcó el carácter externo al sistema artístico oficial del arte correo:

En el año 1975 junto con Edgardo Vigo, hicimos en la calle Florida al 900 una exposición que llamamos “Última Exposición de Arte correo”, yo conservo un par de catálogos, ciento y pico de artistas intervinieron, 180 artistas de veinte o treinta países y la llamamos última exposición justamente porque consideramos que el arte correo era un medio de información y contacto entre artistas y no era un arte que se podía exhibir en una galería o en un museo, sino que pertenecía al sistema de comunicación por correo. (Entrevista con Horacio Zabala, 2011).

Por su parte, Clemente Padín, en el catálogo del “Festival de la Postal Creativa”, en 1974 afirma que “el arte se venga del Arte oficializado trastocando las funciones de los medios de comunicación o de la información que transmiten o valiéndose de sus propiedades en tanto

¹⁵¹ Estas fueron presentadas en el capítulo anterior.

¹⁵² Un caso referido a esta icónica exposición es el que relata Vigo (Vigo en Currell, s.f.) quien enfatiza esta emancipación y cita una situación de censura de la que son objeto con Horacio Zabala por parte de Álvaro Castagnino, dueño de la Galería Arte Nuevo donde realizan la “Última Exposición Internacional de arte correo”. Según Vigo, con Zabala se habían dividido la tarea de hacerse cargo cada uno del material que recibieran, y es Zabala quien recibe un preservativo que envía un artista alemán que no llega a exponerse porque Castagnino se opone.

canal que transmite mensajes” (Padín, 1974, p. 1). En este texto, el artista uruguayo considera que la postal creativa posibilita evidenciar la diversidad de corrientes artísticas vigentes, desde las más ortodoxas a las más experimentales.

Es notable cómo, de los setenta a los ochenta, aumentó considerablemente la participación de los tres artistas referenciados en la red, en momentos que ésta estaba en plena expansión, al sumar practicantes de distintas latitudes.¹⁵³ Los espacios donde se realizaban las exposiciones eran diversos, variaban entre departamentos e institutos de artes, universitarios o preuniversitarios, escuelas secundarias,¹⁵⁴ galerías públicas y privadas, centros de documentación, eventos culturales como ferias del libro o de arte y asociaciones civiles. Algunas muestras eran itinerantes, aunque en menor número.¹⁵⁵

En los casos de Vigo y Deisler, es significativo cómo se insertan en la dinámica de la red en pocos años. Este aspecto fue relevado de los catálogos y revistas que constan en la hemeroteca del CAEV, donde ambos aparecen con sus trabajos en convocatorias de todo el mundo. También en el archivo de las cajas Biopsia en el cual Vigo guardaba las fichas de hojas tipo *canson* y tapas de cartón -a modo de carátulas-, en las que registraba minuciosamente la correspondencia enviada, mecanografiadas, algunas con imágenes de las obras (en fotocopias) y fotos, organizadas por año, algunas incluso con el recibo del despacho por correo.¹⁵⁶ Deisler en 1975, ya instalado en Bulgaria, se encontraba muy activo como artista correo.

En el caso de Clemente Padín, su intervención en la red sufrió una interrupción prolongada por la restricción de su libertad entre 1977 y 1983 que le impuso la dictadura uruguaya, tal como ya fue señalado. Luego de ese lamentable pasaje, Padín retomó la actividad con mucha fuerza.

¹⁵³ Para graficar estos cambios y ofrecer una visión aproximativa de estas variaciones analicé comparativamente dos años seleccionados en virtud de la amplitud de los datos recabados entre 1974 y 1989. Los años elegidos son: 1975, el primer año en que Vigo se aboca al arte correo como ámbito artístico principal –donde integra elementos del lenguaje de la poesía visual, sus prácticas como proyectista, editor y xilógrafo- y 1982, cuando ya está en plena actividad como artista correo. Los datos se volcaron en el Cuadro “Participación de Edgardo Vigo en Exhibiciones entre 1975 y 1982” (Ítem 2 de Anexos) y a partir de éste, es notable la diferencia en cantidad de exposiciones de las que participa el artista en los años analizados, las cuales casi se triplican (de 18 exposiciones en 1975, llega a participar en 50, en 1982). Por otra parte, la diversidad de países se amplía, esto se evidencia en las referencias al carácter *inaugural* de algunas exhibiciones en un lugar determinado como por ejemplo la “Primera Exposición de Arte Postal en Estambul” (1982).

¹⁵⁴ Una de las Instituciones educativas a destacar es la Escuela de Caxias en la cual Ismael Assumpção lleva a cabo la *Primeira Internacional de Correspondencia*, dado que es una escuela de educación popular de Brasil.

¹⁵⁵ En 1982 una se realiza en Nueva York, es itinerante por distintos campus universitarios, otra en Colombia y otra en México, organizada por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura.

¹⁵⁶ “...recuerdo que él (Vigo) hacía convocatorias y tenía toda organizado en una habitación llena de cosas que iba armando todos sus libros, revistas, tenía revistas “Hexágono”, “Diagonal cero”, después hacía cosas sueltas como unas cajas que se llamaban Biopsia, vos le dabas una obra y él hacía una caja todas igualitas, las Biopsia y armaba una colección de 40 o 50 cajas...” (Entrevista con Juan Carlos Romero, 2011).

Figura 1- Ficha de registro de envíos de Edgardo Vigo, archivo Biopsia, diciembre de 1975

048 - NICHOLAS SUREBUPO - 39 BLACKHALL ROAD, OXFORD, ENGLAND
 049 - ANGELIKA SCHMIDT - ESUGLINWEG, 15 - 7000 STUTTGART 70 - WEST GERMANY
 050 - ANDREW LAW c/o AIDAN'S SCHOOL, LISMORE PLACE, CARLISLE, CUMBRIA, ENGLAND
 051 - ROBERT KELLY - 37, North Bridge St. SUNDERLAND - Tins & Wear - England- G.B.
 052 - KASANOBU AKAMITSU - 478-11, YU-MACHI - OKAYAMA, 700 - JAPAN
 053 - NAOTO IKE, TONA MANSION 2F-3, 4-4- TOWA, 3, ADACHI-KU-TOKYO,120- JAPAN
 054 - KIYOHARU IEMURA, BAIGETSU-30 5, NISHI-SHINJUKU 6, SHINJUKU-KU, TOKYO,160, JAPAN
 055 - SHIRO IMAI, c/o FUJIYOSHI, 2953 SDOKE-CHO, KASUGAI, 487 - JAPAN
 056 - TOSHIKATSU ENDO, c/o ODA*80, 17-13, MARUMAI 2, NAKANO-KU, TOKYO, 164 - JAPAN
 057 - HISAYOSHI SAKIEI, 230-401, 1994-3, NAKA-MORIGAKA 1, NARA, 631 - JAPAN
 058 - TOMA KATOU c/o *TSU, 30-11, HATAGAYA 3, SHIBUYA-KU, TOKYO, 151 - JAPAN
 059 - MATSOU KATOU, 3-84, YONITSUMI-CHO, MINAMI-KU, NAGOYA 457 - JAPAN
 060 - SUSUMU KAWABE, 760, FUTATSUMIYA, MIYA, 330 - JAPAN
 061 - MARIS KUNZINS, RM. 300 A. NATIONAL BLDG. 1008 WESTERN AVE. SEATTLE, WA. 98108. U.S.A.
 062 - PHIL CATERINO - THE LAST CORRESPONDENCE SHOW, ART. DEPT. CALIFORNIA STATE UNIVERSITY. SACRAMENTO 95819 * J * U.S.A.
 063 - AL SOUZA , 138 ELM STREET, NORTHAMPTON, MASSACHUSETTS 01060 - U.S.A.
 064 - PIOTR OLSZANSKI - 81 872 SOPOT , SKOWACKIEGO 26/23 , POLSKA , POLONIA
 065 - MIKE O'HATTERY SLATTERY - F.O. BOX 102 - SAINT X. MONTANA 59075 - U.S.A.
 066 - JERRY BREYA - 629 MADISON AVENUE - SOUTH MILWAUKEE, WISCONSIN 53172 - U.S.A.
 067 - LEON BROZEK - 51 676 WROCLAW - 11. SIEBIAKOWSKIEGO 25, POLSKA , POLONIA
 068 - INTERMEDIA - 2431 BOHO PARK AVENUE - LOS ANGELES - CA. 90028 - U.S.A.
 069 - EDWIN VARNEY - BOX 3294 - VANCOUVER - CANADA
 070 - ROLT STAECK - 44 BITTERFELD - DDR - ACHLESWIGER STR. 3 - ALEMANIA.
 071 - ROBERT KELLY - * THE UNKNOWN POSTCARD SHOW *, 37, NORTH BRIDGE ST. SUNDERLAND TINS & WEAR - ENGLAND - G.B.
 072 - ARIODEIDES S. KLAWEK y *tra - BRASIL
 073 - EARTH HEALING EXHIBITION - 4236 WORCESTER DR. S.W. CALGARY - ALTA CANADA T3C 3L4
 074 - KOWA KATO c/o OHTSU - 3.30.11 HATAGAYA SHIBUYA-KU - TOKYO - JAPAN
 075 - FORST HERR - 5 KLEIN GO (NIEFEN) MAUSEHEIMSTR. 32 WEST GERMANY - ALEMANIA
 076 - CHRISTOPHER COCKE - 115 B. WOOD STREET - SAN FRANCISCO - CALIF. 94118 - U.S.A. 278.76
 077 - EDUARD BAL - 85, TER RIVIERENLAAR, 2100 DEURNE - BELGIQUE
 078 - MARIO FERNIOLA - PIAZZA DELLE COPPELLE, 48 - ROMA - ITALIA
 079 - KO DE JONGE - VREDEBURGSTRAAAT 10 - MIDDELBURG - 3900 - HOLLAND
 sale con A/B- tacsos de madera 30.8.
 080 - BARBARA EISE - MAGAZINE - 10, YORK Mews, LONDON, N.W. 5 - ENGLAND
 sale con A/B- tacsos de madera 30.8.
 081 - ANDRZJ MROCEK - GALERIA LABIRYNT - RINEK 8 - LUBLIN - POLAND - POLONIA
 082 - * ANATA/RITZENO* - ZONA - BOX 1486 - 50125 - FIRENZE - ITALIA
 083 - JEANNEY - GALERIE MARIE MALACORDA - 4, RUE VICTOR HUGO, 74014 - ANNILLY-FRANCE
 084 - FIRST INTERNATIONAL SOCIAL ENCOUNTERS AND - OWNERS OF THE VISUAL COMMUNICATIONS PARMA (ITALIA) - C.B.O. VIA DEL FARNESSE, 9

157

Figura 2- vista de cajas de Biosia, CAEV



¹⁵⁷ Las imágenes de toda esta sección son propias, obtenidas mediante toma fotográfica directa y escaneo, según el caso.

Volviendo a las publicaciones de los artistas, la primera revista de arte correo que realizó Vigo en el año 1976 fue *Libro Internacional*, que siguió la línea de las revistas experimentales de los sesenta, en cuanto a la ruptura del formato tradicional y la modalidad de circulación de las revistas existentes en la red.¹⁵⁸ Se trató también de una revista ensamblada o revista-objeto de la cual participaron artistas de diversos países, varios de ellos latinoamericanos.¹⁵⁹

En los años ochenta algunos proyectos editoriales aparecieron ligados a la emergencia de asociaciones de artistas correo que constituyeron intentos fallidos de lograr una *relativa* institucionalización de la red de arte correo. Por ejemplo, la revista *Participación*, fundada por Clemente Padín en Montevideo en 1984 y, el mismo año, *Hoje, Hoja, Hoy*, por las artistas Hilda Paz y Graciela Gutiérrez Marx; ambas surgieron relacionadas con la iniciativa de crear la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo*.¹⁶⁰

Estas iniciativas se inscribieron en un contexto dinámico, en los primeros años de la década de los ochenta, ya que con el regreso de las democracias se revitalizó la actividad artística, activista y de intercambios postales, en medio de un clima exultante no exento de contradicciones, sentimientos encontrados y expectativas.

Entre 1977 y 1983, Edgardo Vigo y Graciela Gutiérrez Marx formaron la firma conjunta *G.E Marx Vigo* y con ésta participan de múltiples proyectos de arte correo, al tiempo que llevaron a cabo los propios individuales.¹⁶¹ En 1979 crearon la revista *Nuestro Libro*

¹⁵⁸ Se incluyen imágenes de estas publicaciones en el ítem 3 de los Anexos.

¹⁵⁹ Las tapas de la publicación están hechas con cartón gris, también llamado “cartón piedra” por su resistencia, realizado con materiales reciclados. Presentan estampados xilográficos que, en algunos casos, tienen perforaciones. La disposición de la revista es de un receptáculo que contiene hojas sueltas, a modo de *carpeta*, incluye trabajos en hojas separadas que son mayormente *collages* con *sellos* de los artistas. A través de esta iniciativa Vigo incorporó a las prácticas de arte correo a artistas con los cuales ha compartido proyectos en el CAYC o en otros ámbitos y los convocó a participar. De esta publicación participaron artistas latinoamericanos como Guillermo Deisler, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala, Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Jorge Glusberg, Damaso Ogaz, Ulises Carrión, artistas europeos como Julien Blaine, Antonio Ferró y la artista estadounidense Anna Banana, entre otros.

¹⁶⁰ Las asociaciones de artistas correo en Latinoamérica se vincularon al intento de conformar organizaciones formales que no tuvieron continuidad por la resistencia a la institucionalización de la tendencia. No obstante, tuvieron fuerza como espacios dinamizadores para hacer escuchar la voz de los/las artistas, reclamar, denunciar y/o peticionar al regreso de las democracias. En tal sentido, el principal impulsor de éstas fue Clemente Padín (1984) en una búsqueda por incidir de manera eficaz en el ámbito político cultural. Con ese propósito fundó la AUAC, Asociación Uruguaya de Artistas Correo, y propició la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Arte Correo*. Estos intentos fracasaron como organizaciones debido a que generaron mucho debate al interior de la red y por la falta de acuerdo, se fueron diluyendo. Graciela Gutiérrez Marx fue una de sus propulsoras en Argentina y otros/as artistas adhirieron, entre los que no se encontraba Vigo que se opuso a este tipo de iniciativas. El 31 de agosto de 1984 se concretó en la ciudad de Rosario la firma del acta fundacional, ante el escribano público Roman Coll Araya y ante los/las artistas firmantes, durante el “Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Artecorreo” organizado por Jorge Orta que reunió una serie de actividades durante tres días.

¹⁶¹ Vigo mantuvo dos firmas propias, una era Tana Vigo y la otra Rose Selavy, en honor a la firma de Duchamp. Estos juegos identitarios son característicos dentro de la tendencia conceptual. En tanto que, Graciela Gutiérrez Marx, en forma paralela a la dupla artística desarrolló en 1979 un proyecto de arte correo que fue surgiendo de

Internacional de Estampillas y Matasellos que editaron bajo la firma conjunta hasta 1983, año en que se terminó esta asociación artística, y continuó Vigo con su edición hasta 1993. Esta publicación exhibe en su tapa la frase *Hacia una filatelia marginal creativa y paralela* como consigna que ratifica la concepción de los artistas sobre la tendencia como alternativa al arte oficial.

En el primer número, la dupla G.E Marx Vigo, con fecha del 7 de enero de 1979, publicó una declaración titulada “Acuse de Recibo” en la que se expide sobre lo que denominaban *filatelia marginal*. El texto fue enviado por correo junto con el ejemplar a quienes participaron con sus trabajos en esta publicación colectiva.¹⁶²

Otra revista relevante de la época en la que intervino fue *Commonpress*, que en 1977 generó el artista polaco Pawel Petasz. Ésta se propuso como medio concebido como trabajo en red, con un modo de producción descentralizada, tanto en la dirección como en la edición, que se realizaba de manera rotativa. A cada número lo editaba un artista o grupo distinto del mundo, bajo una temática delimitada. Se produjo primero en Polonia, luego en Holanda, Alemania Occidental, Estados Unidos, Italia, Brasil, Inglaterra, Bélgica, Argentina, Suiza, Hungría, Australia, Canadá y Alemania Oriental. En Argentina le correspondió a G.E. Marx Vigo llevar a cabo el N° 19, en 1979, bajo el título “Paloma en Libertad”.¹⁶³

Otra publicación que se realizó en América Latina en la época es *O Dos*,¹⁶⁴ editada y dirigida por el uruguayo N. Argarañaz, en Montevideo y *Buzón de Arte*, un desplegable de

forma espontánea con los niños y niñas del Jardín de Infantes al que concurría su hijo Martín Eckmeyer, esto “Fue la primera muestra de estampillas de artista que se hizo en Latinoamérica y en Argentina, la única que continuó en esos tiempos, el camino abierto por Vigo y Zabala en 1975” (De Rueda, 2010b, p. XII). En páginas siguientes, se hará referencia nuevamente a este proyecto.

¹⁶² Los artistas que publican son designados como ‘Co-Impresores’ y como característica, son quienes llevan a cabo una amplia trayectoria dentro de la red internacional en ese momento. Muchos de ellos han colaborado en la publicación anterior de Vigo (*Libro Internacional*) y se suman otros como Vittore Baroni (Italia), Pawel Petasz (Polonia), Dick Higgins (EE UU), entre otros. Guillermo Deisler participa de manera persistente en los números de esta publicación. La conformación morfológica sigue la línea de las publicaciones experimentales anteriores en cuanto a su disposición como revista-objeto o revista-ensamblada y al material de las tapas, de cartón reciclado en este caso de color marrón y más refinado. Éstas poseen estampados impresos en colores, sellos, cosidos con hilos y algunos *collages*.

¹⁶³ Así lo anunció el editor Pawel Petasz a principios de 1979, en cuyo texto de Convocatoria incluyó la propuesta de G. E. Marx Vigo: “Paloma en Libertad” -1928 opus 1979- “Queridos amigos: Commonpress 19 será producida por G. E Marx Vigo. La idea es estampar con la ayuda de sellos, tantos trabajos como nos puedan enviar acerca de la idea “Paloma en Libertad” -1928 opus 1979-. Si uds. ¿Quieren estar en el Proyecto por favor! Envíen desmontados su sello o sellos (uno, dos, tres, lo que uds quieran...) sobre la matriz propuesta (..) No medidas, no colores, no condiciones. Fecha límite 1ro de septiembre de 1979. Gracias y *lovechau*” (Petasz y G.E. Marx Vigo, 1979), (Cursivas mías. Este saludo es utilizado en la red con frecuencia y constituye un modo afectuoso e informal de despedirse).

¹⁶⁴ Se editó entre 1983 y 1984. En el N° 1 de la Segunda Época participaron de la publicación artistas latinoamericanos como Jorge y Mariano Orta, A. de Araujo, Paulo Bruscky, Clemente Padín, Aarón Flores, César Espinosa, Guillermo Deisler y Edgardo Vigo. Recibieron trabajos de artistas de Alemania, Italia, Francia, Holanda, Austria, Bulgaria, Estados Unidos y Japón.

características morfológicas similar al *Hoje*, que edita y dirige Diego Barboza, distribuye Doris Spencer, desde Caracas, Venezuela. . En esta publicación, como en la *Hoje, Hoja, Hoy*, se publicó el *Primer Manifiesto Internacional de Arte correo* que se elaboró en el evento “1962-1982- New York, Parma” en el 20º Aniversario de la creación de la *Escuela de Arte por Correspondencia* de Ray Johnson.¹⁶⁵

Figura 3- Ejemplares de *Libro Internacional* de Edgardo Vigo



**Figura 4- Publicación *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*,
G.E Marx Vigo**



¹⁶⁵ Se consigna en Anexos.

Figura 5- Revista *Commonpress* N° 2, Petasz, 1978



Figura 6- Revista *Participación*, N° 1, Clemente Padín, Uruguay, 1984

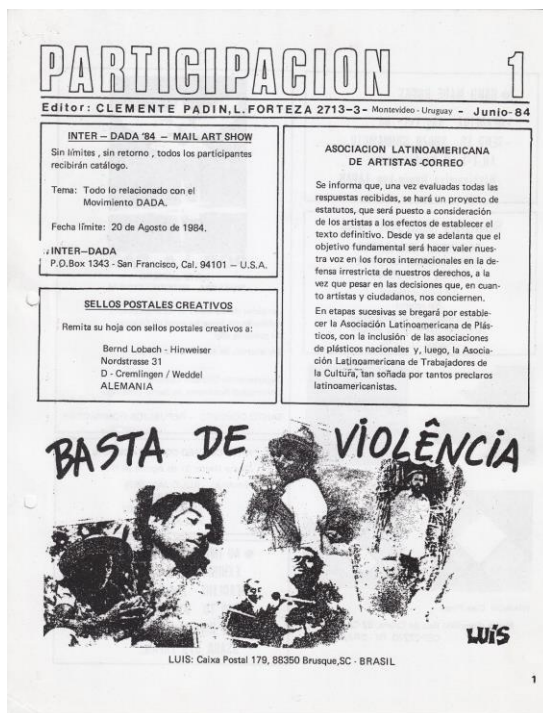


Figura 7- Publicación *Hoje, Hoja, Hoy*, N° 1, Hilda Paz y Graciela Gutiérrez Marx, La Plata, 1985



Figura 8- Revista *O Dos*, N. Argarañaz, Uruguay

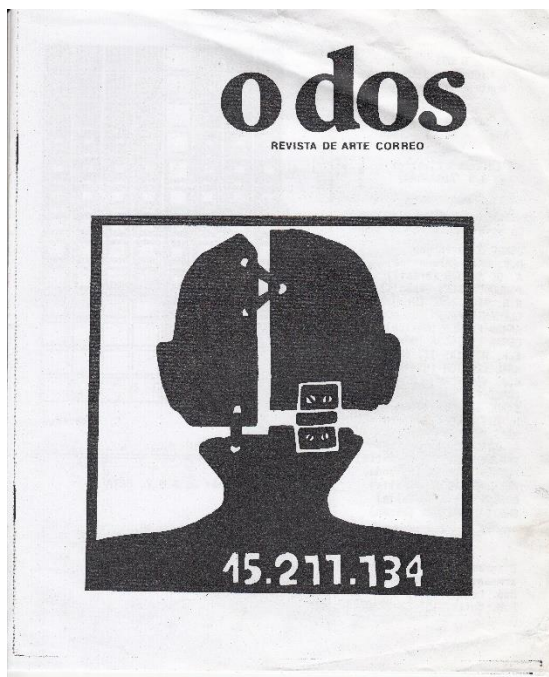


Figura 9- Publicación "Buzón de Arte", N° 1, Diego Barboza, Venezuela, 1976



Respecto de las publicaciones analizadas, encuentro que pueden distinguirse entre dos tipos, según el objeto central de cada una. Por un lado, las que ponían el acento en el lenguaje artístico como forma de expresión y comunicación, guardando cierta contigüidad con formas y recursos propios de las revistas experimentales y, por otro, las que daban prioridad a la información, orientadas a una finalidad de difusión y cumplen papel de foro, que se definían como medio de comunicación al interior de la tendencia y circulaban por el correo postal.

En orden a la articulación entre arte y comunicación es relevante también destacar el modo de producción colectivo, descentralizado y colaborativo de las publicaciones en la red de arte correo en estos años, que puede considerarse un antecedente de algunos tipos de producción cooperativos que se presentan en las redes digitales actuales.

3. Concepciones de arte, comunicación y política de los tres artistas

En este apartado, presento de manera resumida la trama de significados y valores compartida entre los artistas sobre el arte, la comunicación y la/lo política/o que identifiqué mediante el análisis del corpus del período de los setenta y ochenta. Estos sentidos daban sustento a sus prácticas dentro del arte correo, al funcionar como un conjunto de creencias y normas propias de una comunidad auto-declarada y auto-reconocida.

El conocimiento de ésta constituye un aporte para responder a los interrogantes acerca de las continuidades y desplazamientos principales que se han producido en las concepciones estéticas, políticas y de comunicación entre ese momento y el período delimitado en esta investigación, de mediados de los noventa hasta el año 2012.¹⁶⁶

Los pensamientos y acciones de Vigo, Padín y Deisler, en aquellos años, adquirieron sentido desde el horizonte ideológico-político, social y cultural que los configuraba en tanto actores sociales reflexivos y críticos en el contexto de las últimas dictaduras. La restricción de las libertades, la represión, los actos criminales y todas las violaciones a los derechos humanos los afectaron de forma directa: a Deisler con su exilio forzado, a Padín con la privación de su libertad y a Vigo mediante la proscripción de desempeñarse en instituciones educativas y la pérdida de su hijo Abel “Palomo”, desaparecido por la dictadura militar argentina. Estos son hechos relevantes que en el recorrido vital de cada uno los afectaron como personas primero, y como artistas también, ya que la atravesaron con penurias.¹⁶⁷

A partir del análisis del corpus del trabajo previo mencionado, pude relevar sus concepciones en torno de tres ejes: el arte, la comunicación y la política. A continuación, presento de forma sintetizada los núcleos semánticos más relevantes en cada uno.

a. Concepciones sobre el arte

Como significados recurrentes, aparece una tensión en los significados del binomio *Arte/arte* por su remisión a dos concepciones en pugna: la del sistema institucional oficial, correlativo del orden cultural hegemónico, por un lado, y la que se produce y circula en los *bordes* del sistema, que ocupa intersticios y produce nuevos espacios y formas de producción y circulación, por otro.

¹⁶⁶ Esta delimitación temporal fue presentada y justificada en la introducción.

¹⁶⁷ Esto queda en evidencia en el intercambio de correspondencia y en otros textos en los que, posteriormente, hacen referencia a esos años oscuros.

En cuanto al *arte* lo concebían como una instancia *próxima, dinámica, popular* (Vigo, 1968-69) en oposición al *Arte*, al que caracterizaban como *distante, estático y elitista*; y que correspondía a la visión del arte burgués -que impugnaron las vanguardias históricas-. Al arte lo veían como una *entrega o desprendimiento* en el sentido de eximirlo de un valor económico y excluido de los intercambios del mercado del arte.¹⁶⁸ En ese sentido, ellos se oponían al *arte convertido en mercancía*, fetichizado en el mercado.

Asimismo, lo consideraban centralmente un *hacer humano* desde el cual objetivarse en el mundo, en oposición al arte como emanación de la *inspiración* del artista o camino de consagración de unos pocos. Su visión era netamente materialista, en oposición a la idealista y elitista que ha impregnado ciertas zonas del campo cultural tradicionalmente.

En correlación con esta perspectiva, el/la artista es concebido/a como un *provocador*, un *agitador*, un *inconformista* que busca involucrar y movilizar al *espectador/a*. Así los artecorreístas se distanciaban de la noción de *genio*, al tratarse de un ser humano común, un *hacedor/a* que media en la relación *arte-vida*. Esta visión es consonante con el socavamiento de la noción de “autor” que postularon Foucault y Barthes a fines de los sesenta y, en su lugar, en el arte correo, se postulaba la idea de *creador/hacedor, co-creación y colaboración*.¹⁶⁹

Las obras, en consecuencia, no poseen un valor cultural, sino que son el producto del *hacer humano*, es decir, un arte pos-aurático, alejado de la idea de originalidad. La reproducción de la obra, dentro de esta visión, es constitutiva y una forma de democratización y apertura.

Por otra parte, concebían que el lenguaje *-material* con el que se elabora el trabajo artístico en su dimensión simbólica y estética- está entramado en la historia, atravesado por un horizonte político, social e ideológico.¹⁷⁰ En este sentido, es magma vivo y abierto, en un movimiento permanente, espacio estratégico de lucha, en oposición al carácter cerrado y estático que proponía el *Arte* oficial.¹⁷¹ En sus prácticas discursivas, propiciaban un trabajo potente *con y sobre* el lenguaje en pos de defender valores y derechos irrenunciables.

El carácter conceptualista era reforzado con un colectivo de identificación fuerte expresado en un “nosotros, latinoamericanos” desde el cual resignificaban la reducción de la

¹⁶⁸ Refrendado en la concepción de envío de la obra de arte correo como regalo al otro/a, sin precio ni inserción en el mercado de arte.

¹⁶⁹ Michel Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?” (1969) propuso la tesis de que el autor es una *función* que permite organizar el universo de los discursos, operando como marca distintiva de un tipo de textualidad categorizada como *obra*. Por su parte, Roland Barthes (1987 [1968]) anunció *la muerte del autor*, como persona y núcleo inmanente de sentido, desestimaba la idea de autor como algo fijo y, por lo tanto, moviliza también la categoría complementaria de *lector*.

¹⁷⁰ El lenguaje entendido acá de una manera amplia -no restringida a la *lengua*-. En ese sentido, vale la pena recordar el intento de Clemente Padín de formular un *lenguaje de la acción*.

¹⁷¹ A esta operación Vigo (1975) la llamó *geometrismo vacuo*.

materialidad de la obra, entre otros aspectos estético-políticas, despegándose de miradas propias del centro y adhiriendo al de una periferia, como posicionamiento ideológico.¹⁷²

En cuanto a la noción de espectador, retomaban planteos conceptualistas, tales como el involucramiento, el juego, el borramiento de las fronteras con la figura del/la artista. Por otra parte, lo popular y lo marginal aparecían como núcleos semánticos que se articulaban de manera compleja en relación con lo artístico, lo político y lo comunicacional, entre los cuales se dan diversas articulaciones. Así, en la interrelación entre arte y cultura, a lo *popular* lo vinculaban con una concepción amplia e integradora. En ese sentido, Vigo pensaba a la cultura como un “proceso de cultura total” que incluía -como mínimo- al arte y los medios de comunicación. Ésta estaba imbricada en las prácticas sociales y, en este sentido, se aproximaba a la que sostenía Williams (Hall, 2010). También esta visión de Vigo puede relacionarse con la denuncia de Bajtín (1999) acerca de que la jerarquización de los lenguajes y géneros era una operación ideológica excluyente del poder hegemónico en el campo cultural.

En el plano estético, la marginalidad como sentido y valor era asignada a las técnicas utilizadas de multiplicación que se vinculaban con lo popular, como el grabado o la xilografía,¹⁷³ al uso de materiales sencillos y modos artesanales (hilos, cartones, retazos de telas o papeles de uso cotidiano, entre otros), despreciados por la industria cultural e históricamente por el sistema artístico oficial.

En síntesis, respecto de la concepción de obra, el arte correo se reconoce heredero de las vanguardias históricas al atender contra la idea de originalidad y el aura, en el sentido benjaminiano de ésta como la producción de una *lejanía*; aun cuando –como el mismo Benjamin (1989) lo postula- el aura no se retira por completo, sino que cede y pervive en algunas trincheras. El cometido que se propone es suscitar no una actitud contemplativa, sino una experiencia y una conexión con la mano del/a artista, con su huella y las marcas de las técnicas artesanales.

¹⁷² En cuanto a los materiales se destacan dos aspectos: el primero es que se ha asociado al arte correo con el *arte povera* europeo en virtud del uso de materiales *pobres*. En ese sentido Vigo (1975) sostuvo una mirada crítica al considerar que el *arte povera* era una tendencia *aggionarda* a los grupos de poder. Su valor era la *novedad*, que se planteaba en un sentido frívolo, al igual que la sofisticación de sus recursos, el plegamiento al discurso “de moda” de la ecología. Participaban de ésta artistas europeos y norteamericanos funcionales a esa hegemonía, aunque Vigo también advertía que en América Latina hay quienes adhieren a este poder hegemónico. Se trata de una especie de *pobreza romántica*, frente a la cual Latinoamérica: “...ofrece un panorama real de arte pobre, torpedeado constantemente por instituciones que pregonan una sofisticada realización, basada en general por los últimos gritos provenientes del exterior” (Vigo, 1975, p. 3).

¹⁷³ En 1970 se formó el grupo Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, promovido por seis grabadores: Juan Carlos Romero, Marcos Paley, Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza y Ricardo Tau. Desarrollan sus prácticas en los espacios públicos y “si bien los guiaba una intención didáctica –sus integrantes produjeron un documento titulado *¿Qué es el grabado?* Donde explicaron con lenguaje claro las distintas técnicas- también cifraron en el grabado la posibilidad de existencia de un verdadero arte popular” (Giunta, 1999, p. 143).

b. Concepciones sobre la comunicación

La dimensión de la comunicación era constitutiva y transversal, tal como aparecía en la discursividad de los artistas como un aspecto indisociable de la tendencia e inherente a ella. Para Padín "...el arte correo supera la confusión o falsa dicotomía arte/comunicación. El producto artístico es, ante todo, un producto de comunicación y por lo tanto indisoluble de la producción social" (1999, p. 5).

En esa línea, para ellos, el arte correo se presentaba como una síntesis de dos sistemas: el artístico y el comunicacional, con la característica de ser una *comunicación marginal*, a la cual Vigo prefirió denominar *Comunicación a Distancia-Vía Postal*. Otro rasgo insoslayable de su visión de la comunicación era el de su carácter *universal*.

A su vez, Guillermo Deisler (1990) enfatizó el papel de la comunicación en el arte correo como forma de conexión significativa con el *otro* diferente, porque posibilitaba trasvasar las fronteras culturales y sociales en una comunión de iguales, postulando, de esa manera, a la comunicación en su plena dimensión humana por encima de barreras nacionales e idiomáticas.

También confluyen en resaltar el carácter dialógico, en virtud de que ésta involucra necesariamente a la otredad, en un régimen ético de *responsabilidad* y *responsividad* que presupone el carácter recíproco.¹⁷⁴ Asimismo, la comunicación es condición de posibilidad de la existencia de la comunidad, dado que mediante ésta las personas establecen lazos fraternales y solidarios.

La comunicación mediante el arte correo constituía un espacio *vital* en ese contexto de represión y violencia, porque permitía la pervivencia de los vínculos frente al aislamiento y la enajenación que impusieron los sistemas autoritarios.¹⁷⁵

Respecto de los medios de comunicación, para los artistas resultaban valiosos sus lenguajes, recursos expresivos y técnicos por las potencialidades simbólicas, siempre que se emplearan de forma creativa, disruptiva y sin ponerse al servicio de la lógica del mercado. Promovían una apropiación táctica del lenguaje y el uso de una variedad de soportes de los

¹⁷⁴ Esta visión que expresaron los artistas en sus textos es solidaria con la concepción dialógica bajtiniana.

¹⁷⁵ Una cita significativa del corpus en orden a esta idea es la siguiente: "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, p. 5).

medios, pero rechazaban el funcionamiento alienante de los *mass media* regida por la lógica del mercado, del espectáculo que sometían a sus públicos a un régimen de disciplinamiento y control por parte del poder hegemónico.

En virtud de esta perspectiva, es relevante destacar que los artistas definían al arte correo también como “un medio de comunicación” (*Hoje Hoja Hoy*, N° 1) en la medida en que posibilitaba la comunicación entre los/las artistas e implica la utilización de diversos soportes y lenguajes.

En esta relación arte/comunicación aparece la tensión entre dos modelos de comunicación que corresponden a las dos concepciones de arte en pugna: un modelo de comunicación lineal, unidireccional, asimétrico en el *Arte*, versus un modelo en el *arte* de carácter dialógico, experimental, abierto y horizontal.

Se diferencian también en su visión del receptor, ya que mientras en el modelo de comunicación del *Arte* oficial, el receptor de la obra la acumula para su “goce” personal, en el *arte* la obra tiene un valor social en su imperativo de compartir, de puesta en común.

Con los trabajos recibidos en las prácticas del arte correo, los artistas conforman un archivo, de pertenencia personal cuya lógica se aproxima más al del coleccionista, en términos de Benjamin, o, como bien lo define Andrés Maximiliano Tello (2016), realizan una actividad de *anarchivismo* al no ajustarse el sistema clasificatorio hegemónico. El autor realiza esta distinción al considerar que “...en contraposición al orden reclamado por los archivos históricos y culturales de nuestra civilización, estos legajos serían más bien la expresión de lo que proponemos llamar un *anarchivismo*, es decir, un movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros.” (Tello, 2016, p. 56).¹⁷⁶

La noción de *marginalidad* en relación con la comunicación estaba ligada a lo que, en el campo de la comunicación en Latinoamérica durante los setenta y ochenta, se planteó como *comunicación alternativa*, sobre la cual existían múltiples debates en torno a su naturaleza y alcance. En este ámbito disciplinar, el poder hegemónico era configurador de un desequilibrio informativo en la región que condujo a la discusión sobre *alternatividad* y *contrainformación*, con antecedentes en las experiencias de las décadas del sesenta y setenta (Sel, 2009).¹⁷⁷

¹⁷⁶ Tello realiza un trabajo teórico y reflexivo sobre la filosofía de Benjamin y el sentido del “arte de coleccionar”. Éste está impulsado por “la pasión del coleccionista y el singular devenir de sus recuerdos. En ese sentido, para Benjamin, existe un íntimo vínculo que se teje entre la irrupción de la memoria y la práctica del coleccionista” (Tello, 2016, p. 58). Sobre este punto volveré más adelante.

¹⁷⁷ Conferencia de Bandung en 1955, constitución del Movimiento de Países No Alineados en Belgrado, 1961; Nuevo Orden Internacional de la Información –NOII- Informe Mc Bride aprobado en Conferencia General de la UNESCO, 1980.

c. Concepciones sobre *la* política y *lo* político

En la trama de relaciones entre arte, política y comunicación se involucra *la* política y *lo* político de manera articulada.¹⁷⁸ Respecto de estas dimensiones los artistas compartían activamente un proyecto de transformación social, el de la *Nueva Izquierda*, que como se dijo, estuvo orientado hacia un horizonte común que aspiraba a transformar un orden desigual e injusto generado por el poder hegemónico capitalista y en el marco de lo que se conoce como Guerra Fría.

Esta visión común, alineada con la idea de *intelectual orgánico* gramsciano y/o del *artista comprometido* sartreano, planteaba que la política se imbricaba con lo político, en la medida en que se tornaba imperativo realizar un trabajo sobre el lenguaje, tendiente a desocultar, visibilizar y resignificar los mecanismos de poder que operaban en el discurso hegemónico.

Las articulaciones, dentro del corpus, se observaron a nivel temático en relación con *la* política, en virtud de los tópicos seleccionados para las convocatorias, la denuncia de la coerción y la violencia del Estado ejercida en acontecimientos concretos. Este aspecto adquirió gran relevancia en el contexto de las dictaduras en Latinoamérica. En sus textos declarativos y en las producciones artísticas expresaban su idea de la política inscrita en un *régimen ético* de valores universales como la fraternidad, igualdad, solidaridad, libertad y el respeto por el otro, en oposición al orden salvaje del capitalismo, cargado de intereses mezquinos que atropellan los derechos, sobre todo de los más vulnerables.

En relación con *lo* político, la noción de *marginalidad* en el plano estético-político se planteó también como la generación de una obra que en su propia estructura y lenguaje se abre a la intervención de la otredad. En este sentido, se oponía a la *obra cerrada* la posibilidad de una *obra abierta*, entendida desde la perspectiva conceptualista.¹⁷⁹

Estas concepciones se articulaban y materializaban en prácticas discursivas, dispositivos, géneros y en el régimen estético político del arte correo; por otra parte, suponían una dimensión programática que, tal como señalan Mangone y Warley (1994), es junto con la dimensión polémica, punto de encuentro entre discursividad política y artística en las enunciaciones de las vanguardias. Las acciones y reflexiones de los/las artistas dialogaban con una tradición, en este caso, con los programas estéticos-políticos de las vanguardias históricas.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Cabe recordar que la definición y distinción entre éstos se explicitó en el capítulo I.

¹⁷⁹ Retomaron de forma explícita a la propuesta de Umberto Eco (Vigo, 1976).

¹⁸⁰ Una de las formulaciones relevantes de este componente programático dentro del corpus analizado en la investigación, está dado en las pautas que Vigo puntualiza al final del texto “Artecorreo. Una Nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación” (Vigo, 1976). También en el texto “Por qué un Arte de Investigación”,

Por otra parte, en el contexto de las dictaduras en el Cono Sur cuando las acciones de las organizaciones revolucionarias, las formas de activismo político y expresión de cualquier disidencia eran acalladas con represión y autoritarismo,¹⁸¹ el arte correo se presentaba para sus practicantes como espacio táctico de contrainformación. El orden de *lo* político se inscribió en un régimen de *micropolítica* que, con una persistencia laboriosa como la de las hormigas, traficaba hacia afuera de América Latina las voces silenciadas y los hechos ocultados por el sistema político y mediático imperante.

4. El régimen estético político de los trabajos artísticos

Los aspectos y características del *régimen estético político* del arte correo que presento a continuación surgen del análisis realizado sobre un corpus de trabajos de arte correo de los artistas Vigo, Padín y Deisler de los setenta y ochenta, en el marco de la investigación precedente ya mencionada.

Este régimen, que también puede ser mencionada como una *poética* de las producciones de arte correo, en un momento determinado, se delinea sobre la base de posibilidades, delimitaciones, horizontes y aspiraciones que sustentan la propuesta estética política que se materializa en los trabajos artísticos. Por otro lado, se dirime en las estrategias y apuestas simbólicas creativas que producen una *obra singular*, producto de su trabajo e imaginación, pero que tiene, en este corpus, un sentido colectivo por el marco político e ideológico en el cual se producen.

Es característico del arte correo el trastocamiento del sentido al reinscribir los signos y resignificar los géneros, lo cual en los trabajos de los artistas estudiados se profundiza en un trabajo creativo que repone lo poético y la densidad crítica.

Así, en cuanto a la *postal*, por ejemplo, la denominación que le dieron de *postal creativa* expresaba la vocación de separarla del carácter industrializado y comercial de la postal turística

que publica en su revista *Hexágono '71* en 1973, en el cual Vigo fundamentó teórica e ideológicamente el alcance de este programa estético político.

¹⁸¹ Los artecorreístas enfrentaron los envites de la vigilancia y la censura, en diversas formas: por un lado, la que se producía en el sistema del correo y, la otra, sufrida de forma efectiva en varias exposiciones de arte correo que fueron intervenidas por las fuerzas de seguridad. Entre ellas, en 1976 fue censurada la exposición que organizó Paulo Bruscky en Brasil. En esta ocasión “El Artecorreo sostiene su primer enfrentamiento” explicó Paulo Bruscky en una carta que le envió a Edgardo Vigo el 2 de marzo de 1977. La exposición fue clausurada por la policía y los artistas llevados presos durante tres días. Los trabajos artísticos, incautados por la policía fueron entregados rotos posteriormente. Como contracara de la censura, el arte correo se postula como espacio de *libertad*.

o conmemorativa.¹⁸² En este sentido, las postales que elaboraban se alejaban del carácter de *producto* de la industria cultural, y al hacerlo, interpelaban su creciente serialización masificante y la homogeneizadora que producía el mercado.¹⁸³

Por otra parte, sobre el *sello*, es significativo señalar que su uso por parte del aparato administrativo-burocrático se orienta a enunciar una marca *deíctica* de certificación y validación oficial. En un sentido muy diferente, los artistas mediante los juegos creativos en la elaboración de sus propios sellos trastocaban su oficialidad y los convertían en un espacio poético.¹⁸⁴

A partir del análisis realizado, encontré ciertas recurrencias que permitieron agrupar los sellos en las siguientes categorías o tipos: *sellos conmemorativos*, *sellos conceptuales*, *sellos-consigna*, *sellos lúdicos* y *sellos-poema*.

Así, los *sellos-conmemorativos* son aquellos cuyas referencias temporales interpelan la memoria histórica, como por ejemplo el uso del sello fechador por parte de hizo Vigo para resaltar el año en que inició la última dictadura militar en Argentina con el texto “Rincón de la memoria -1976” o el que marca la fecha de la colonización de América al cumplirse 500 años, “12 de octubre, 500 años USA2”. Este último amplía el sentido de la colonización a la dependencia de Estados Unidos, en el marco del planteo de la *Nueva Izquierda* de esos años, ya descripto..¹⁸⁵

Por otra parte, los *sellos-conceptuales*, describen un estado o afirman una idea, que generalmente posee un sentido crítico, en el uso dado por los artistas. Así Vigo, con su sello “Comunicación demorada” hizo referencia a la experiencia de comunicarse por correo, como *lenta*, en contraste con la rapidez de otras formas de comunicación mediante dispositivos o la

¹⁸² “...las postales creativas no tienen nada que ver en sus propuestas y resultados con las tradicionales tarjetas postales. Estas últimas son producidas industrialmente para ser consumidas por un público pasivo, que las elige en función del mensaje a emitir (viajes, Navidad, fin de año, cumpleaños, etc.) Últimamente existen en el mercado postales realizadas por artistas plásticos, pero tampoco alcanzan el carácter de Postales Creativas, pues por lo general son reproducidas de cuadros, fotografías de esculturas, grabados, etc. En la Postal Creativa, el propio creador es el emisor, y no necesita de un acontecimiento exterior para justificar su envío: por lo general la produce en múltiple (obra seriada y en cantidad), y simplemente la envía por correo” (Vigo y Zabala, 1975, p. 2).

¹⁸³ No se trató de rechazar la *reproductibilidad* de la postal, sino de la lógica racional que está detrás de su cooptación por parte del mercado. Los artistas realizaban una producción seriada similar a la utilizada en el grabado (con numeración de las copias) que recurre a mixtura de técnicas novedosas y antiguas: “...por lo general (el creador) *la produce* (a la postal) *en múltiple (obra seriada y en cantidad)* ...” (Vigo y Zabala, 1975, p. 2).

¹⁸⁴ Así, por ejemplo, Vigo realizó *juegos poéticos* con los sellos fechadores de la oficina de Tribunales, donde se desempeñaba como empleado judicial.

¹⁸⁵ El artista uruguayo Jorge Caraballo también enfatizó con un sello fechador al *11 de Sep 1973* para exhortar a la recordación de ese día que marcó el destino del Cono Sur latinoamericano.

interpersonal directa. También tematizó en sus sellos la cuestión de los medios de comunicación a través de citas, como “El medio es el mensaje”, de Marshall McLuhan.¹⁸⁶

Otro caso interesante es el sello de Deisler con una figura híbrida, entre lo humano y lo animal que realizó en relación con su proyecto “Peace non stop”, en relación con la idea de “Conciencia planetaria”, a la par de las cuales se estampó el sello.¹⁸⁷

Otro tipo de sellos son los *sellos-consignas*, por la expresividad que se evidencia a nivel lingüístico. Son ejemplos de éstos los de Vigo “Venceremos”, “No al indulto”, “Dependencia” o el de Padín “Basta de corturas”. Por su parte, Deisler plasma en sus *sellos* frases que vinculan al arte correo con la esperanza latinoamericana, textos que son consignas o enunciaciones valorativas que acentúan la utopía compartida.

Por otra parte, los *sellos-lúdicos* realizan una enunciación cómplice sea mediante la ironía, la impostación o el sinsentido, como juegos paródicos icónicos o lingüísticos. Estos sellos recuperan estrategias discursivas dadaístas que desacralizan ciertos valores o tótems culturales, o se mofan de la realidad. En este momento histórico es muy frecuente su uso por parte de artistas de países centrales, en cambio no es predominante en los artistas estudiados, aunque también los elaboran. Ejemplos son los sellos de Vigo “Sin sentido sin red” o “Primer homenaje a la vaca cotidiana”.¹⁸⁸

Por último, el *sello-poema* acentúa un pensamiento y/o la evaluación social de un acontecimiento de la realidad mediante la vía poética. Se trata de una táctica de perforación del ámbito oficial-institucional al trastocarlo en espacio poético. En este sentido es paradigmático el sello “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido” de Vigo.

¹⁸⁶ El famoso libro *El medio es el mensaje*, que escribe Marshall McLuhan junto con Quentin Fiore (1967) aborda cómo los nuevos medios alteran el mundo social. Es significativo el cruce que posee con el arte vanguardista en auge al momento de edición. Conjuga recursos y procedimientos propios de las vanguardias (*collages*, elementos de los *cómics*, del lenguaje de los medios –como el Pop-Art- juegos ópticos de figuras y planos –propios del Op Art-, recurren a la *ironía*, al *absurdo*). Incluye citas de artistas, entre ellos de Joyce y John Cage. Este libro ha tenido gran influencia sobre el arte conceptual y en el arte correo en particular. Al final del libro, luego de citar la presencia exacerbada de la propaganda y los informativos, cierran con una sección en la que apelan al recurso del diálogo ficcionado: “Y quién es Usted?”, a lo cual *alguien* responde: “Yo...yo apenas lo sé, señor, en este momento...por lo menos, yo sabía quién era cuando me levanté esta mañana, pero creo que debo haber cambiado varias veces desde entonces” (p. 154).

¹⁸⁷ “La cantidad de sellos que realizó Deisler para sus proyectos es extensa. Muchos de ellos fueron confeccionados como pequeñas matrices de xilografías; otros en sistemas industriales. Eran utilizados para los sobres de arte correo, pero también como elementos gráficos en poemas visuales, obras gráficas o simplemente para marcar e identificar un envío postal. Se trataba de textos e imágenes en acción y movimiento” (Deisler, Varas y García, 2014, p 82).

¹⁸⁸ Algunos sellos observados de este tipo emulan la iconografía de cierta publicidad kitsch (un hombre musculoso con tensor o una banana). Se trata de un procedimiento retórico al que recurren las *neovanguardias* en algunos casos para parodiar ciertas expresiones de la industria cultural.

Otro uso que hacían de los sellos era para marcar sus propuestas, designarlas o identificarlas. Así, por ejemplo, Deisler acompañaba con sellos sus trabajos poéticos, que reunía bajo la designación de *Poetry Factory*,¹⁸⁹ con el sello “Peace Dream Project Poetry”, que sintetizaba la idea del proyecto de arte correo que denominó *UNI/vers*, que hizo énfasis en el sueño de lograr la paz en el mundo, Otro ejemplo es el sello de Vigo “Desborde del borde Vigo”.

**Figura 10- Sellos conmemorativos "Rincón de la memoria- 1976"
y "12 de octubre, 500 años USA2", de Vigo**



**Figura 11- Sellos conceptuales "Comunicación demorada" y "El medio es el mensaje", Vigo-
"s/t", Deisler**



¹⁸⁹ Para Davis, éste es el “nombre que Deisler acuñó para su taller y biblioteca e inscripción que multiplicó en sus envíos postales...” (Davis, 2011a, p.3).

Figura 12- Sellos consignas, "Venceremos", "Dependencia", "No al indulto", Vigo;
"Arte Latinoamericano tras una esperanza", Deisler y "Basta de corturas", Padín



Figura 13- Sellos lúdicos, "Sin red sin sentido" y "1er homenaje a la vaca cotidiana", Vigo



Figura 14- Sello poema, "Sembrar la memoria para que no crezca el olvido", Vigo



Figura 15- Sellos que identifican proyectos, "Peace dream project Poetry", Deisler y "Desborde del borde Vigo", Vigo



Algunos sellos poseen sentidos relativamente transparentes, porque realizan anclajes o son intertextuales, en algunas ocasiones con referencias más explícitas. Pero también hay otros que son opacos o deliberadamente abiertos, a los que usaban para completar o anclar el significado al integrarse a otro discurso como un elemento de éste. Así, algunos ejemplos son los sellos de Vigo “Cancelado”, “Censura” o la imagen de la mano señalando, a los que inscribían en distintas producciones del artista (publicaciones, postales, sobres, etc.), estampados sobre una imagen o texto.

Con la producción de sellos, matasellos y estampillas deliberadamente apócrifos, los artistas correo creaban un espacio de desacralización e inducían a la inversión de los ideogramas del discurso hegemónico legitimador que inscribía valores morales, políticos, sociales de autenticidad y legitimidad en los signos de las estampillas y sellos.

En el caso de la estampilla constituye un espacio simbólico sensible para el sistema político institucional porque allí delimita aquello que debe ser valorado, consagrado y recordado, al seleccionar qué personas, obras de arte, especies de animales o plantas, entre otros, son objeto de la edición de las planchas de estampillas. En ese sentido, la plancha de estampillas que elaboró Padín, en homenaje a Ernesto “Che” Guevara al cumplirse los 25 años de su asesinato, resulta provocadora porque reivindica a una figura de peso político y social que el orden hegemónico intencionalmente excluyó. Esta plancha que se produjo y circuló por fuera del circuito oficial es paradigmática del carácter de insubordinación del régimen estético-político del arte correo a manos de los/las artistas latinoamericanos/as desde los setenta hasta mediados los noventa.

Otras estampillas que se visualizan en los trabajos de los artistas estudiados como las de trabajos recibidos de otros/as practicantes de esos años, tienen como figura central a la de ellos/as mismos/as. En la imagen central son sus rostros los que ganan protagonismo. Este uso del retrato y autorretrato, aparecía también en trabajos gráficos y en algunos sellos. A partir del análisis encuentro que esta estrategia se orientaba, al menos, en dos sentidos: por un lado, como recuperación del gesto irónico vanguardista hacia los mecanismos de legitimación institucionales al cual se proponía interpelar y ridiculizar mofándose de él. Y por otro, al resaltar rostros de otros/as artistas o imágenes grupales que los incluye, con la finalidad de homenajear a quienes han fallecido o resaltar sus vínculos. Con este último objetivo es que Padín hizo una estampilla, en una composición en la que montó las caras de él junto con Vigo y Deisler, emulando un encuentro de miradas y gestos amables entre sí. Padín eligió fotografías que los muestran en una etapa de madurez, y lo hizo en momentos en que Deisler y Vigo habían

fallecido, como forma de homenajear la extensa amistad fraternal que los unió a través del arte correo y la poesía visual.¹⁹⁰

Figura 16- Fragmento de plancha de estampillas en Homenaje al “Che” Guevara, Padín



Figura 17- Estampilla sobre la amistad de Padín, Vigo y Deisler, por Padín



¹⁹⁰ Como ocurre con los sellos, con las estampillas había también enunciaciones opacas o cómplices al evocar imágenes que son conocidas entre los artistas. También la remisión a íconos que los identificaban, como los moticos de Ray Johnson.

Por otra parte, las temáticas de la producción artística analizada, constituyen una dimensión fundamental de la producción de sentido.¹⁹¹ En este conjunto de obras de esos años,¹⁹² se observan variedad de temáticas como la diversidad sexual y la ecología que eran periféricas en ese momento, pero que luego progresivamente se fueron centralizando en la agenda social. Otros temas son el arte de vanguardia o la experimentación, ya existente dentro del discurso del campo cultural de la época (desde los sesenta).

En el caso de la temática *Latinoamérica*, posee un alcance mayor y predominante, dado que operaba como espacio de confluencia de sentidos que se producían en complejas relaciones entre las fronteras de los enunciados y lo extradiscursivo.

Latinoamérica es *la* temática central de la discursividad del arte correo en el primer período fundacional de los setenta y ochenta, inscribiéndose como un *imperativo*, en la medida en que constituía un proyecto de realización colectiva, un horizonte a alcanzar. Así, hay una tensión entre la realidad del *hoy* del discurso, en su marca deíctica, a la que se leía como un *estado disfórico* (Angenot, 2010), es decir, cargada de emociones y sentidos negativos (opresión, hambre, dolor, sometimiento); y la que deseaba conseguir como un *estado eufórico* (libre, soberana y unida) que se consideraba justa y merecida para los pueblos de Latinoamérica. Entre ambos estados, se desenvolvía un programa libertario que convocaba a hombres y mujeres de Latinoamérica, hermanados/as bajo este signo y como agentes activos de pensamiento y acción.

Esta temática presentaba varias aristas, por lo cual focalicé algunos tópicos que están en los trabajos que los tres artistas hicieron y pusieron a circular en la red de arte correo porque son representativos de las miradas y acciones de sus pares latinoamericanos/as en ese momento. En cada uno, analicé cómo se articulaban algunos aspectos de las dimensiones compositiva y retórica en obras (postales, trabajos gráficos) que consideré relevantes dentro de dos ejes que predominaron en el corpus: a) La opresión de las dictaduras en Latinoamérica; b) Imperialismo y desigualdad.

¹⁹¹ La tematización se realiza siempre desde una *evaluación social*, tal como lo postulan Bajtín y Voloshinov: "...puede haber, por ejemplo, temas-fétiche de un grupo social (en relación con los cuales el grupo se orienta positivamente) y temas-tabú (es decir, que reciben una valoración negativa por parte de la sociedad)" (Berone, 2006, p. 11).

¹⁹² A modo de recordatorio, se reitera que este análisis previo se focalizó en trabajos de los setenta, ochenta, hasta mediados de los noventa. Cabe recordar que Deisler murió en 1995 y Vigo dos años después.

a. La opresión de las dictaduras en Latinoamérica

Dentro de este tópico estaban tematizados, como aspectos significativos, la censura, los desaparecidos, el exilio y la violencia ejercida por parte del aparato represivo del Estado.

A principios de 1983, desde Bulgaria, Guillermo Deisler impulsó la convocatoria “América Latina, ¡Ahora!”, con la colaboración de su compatriota Eduardo Díaz, residente en Antofagasta. El título sintetizó la fuerza, el exhorto a la acción conjunta, a la comunión y mutuo apoyo entre latinoamericanos. Junto con la postal de invitación que le envió Deisler a Vigo, de puño y letra le escribió: “El tema es América Latina. Puedes invitar a tus amigos y conocidos. *Se necesita mucho apoyo postal*” (Deisler, 1983).¹⁹³

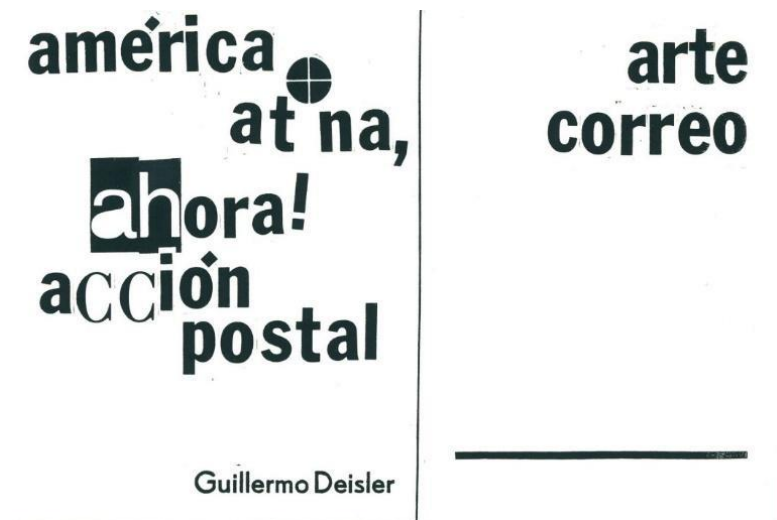
En la postal-invitación para esta convocatoria, Deisler utilizó como procedimiento retórico la superposición de imágenes, texturas y trazos que produce un efecto perceptivo de diversos planos que se enciman unos con otros. Este diseño presenta gradaciones de opacidad/transparencia, que tapan y dejan entrever fragmentos de escenas, rostros y gestos que generan tensión visual. En esta trama serigráfica, emergen con fuerza la figura de un militar con fusil, un cuerpo caído, un rostro desesperado y una mano que castiga. Es notable la preeminencia del color negro, símbolo de la oscuridad y el terror. El fuerte contraste en monocromo y la carga de tinta dan fuerza y dramatismo a la imagen. Las palabras: *América Latina* y *Ahora!*, se insertan como únicos elementos lingüísticos que anclan la imagen y resaltan la *urgencia*, la interpelación a la acción inmediata. Al dorso de la postal, el título de la convocatoria presenta un trabajo de diseño visual con las letras que enfatiza la designación de *Acción Postal*. Ésta denominación refuerza la dimensión performativa de la propuesta, que estaba enmarcada de manera explícita dentro del arte correo.

¹⁹³ El resaltado es mío.

Figura 18. Frente de la postal-invitación “América Latina, Ahora!”, Guillermo Deisler



Figura 19. Dorso de la postal-invitación “América Latina, Ahora!”, Guillermo Deisler



Por su parte, Vigo tematizó la violencia y sus víctimas mediante metáforas, metonimias y sinédoques que, en su recurrencia, configuran alegorías e isotopías transversales en su obra. Así, las figuras humanas de militares, tanques de guerra y armas, son formas metonímicas de los actuantes que ejercían la fuerza y los objetos mediante los cuales la realizaban. Las siluetas de civiles, el rostro de Abel “Palomo” Vigo y las *manos caídas*, guardan una contigüidad semántica con la idea de abatimiento y remite al sometimiento que dejó indefensos a las personas detenidas y/o los desaparecidas. Las manos caídas aparecen con una forma orgánica ambigua desde una vista lateral, dado que también parecen hojas marchitas. Los animales tales como insectos, cerdos, conejos en jaulas, o subterráneos, son formas metafóricas.

A través de componentes retóricos planteó tensiones mediante el contraste de estas figuras. Así, por ejemplo, la fuerza implacable de los artefactos represivos que utilizó el Estado –tanques de guerra, siluetas de militares con armas- contrasta con las siluetas de figuras precarias y frágiles –manos exánimes, insectos atrapados, mariposas-. También son significativos los materiales que utilizó porque refuerzan la idea de lo precario y efímero: papeles arrugados, delicados, sencillos, fragmentos de elementos arruinados o rotos, ensamblados mediante las costuras con hilos u otros elementos. No obstante, la *fragilidad*, es inscripta en una paradoja, en el sentido de que frente a aquello amenazante que reúne el poder y la fuerza, lo aparentemente débil, se muestra resistente, porque no se da por vencido.

Una figura que aparece en su obra es la de Abel Palomo, su hijo desaparecido, con la fecha en la cual se lo llevaron por la fuerza los militares. Este rostro con la fecha, con posterioridad migró a distintos trabajos a los que Vigo agregó sellos y otras formas expresivas. En el curso de su obra esta imagen se convirtió en una alegoría de los desaparecidos, ya que su reiteración enfatiza, por un lado, la constatación de la existencia de los desaparecidos -la imagen de su hijo es una *prueba* de ello- y, por otro, el exhorto a la liberación o aparición con vida, como lo expresa su sello “Set Free Palomo”.¹⁹⁴ En 1980 elaboró con el rostro de Palomo una estampilla que envió incorporada en la obra, en los sobres, como planchas completas y en composiciones con sellos. Esta estampilla y los sellos asociados a ella, los utilizó en el arte correo durante el resto de su vida.

¹⁹⁴ Es menester comprender que, en el contexto de la dictadura, los militares *negaban* la existencia de personas desaparecidas y trataban como a locos y locas a los padres y madres que reclamaban por sus hijos/as.

En esta obra, Abel “Palomo” Vigo opera como sinécdoque de los desaparecidos.¹⁹⁵ En la singularidad de su rostro se configura el colectivo de los desaparecidos, porque su imagen remite a quienes la dictadura se arrebató por la fuerza. Palomo es *todos* los desaparecidos.

Figura 20. Plancha de Estampilla “Palomo”, Edgardo Vigo



¹⁹⁵ Se utiliza aquí la figura de *sinécdoque* en cuanto a su forma como categoría *particularizante*, según la cual se denota una colectividad a partir de un elemento singular (Bonhomme, 2005, p. 528-529).

Otro trabajo significativo de Vigo en este período es el trabajo gráfico titulado “Ver”, que en 1979 envió a la publicación *Intermedia. European/Latinoamerican Issue of Intermedia Magazine*, a San Francisco, Estados Unidos. Se trató de una producción visual en xerografía que plantea una secuencia de tres imágenes, de las cuales la primera, “One”, es un collage cuya retórica guarda similitud con la que utiliza Deisler en la postal analizada anteriormente. Vigo hacía referencia a la violencia ejercida por el Estado sobre sus víctimas. En el lado izquierdo de la imagen presenta unas *manos caídas* anudadas en ramillete. En el ángulo inferior izquierdo, el rostro de Abel Palomo; en tanto que el lado derecho, aparece la figura de un militar que sintetiza la idea de Fuerzas Armadas. Como en el tratamiento visual de Deisler, se presentan de manera superpuesta planos, texturas y líneas. En el centro de la hoja está estampado uno de sus sellos, que hace una sustitución del sujeto detenido de manera clandestina por la imagen de un *insecto atrapado*. La metáfora asimila de ambos la fragilidad y el cautiverio y, como remate del sello, otra vez, las extremidades exhaustas. Por otra parte, la imagen “Two”, en similar juego de yuxtaposiciones visuales, muestra dos siluetas femeninas con sus cuerpos levemente inclinados, como si estuvieran cayendo, de las cuales tiene un globo de diálogo con la frase *Latin American Not For Business* [Latinoamérica no se negocia]. En un costado de la hoja se enfatiza la palabra *Peace* [Paz].¹⁹⁶ Finalmente, la tercera imagen, da preeminencia al texto que se ubica en el ángulo inferior derecho: *Forbide Children to Grow* [prohiben que los niños crezcan].

¹⁹⁶ El uso del inglés, si bien es típico de la tendencia, es particularmente significativo en este período en el cual los artistas sabían que la correspondencia era objeto de vigilancia y censura. Por otra parte, reafirmaba el cometido de producir una comunicación hacia fuera del continente, como forma de denunciar lo que ocurría en América Latina que, como sabemos, era desinformado.

Figura 21. Trabajo gráfico “Ver”, primera imagen, Edgardo Vigo



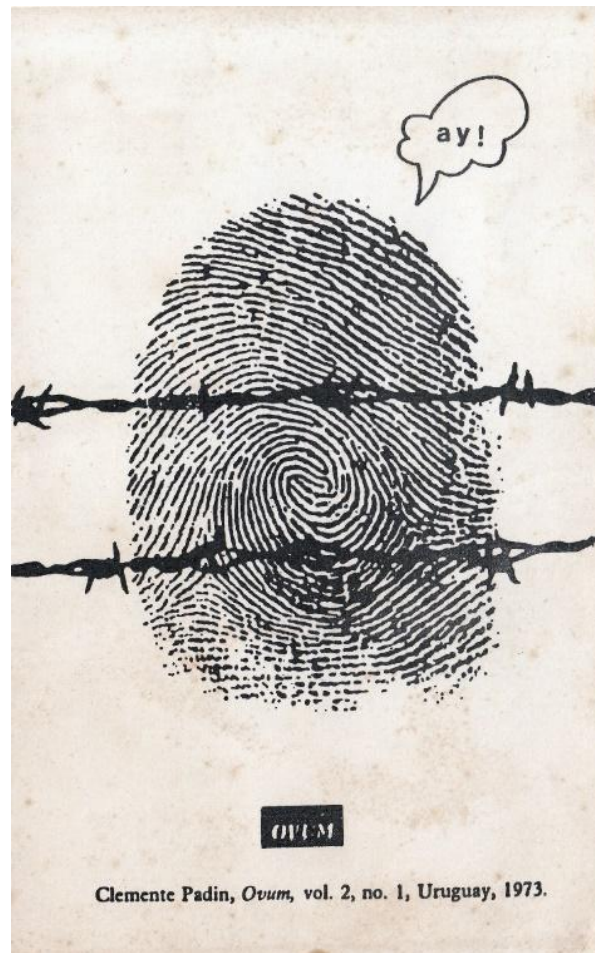
A los/as desaparecidos/as también los tematizaban de manera explícita en algunas convocatorias a partir de la progresiva apertura democrática en Latinoamérica. Los/las artistas correo del Cono Sur participaron de la exposición que organizó el Grupo SOLIDARTE de México y que la Asociación Uruguaya de Arte Correo (AUAC) apoyó con la difusión desde Uruguay. La convocatoria se tituló “Desaparecidos políticos de nuestra América” y sus editoras Graciela Gutiérrez Marx e Hilda Paz la publicaron en *Hoje, Hoja, Hoy*.

Otro tópico vinculado con la desaparición de personas es el del dolor de la tortura ejercida contra las víctimas. En ese sentido, cabe resaltar la imagen que creó Padín en 1973 publicada en su revista *Ovum*, titulada “Ay!”, cuya imagen luego colocó en postales, sobres, trabajos gráficos e invitaciones, como un modo de preservar la memoria del horror que instauraron las dictaduras en el Cono Sur latinoamericano, a través de esta construcción pathémica que resalta el dolor.

La composición de la postal conjuga la huella digital, como forma metonímica de la identidad y el alambre de púas o espinos, elemento de uso militar para obstruir el paso –en los

campos militares- y/o causar dolor. El alambre metaforiza la tortura y la interjección surge de la huella, sustituto visual de la víctima.

Figura 22. Poema visual "Ay!", Clemente Padín



Otra configuración similar es la de impotencia frente a un poder implacable, que aparece representada en la obra de Deisler por puños cerrados, enarbolados. Esta emotividad está ligada a la censura y el exilio en las postales “Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos con los oídos” y en “Proposición”, ambos del artista chileno. En su obra enfatizó la censura de ideas, la quema de libros y el silenciamiento, como algunas de sus acciones en su carácter de artista comprometido.

En la postal, que elaboró en 1973, en blanco y negro, con marcados contrastes, puede verse a una oreja de la cual surge un globo de diálogo en el que se destaca, por el contraste cromático y la expresividad, la silueta de un puño cerrado. Debajo, como remate y anclaje, se despliega la frase “Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos con los oídos”. Esta creación visual adquiere gran significatividad en relación con el momento clave que se vivía ese año en el Cono Sur, particularmente en Chile.

Figura 23. Postal “Si nos obligan a cerrar la boca”, Guillermo Deisler



"Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos con los oídos", Guillermo Deisler, Chile, 1973.

Por otra parte, “Proposición”, que Deisler envió a Vigo para el N° 3 del *Libro Internacional*, presenta en la imagen un puño apretado, sobre un libro en llamas. Al pie de la hoja el texto alude a que la irracionalidad de las fuerzas destructivas del saber son un hecho recurrente en la historia de la humanidad. En el puño, yace la posibilidad de la creación de ideas o de la destrucción.

La *censura* aparece tematizada en varias obras de los tres artistas, en el caso de Vigo puede verse en su obra desde fines de los años sesenta. El artista realizó un sello propio con la palabra *Censura* que utilizó en diversos trabajos de poesía visual y arte correo, como se ha mencionado. En sus trabajos y publicaciones experimentales Vigo tematizó la *censura* en el nivel lingüístico a través del *sello* y también en el diseño del dispositivo artístico.¹⁹⁷

En el N° 1 de su *Libro Internacional*, Vigo publicó un trabajo gráfico propio en el cual superpuso un texto en letras negras sobre una imagen y texto en rojo (Fig. 20). El enunciado produce un desdoblamiento, ya que en letras negras *él* se asume como enunciador al decir: “Debajo de la tinta negra un texto censurado que no me pertenece” (Vigo, 1977).

Esta frase se repite en inglés y francés. Debajo, el texto que postula como *ajeno*, tiene el título “Reglamentación” y corresponde a un texto prescriptivo que establece los procedimientos que se llevan a cabo cuando un empleado tiene un accidente, acerca de cómo se realiza la verificación médica de esta situación para el empleador. El texto aparece interrumpido, vedado, tanto por el de letras negras que asume Vigo, como por una imagen de un militar junto a su moto.

El artista no se asume como el censor, aunque en su obra, se inscribe como tal al ocluir la lectura del texto. La obra produce una tensión en virtud de este *juego* enunciativo entre la censura que el enunciador anuncia y a la vez produce sobre un texto ajeno y que refuerza a través de lo cromático, desdoblándose en este simulacro.

¹⁹⁷ Así, la edición *d-g* de 1974, de la revista *Hexágono '71*, se presentó como un ejemplar *Autocensurado*, al aparecer obstruido por una faja con la inscripción *autocensurado*, en tipografía de tamaño destacado y color negro. La faja o banda impide abrir la revista, a menos que se la rompa, lo cual agrega a la tensión, la posibilidad de una acción cuya carga emocional depende del espectador. También la tapa y contratapa, además de la faja, presentan cuatro perforaciones redondas, que asemejan las marcas de impactos de bala. Éstas, como se ha señalado en capítulos anteriores, son recurrentes en los trabajos artísticos experimentales desde fines de los sesenta.

Figura 24. Trabajo gráfico “Proposición de Guillermo Deisler”

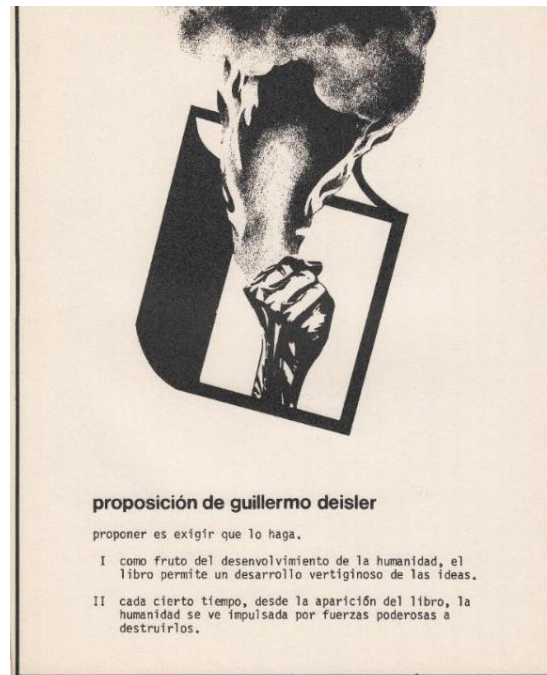
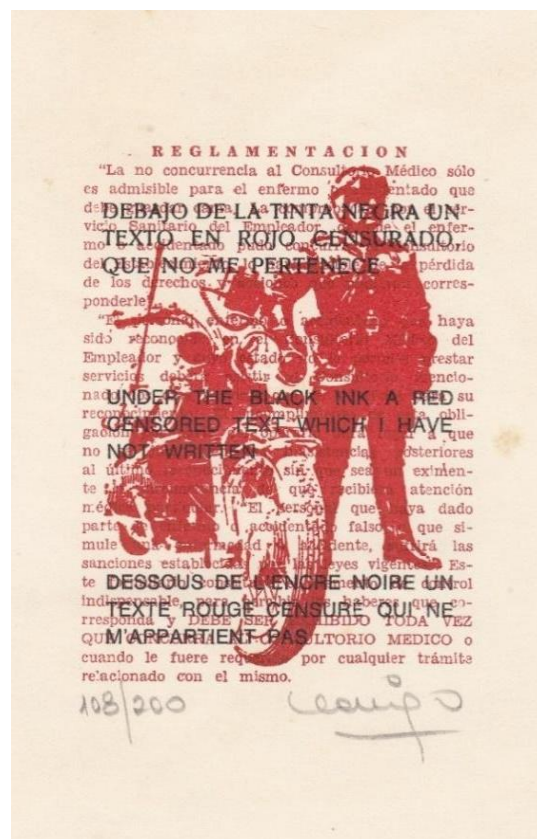


Figura 25. Trabajo gráfico, s/t, Edgardo Vigo



También el destierro fue tematizado en los trabajos artísticos. Guillermo Deisler, lejos de su patria, lo expresó en una postal en la que plasmó palabras del poeta chileno Waldo Rojas junto con una xilografía de su autoría, del rostro de un hombre cuya emotividad y dramatismo está dado por el trazo, las sombras y los contrastes. El texto retoma una parte y reformula expresiones de un poema suyo publicado en el libro *El Puente Oculto* titulado “Calle”.¹⁹⁸

En la imagen, se sugiere una imagen especular mediante trazos alrededor del rostro de un hombre. Esto acentúa la idea de extrañamiento y enajenación que produce el exilio forzoso.¹⁹⁹

Figura 26. Postal de Guillermo Deisler y Waldo Rojas, s/f



¹⁹⁸ Esta obra es una compilación de poemas de Rojas entre 1966 y 1980, realizada por Ediciones Literatura Americana Reunida, editada en Madrid, en 1981. El prólogo lo escribe Enrique Lihn. Consultado en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0047171.pdf>

¹⁹⁹ La postal, sin fecha, es posible que haya sido el trabajo que Deisler le envía a Padín para la exposición sobre la Gráfica de Chile en el Exilio. Visualicé y registré esta obra en el archivo del CAEV, en una carpeta que guarda un conjunto de trabajos de Deisler recibidos vía postal por Vigo.

b. Imperialismo y desigualdad

En relación con este eje, a partir del análisis puede reconocerse en la producción de sentido de los trabajos realizados por los tres artistas en el período indicado ciertas tensiones entre los binomios paz/violencia, desarrollo/ subdesarrollo, liberación/dependencia. Estos núcleos son relevantes y se comprenden en el contexto turbulento de los años de regímenes autoritarios que atravesaban²⁰⁰

Latinoamérica estaba acentuada valorativamente de manera positiva y cargada de emotividad, por lo cual podía ser concebida dentro de un campo semántico mayor, el de la dominación en el mapa geopolítico de ese momento histórico que da como resultante al Tercer Mundo, signo de pobreza y desigualdad. En los proyectos de los artistas se inscribía en un programa político más amplio, el revolucionario, y se concretaba mediante los recursos visuales y lingüísticos que buscaban enfatizar esta voluntad colectiva.²⁰¹

Por ejemplo, en la postal con el poema visual “Liberarse”, de Padín, el artista uruguayo plantea un juego discursivo entre el nombre del estudiante de odontología y militante Líber Arce, asesinado por la policía el 14 de agosto en 1968 durante una manifestación estudiantil y el proyecto revolucionario, anclado en la imagen del “Che”.

Por otra parte, como una recurrencia en el corpus, la acentuación de la palabra *paz* se produce de modo polifónico en un coro de voces que la expresan en distintos idiomas, procedimientos y géneros: sellos, collages, estampillas, etc. Esta forma de enunciación adoptaba la forma de un exhorto como, por ejemplo, la postal que elabora Padín con un anagrama con las palabras “Paz-Pan”.²⁰²

²⁰⁰ Esa violencia estaba inserta en un mapa geopolítico de dominación Norte-Sur y de confrontación en la Guerra Fría. La *violencia* como ideologema, estuvo presente en el discurso social desde mediados de los años sesenta, como parte de una lucha simbólica de proyectos contrapuestos que pugnaban por legitimarla.

²⁰¹ Por ejemplo, en la iconografía que utilizó Vigo, fue recurrente el uso de la *estrella roja* como una alusión al proyecto revolucionario socialista. La incluyó en postales que registraba en sus fichas con las siguientes denominaciones: “Postal Estrella Matasellada” (1980), “Estrella con Mariposa” (1980) y “Postal Dada con Estrella” (1981).

²⁰² Al poema visual “Liberarse” lo realizó en 1969, cuando Padín organizaba la exposición y muestra de esta tendencia en la Facultad de Humanidades, a un año de cumplirse este asesinato. Posteriormente lo reeditó y lo puso en circulación en la red de arte correo. Lo mismo ocurrió con el anagrama “Paz-Pan”.

Figura 27. Poema Visual “Liberarse”, Padín

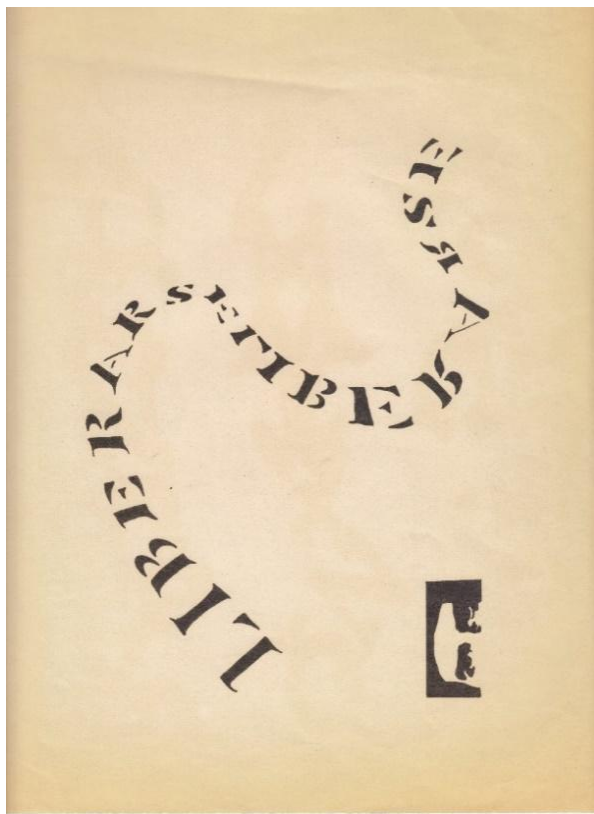
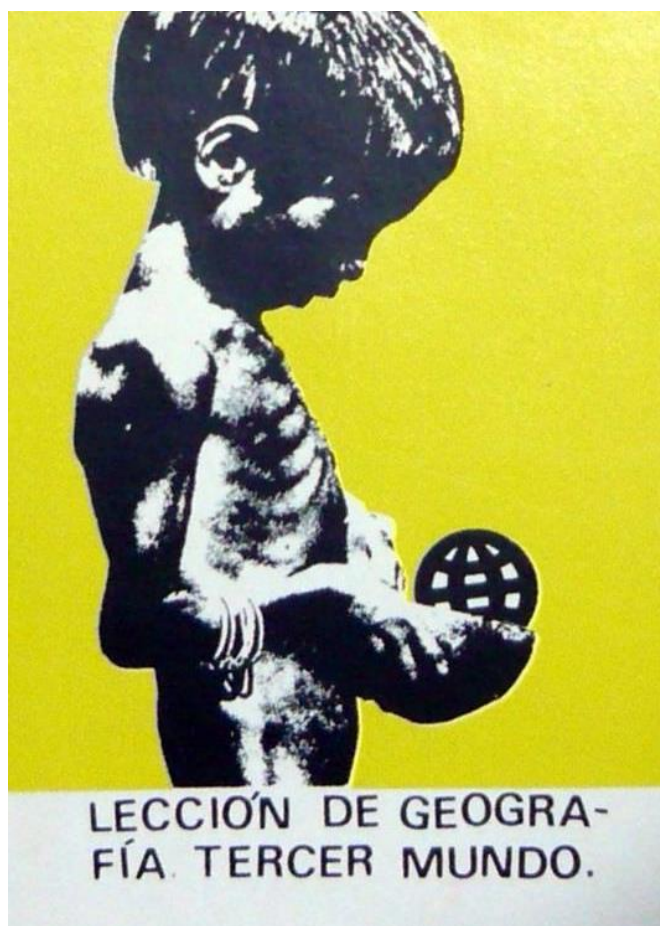


Figura 28. Imagen “Paz Pan” Clemente Padín



Por otra parte, en la obra de Deisler, la serie “El Mundo” o la de postales “Hábitat” producen una evaluación axiológica de la configuración del poder de la Guerra Fría que profundizó la desigualdad y la pobreza. Lo mismo marcaba en la postal “Lección de Geografía del Tercer Mundo” de un niño con signos de desnutrición observando al mundo en su cuenco. Numerosas convocatorias de arte correo se orientaron a la denuncia del arrebato de la soberanía y la riqueza de unos países a manos de otros más poderosos, generando hambruna masiva y una miseria estructural que existe hasta la actualidad.

Figura 29. Postal “Lección de Geografía Tercer Mundo”, G. Deisler, 1977



En el mismo sentido, desde 1980, Vigo envió las estampillas “(They) Died in Poverty” [Ellos murieron en la pobreza] en planchas o pegadas sobre los trabajos postales o en los sobres en sus participaciones en la red (exposiciones, convocatorias, publicaciones, envíos múltiples). Las cuales elaboró reinscribiendo la figura del manojito de *manos caídas*, en relación con el tópico de la desigualdad que genera el imperialismo. En su archivo Biopsia las presentó por primera vez pegadas en una carátula de cartulina que lleva impresas con *letraset* la frase de estas estampillas y la fecha significativa de *24 de marzo de 1980*.²⁰³

A sus mariposas y manos como hojas marchitas, ya descritas, se sumó la imagen de los “Pájaros de Carolo”. Estos *pajarillos* que dibujó su hijo Carolo, que entonces era un niño, aparecieron de manera recurrente en su obra desde 1977. Se presentaban en distintos movimientos: con las alas bajas, levantando vuelo, en pleno vuelo. Los integró a las postales – en la serie “Freedom”, por ejemplo- en trabajos gráficos, tanto en colores, como en monocromo, un *pajarillo* en papel arrugado.

²⁰³ Al conmemorarse cuatro años del Golpe de Estado en Argentina.

Figura 30. Estampillas “(They) Died in Poverty”, Edgardo Vigo

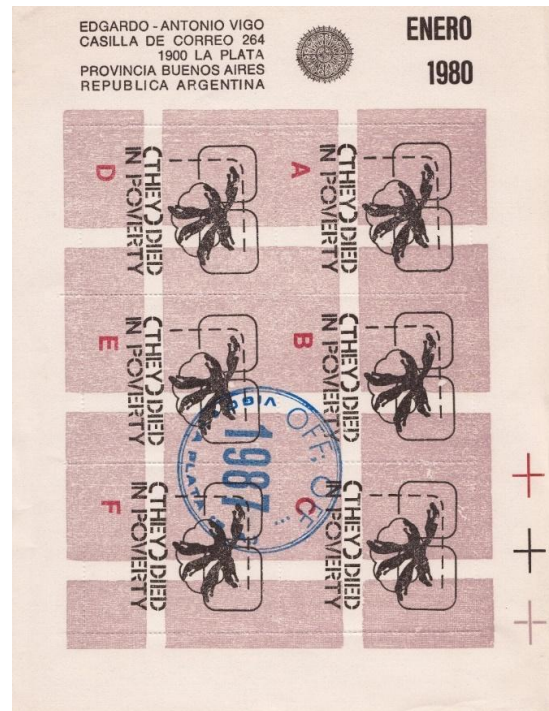


Figura 31. “Los pájaros de Carolo”, Edgardo Vigo



Si, como afirma Bajtín “La expresividad de un enunciado siempre, en mayor o menor medida, *contesta*, es decir, expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado” (Bajtín, 1990, p. 282), entonces, estos trabajos de los artistas, como enunciados, fueron una respuesta a la discursividad de los poderes dictatoriales latinoamericanos que intentaban justificar y legitimar la desmedida violencia. En cuanto a la entonación, parafraseando a Voloshinov, ésta se orientó en dos direcciones, por un lado, al oyente (como aliado o testigo), y por otro, al objeto del enunciado (Voloshinov, 1995 citado por Arán, 2006, p. 15). En ese sentido, hubo un deseo de ser escuchados por parte de los/las artistas latinoamericanos/as y de que se replicaran sus voces a través de la red para dar a conocer la dura realidad a la que se sometió a la región y la desigualdad creciente en el mapa geopolítico.

En su *régimen estético político*, la producción simbólica de arte correo de los tres artistas estudiados, posibilitó la emergencia de una *presencia* que testimonió aquello que no puede ser dicho -la desaparición, la muerte, la tortura, el hambre, el exilio-. Sus *tácticas*, tales como el trastocamiento y la desjerarquización de los géneros y técnicas,²⁰⁴ el uso de materiales precarios, efímeros, heterogéneos; los procedimientos retóricos, los artificios y recursos a los cuales recurrieron (como el juego, el contraste, la parodia, el collage, la metáfora, la metonimia, etc.), tuvieron un alcance más modesto. No buscaba erigirse como un arte revolucionario o subversivo del orden social dado. En cambio, desplegó un *régimen micropolítico* que se desplegó en todas las dimensiones: temáticas, compositivas, retóricas y en el propio dispositivo del arte correo, al circular por los márgenes, traficando los sentidos, perforando las barreras de la vigilancia y la censura.

En términos de la lógica heterogénea que plantea Rancière (2008) del *trabajo de ficción*, este régimen se inscribió como creación de *formas resistentes* cuya potencia se asentó en la fuerza de la sutileza y la persistencia, en un régimen semiótico microbiano.

La incorporación de los géneros de la comunicación postal y de las huellas de la circulación en el trabajo artístico, lograban materializar la pretensión de abrir la experiencia estética a nuevos espacios y procesos que trascendieran la institución artística e hicieran posible otros circuitos de encuentros e intercambios más dinámicos. Ya no la obra estática en el espacio exhibitivo, sino la obra errante que, de un punto a otro, comunicara, estableciera lazos y promoviera la reciprocidad, la acción solidaria y colaborativa.

²⁰⁴ La recurrencia a las técnicas del grabado, la xilografía, la xerografía, expresan cómo en el régimen estético se apuesta a desacralizar las técnicas canónicas artísticas. Se apela a la impureza, a la hibridez.

Las prácticas discursivas de los artistas, de forma paradigmática en relación con la de un conjunto de éstos/as que participaban de esta formación, pusieron en escena en sus textos la dimensión polémica. Este aspecto enunciativo evidenció el posicionamiento político que asumieron frente a la vida y la cultura en un momento de fuerzas en pugna. En este proceso puede verse cómo la cultura y la comunicación se constituyeron en producción material de la vida en la dimensión simbólica, habitando lo cotidiano, lo próximo, los espacios del *hacer humano* con creatividad a través de la riqueza del lenguaje. La producción de núcleos compartidos de sentido desde un posicionamiento crítico se expresó en el pensamiento, las acciones y las obras de esta formación de artistas latinoamericanos como forma de *objetivación*, materialización de la *palabra propia* y encuentro con la *ajena*, en la construcción de un *nosotros* que dejó al descubierto que la cultura, entendida de esta manera, resulta inseparable de la política y la comunicación.

CAPÍTULO IV

**Escenarios, modos de producción y
circulación del arte correo en el
nuevo milenio**

2. Técnicas y estrategias metodológicas aplicadas al trabajo de campo

Es relevante a los fines propuestos, conocer mediante qué estrategias, soportes y prácticas discursivas se producen, circulan y reconocen los sentidos en el arte correo en el período delimitado que va desde mediados de los noventa al año 2012. La dinámica y lógica de esta red resulta inabarcable, es infinita siguiendo el principio de funcionamiento de la *semiosis social* que postula Eliseo Verón (1993).²⁰⁵ En consecuencia, lo que aparece es siempre un recorte que delimita un conjunto de relaciones y reenvíos que considero significativo y/o representativo de la tendencia en el momento estudiado.

Para introducir este capítulo es necesario precisar algunos aspectos específicos de la metodología implementada durante la investigación con mayores detalles.²⁰⁶ En este sentido, cabe señalar que la estrategia metodológica adoptada recurrió a las técnicas cualitativas de la entrevista y la observación.

Esta última combinó una forma no participante (de blogs, páginas, obras y documentación) y otra participante, consistente en la inmersión en actividades y eventos de la red en diversos escenarios y en las redes digitales. Una forma de involucramiento fue mi participación en proyectos de artistas correo del país y la organización de una convocatoria propia de arte correo con la finalidad de aportar conocimiento a este trabajo.

En cuanto al proceso seguido, en una etapa inicial, hice una aproximación al campo a través de la presencia en acontecimientos que hicieron posible los futuros intercambios con practicantes del arte correo.²⁰⁷ En una segunda etapa, se amplió el grupo de artistas consultado y las interacciones en encuentros cara a cara en mis viajes subsiguientes y por correo electrónico. Progresivamente, profundicé mi entrada en el ámbito de estudio de una forma participativa. También aportó mi estancia de dos años en La Plata con la Beca Doctorar, durante 2012 y 2013, que me permitieron estar cerca de la escena artística porteña y platense.

²⁰⁵ El semiólogo argentino, en su Teoría de los Discursos Sociales (TDS), estudió el funcionamiento del discurso en la sociedad. Partiendo del modelo ternario de Charles Peirce elaboró el concepto de *semiosis social* como una red infinita, tanto diacrónica como sincrónica (Verón, 1993).

²⁰⁶ En sus fundamentos y aspectos generales fue presentada en el ítem 2, de la Introducción.

²⁰⁷ Mi primer acercamiento fue el 5 de diciembre de 2009, en el festejo del Día del arte correo en la Argentina, realizado en la Barraca Vorticista, Buenos Aires. Viajé desde San Luis a Buenos Aires, especialmente a tal fin. Paralelamente, las visitas a La Plata que realicé desde 2007 se hicieron más frecuentes y aportaron de manera significativa a mi trabajo, sobre todo al archivo en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Allí conocí a Ana María Gualtieri y su equipo, me convertí en investigadora de visita frecuente. A través de ella inicié otra ruta de contactos: con Graciela Gutiérrez Marx, entre otros/as. La investigación se fue construyendo también como una red.

Entre los años 2009 y 2020 realicé veinticuatro entrevistas, entre las que se cuentan la del artista uruguayo Clemente Padín y Ana María Gualtieri, directora del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Incluí al primero por su papel relevante desde la etapa fundacional y su actuación sostenida en la actualidad. El artista desarrolló actividades artísticas y formativas en Argentina relativas, principalmente, al arte correo, la poesía visual y la performance durante el período abordado en este trabajo. Por su parte, Gualtieri contribuyó con datos contextuales valiosos a los fines de la investigación.²⁰⁸ Las restantes veintidós corresponden a practicantes de Argentina.

De manera cronológica las personas entrevistadas con sus nombres y codificaciones de iniciales son:²⁰⁹

1. Silvia Calvo (SC).
2. Irene Ronchetti (IR).
3. Norberto Martínez (NM).
4. Graciela Gutiérrez Marx (GGM).
5. Nelda Ramos (NR).
6. Diego Lazcano (DL).
7. Samuel Montalvetti (SM).
8. Fabián Zanardini (FZ).
9. Alejandra Bocquel (AB).
10. Ana María Gualtieri (AMG).
11. Laura Andreoni (LA).
12. Horacio Zabala (HZ).
13. Juan Carlos Romero (JCR).
14. Hilda Paz (HP).
15. Clemente Padín (CP).
16. Fabiana Di Luca (FDL).
17. Luis Pazos (LP).
18. Fernando García Delgado (FGD).
19. Claudia del Río (CDR).
20. Carlos Pamparana (CPAM).
21. Susana Lombardo (SLOM).

²⁰⁸ En la sección de Anexos incluí una síntesis biográfica en las entrevistas de cada artista.

²⁰⁹ La codificación de las iniciales favorecerá su referencia a partir de la segunda vez que se citen fragmentos de las entrevistas.

22. Silvia Lissa (SLI).
23. Ignacio Mendía (IM).
24. Gabriela Alonso (GA).

Algunas características consideradas para conformar el grupo de referencia de artistas a entrevistar, están relacionados con un común denominador que es el ser o haber sido practicantes activos de la tendencia y, en una parte de los casos, el haber tenido una actuación decisiva en el desarrollo de la tendencia en el país y Latinoamérica.²¹⁰

En el transcurso de la investigación, mantuve diversos encuentros y conversaciones de forma presencial, por correo electrónico, Facebook o WhatsApp con los/las artistas y compartí encuentros cara a cara en exposiciones, reuniones, festejos, congresos, entre otros. Estos intercambios permitieron el conocimiento mutuo y también la ampliación y/o precisión de la información. Asimismo, las entrevistas propiamente dichas, fueron aquellos diálogos extensos, coordinados a tal fin, semiestructurados, en los que los/las artistas se exhibieron sobre diversos aspectos centrales delineados para estos encuentros.²¹¹ El vínculo que se fue generando se consolidó en un proceso de creciente confianza y empatía a lo largo del tiempo, y esto hizo posible una mayor aproximación a sus miradas y puntos de vista.

Mediante estas formas dialógicas identifiqué cómo se configuraba el horizonte de sentidos compartido y los núcleos en torno de los cuales había perspectivas divergentes y convergentes, que permitían recuperar sus posicionamientos.

A continuación, se presentan características recurrentes de las/los artistas consultados/as al momento de las entrevistas, que guardan relación con el objeto de estudio delimitado:

-Sus *lugares de residencia y origen* se concentraban en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y puntos de la provincia de Buenos Aires, en lugares como La Plata, Quilmes, Haedo y Mar del Plata. En tanto que era menor el número de artistas provenientes de otras provincias del país: una de Rosario (Santa Fe) y otra de Chajarí (Entre Ríos). Estas disposiciones geográficas tienen relevancia en la consideración de sus prácticas de envíos y encuentros, porque la distancia es un factor importante como elemento aglutinador/desaglutinador para visualizar cruces y articulaciones espacio-temporales en las prácticas concretas.

²¹⁰ Si bien en este capítulo se retoma la palabra de los/las artistas vertida en las entrevistas como aporte a los diversos aspectos abordados, es en el capítulo V donde se presentará con mayor profundidad lo que surgió de estas conversaciones.

²¹¹ En Anexos consta la versión completa de las entrevistas desgrabadas.

- Respecto de la *formación y disciplina artística* de la que procedían, una característica mayoritaria era la formación académica en universidades o instituciones de nivel de educación superior en carreras de arte de grado o pregrado. Por otra parte, en cuanto a las disciplinas de la educación formal, había una preeminencia en la formación en el terreno de las artes visuales, en especial en grabado y artes impresas; le sigue la escultura y otras como la arquitectura y las letras. Más allá de estos trayectos especializados, la totalidad de artistas se abrió a la multidisciplina, los lenguajes mixtos, la diversidad de soportes y técnicas en sus prácticas y apuestas estéticas. En general, esta heterodoxia tenía como paraguas al *arte conceptual* y como figuras-faro a Marcel Duchamp y Joseph Beuys.²¹² En sus itinerarios artísticos compartieron búsquedas que traspasaron los límites de lo heredado o los “mandatos” recibidos en ese terreno.

- En cuanto al *modo y momento en que se iniciaron en el arte correo* en calidad de participantes de la red, distingo dos subconjuntos: uno, integrado por catorce artistas que se iniciaron en la actividad en los años noventa o primeros años del dos mil -Calvo, Ronchetti, Martínez, Ramos, Lazcano, Montalvetti, Zanardini, Bocquel, García Delgado, Lissa, Andreoni, Alonso y Di Luca- y, el otro, por nueve que comenzaron su actividad como artecorreístas entre mediados de los años setenta y principio de los ochenta -Gutiérrez Marx, Pazos, Padín, Romero, Paz, Del Río, Zabala, Pamparana y Lombardo-. Este aspecto tiene implicancias en la mirada sobre el arte correo e incide en algunos debates, como el referido a la continuidad o no de la tendencia, entre otros. No obstante, no se trata de grupos homogéneos, sino que hay líneas convergentes, divergentes y de fuga que atraviesan las subjetividades, prácticas y procesos.

-En cuanto al *sostenimiento en el tiempo de la práctica del arte correo durante el período estudiado*, de mayor a menor grado, encuentro que entre el conjunto de veintitrés artistas consultados/as; un primer subgrupo de trece mantenían una participación asidua -Calvo, Ronchetti, Martínez, Ramos, Lazcano, Montalvetti, Zanardini, Paz, Padín, García Delgado, Mendía, Alonso y Lissa-.²¹³ Por otra parte, un segundo subgrupo de siete participantes, lo hacían parcialmente o con menor asiduidad que el anterior-Gutiérrez Marx, Andreoni, Romero, Di Luca, Bocquel, Pamparana y Lombardo-. Por último, el último subgrupo de tres artistas abandonó la práctica de artecorreista entre fines de los setenta y mediados de los ochenta -Zabala, Pazos y Del Río-. Éstos últimos, de cierta manera se *desconectaron* del circuito de arte

²¹² Cabe recordar que se presentaron características del arte conceptual en el capítulo II.

²¹³ Con participación asidua entiendo a quienes sostienen prácticas artísticas dentro de la tendencia (con el reenvío de convocatorias, organización de las propias y de eventos, edición de publicaciones, etc.) al menos durante una década (dentro del período entre 1995 y 2012). Esto no significa que su participación sea homogénea, ni tampoco cuantiosa en el volumen de sus producciones.

correo como tal, aunque compartían espacios con artistas que están activos en el arte correo, pero realizando otro tipo de acciones y trabajos.

En cuanto a la observación, fue relevante para conocer los escenarios, prácticas de intercambio y proyectos. En ese sentido, cabe destacar que los principales lugares de la actividad de la red de arte correo en la Argentina que identifiqué durante el período estudiado son: La Plata, CABA, Quilmes y Haedo.

Por las características de las formas de encuentro y comunicación dentro de la red, apliqué ciertos ajustes respecto de la forma tradicional de inserción, teniendo en cuenta que las personas involucradas no se encontraban concentradas en un mismo espacio, sino que había diversas instancias, algunas presenciales y otras a distancia. Los eventos y encuentros no eran cotidianos ni totalmente espontáneos, algunas actividades eran programadas y esporádicas (por ejemplo, las exposiciones o encuentros de intercambios presenciales). Había interacciones en las redes y publicaciones que eran significativas; es decir que incluí en la observación una diversidad de instancias mixtas que permitían acceder a la puesta en común de significados, valores, principios consensuados, normas tácitas y formas de interrelacionarse.

Como producto de esta observación y un trabajo interpretativo, los datos se organizaron en los ejes referidos a los circuitos y modos de circulación que se delinearon a partir de las interrelaciones entre espacios (físicos y digitales) y los modos de intercambio diversos.

3. Escenarios, prácticas y estrategias de producción y circulación

La cultura, en el momento analizado, presenta desplazamientos y continuidades en los modos en que se producen los *procesos sociales de significación* en virtud de las profundas transformaciones de las prácticas socioculturales en un contexto marcado por las tecnologías digitales.²¹⁴ Éstas poseen gran incidencia en los múltiples espacios de la vida social, tanto pública como privada, especialmente en las de producción simbólica a partir de sus nuevos lenguajes y potencialidades comunicativas que propician la hiperconectividad y la simultaneidad.

En el campo de las ciencias sociales se puede afirmar que el arte en general, como parte de la cultura, no es ajeno a estos procesos. Tampoco el arte correo, aunque lo que resta saber es cómo estos se producen en cada caso, contexto y momento concretos. A tal fin, es necesario tener en cuenta que en el transcurso del cambio de década entre los ochenta y los noventa del siglo XX, en la red de arte correo, se desarrolló una actividad de producción y circulación de forma sostenida y vigorosa, inspirada en el ímpetu social, político y cultural del retorno de las democracias a la región del Cono Sur Latinoamericano.²¹⁵ En este marco, se produjo una recuperación del espacio público y el despliegue de un activismo artístico, proceso en el cual la corriente estudiada se hermanó con otras formas artísticas heterodoxas (las instalaciones, la acción performática, etc.). En conjunto exhibieron su hibridez y deliberada impureza.

Como ejemplo, a principios de los noventa persistían las acciones de la *Compañía de la Tierra Malamada*, formada en 1984 por Graciela Gutiérrez Marx y Susana Lombardo, integrada por familiares, amigos/as y estudiantes. Fue un colectivo abierto fundado sobre una mirada poética/política de la vida cotidiana.²¹⁶ En 1992, con motivo de cumplirse 500 años de la

²¹⁴ Esta enunciación se sustenta en una definición sociosemiótica de la cultura que, como Néstor García Canclini lo explicita, es una "...posible definición operativa, compartida por varias disciplinas o por autores que pertenecen a diferentes disciplinas. Se puede afirmar que la cultura abarca el *conjunto de los procesos sociales de significación*, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el *conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social*" (García Canclini, 2004, p. 34). Ese alcance operativo buscado por el autor aporta a este trabajo al poder distinguir la especificidad de ciertas prácticas y rasgos característicos en cada momento concreto.

²¹⁵ Argentina, a fines de 1983, Uruguay en 1984 y Chile en 1989. En el caso argentino fue a fines de los ochenta cuando se logró estabilizar este proceso en términos políticos, a pesar de atravesar una crisis social y económica profunda.

²¹⁶ La integraron los hijos/as de las artistas (Martín, Soledad, Violeta, Saulo) y Mamablanca, madre de Graciela, colaboradora ocasional como Roberto Moscoloni, Gustavo Mariano y estudiantes. Fue "un colectivo abierto que proponía como concepto, el acercamiento temporal a quienes quisieran participar, acompañando desde su nacimiento los proyectos que fueran surgiendo en el día a día. En general fueron artistas y no artistas que no encontraban su lugar como hacedores o espectadores del arte legitimado" (Gutiérrez Marx, 2010, p. 200). Una de las acciones inaugurales fue *El Tendedero*, ese mismo año, en el marco del *Fogón de la cultura popular* en Plaza Dardo Rocha. En esa acción recolectaron historias que activaban la memoria y conectaban con el espacio

conquista de América el grupo desplegó una acción denunciante y contestataria en la Plaza San Martín de La Plata, en respuesta a los actos oficiales que se desarrollaron simultáneamente en Plaza Moreno.²¹⁷

Ese año hubo un movimiento notable de múltiples acciones e intercambios postales, exhibiciones, encuentros entre los que se destacó la “Muestra Abierta Internacional de Arte 500 años de represión” convocada por los artistas Bedoya, Del Río, Emei, Ferrari, Gutiérrez Marx, Pamparana, Paz, Romero, Sacco, Vigo y Volco.²¹⁸ Esta exposición se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires y contó con una nutrida participación nacional e internacional. Romero la recordaba como la última exposición de arte correo que organizó junto a otros/as artistas y de la cual armaron una carpeta, a modo de catálogo de la misma (Entrevista con Juan Carlos Romero, 15 de junio de 2011).²¹⁹

A mediados de los noventa, la desaparición de Deisler y Vigo dejó una marca dolorosa en quienes habían compartido la práctica artística y comunicación personal durante años. Fue Padín el que promovió sendos homenajes y despedidas: el 31 de octubre de 1996 inauguró en Santiago de Chile la exposición “In memoriam Guillermo Deisler Santiago 1940- Berlín 1995”, en la Facultad de Artes; y en noviembre de 1998, a un año de la muerte de Vigo, lo homenajeó en la VI Bienal de Poesía Experimental en México.

En este cambio de milenio se inició un progresivo recambio generacional con la entrada de nuevos/as actores y gestores a la red de arte correo que motorizaron proyectos, espacios y nuevas formas de intercambio que la ampliaron y dinamizaron.²²⁰

En el período delimitado (1995-2012), las formas de producción continúan siendo híbridas al combinar el trabajo manual, artesanal y/o analógico con nuevos recursos digitales. Por otra parte, la circulación mantiene las vías típicas de la tendencia (tales como el correo postal, los eventos y encuentros presenciales en espacios cerrados y abiertos, las publicaciones) e incorpora las plataformas y medios digitales (correo electrónico, blog, páginas web,

hogareño de los barrios humildes. También colgaron trabajos de arte correo y repartieron postales que invitaban a producir estampillas (Gutiérrez Marx, 2010).

²¹⁷ “Sin pedir permiso a nadie, en Plaza San Martín, en Av. 7 y 50, pusimos en caballetes nuestra escultura de la *Malamada*, hecha en yeso directo, que tenía 2 metros y medio, llevamos balde, mangueras, la conectamos a la canilla de la plaza y la idea era mostrar la conquista como la destrucción y el renacimiento, a partir de las mujeres (...) Venía un grupo encapuchado, con redoblantes y rompían todo (...) era la idea de la ruptura de la América, símbolo de la mal amada, por parte de estos represores...” (Entrevista con Susana Lombardo, 4 de marzo de 2019).

²¹⁸ Fotografías 1 y 2 del Anexo de Imágenes.

²¹⁹ Romero también lo mencionó en el libro *El Arte Correo en la Argentina*, editado por Vórtice (2005, p. 135). Otro artista que en la entrevista evocó a esta exposición es Norberto Martínez.

²²⁰ La transmisión intergeneracional, como veremos en el capítulo siguiente, según los/as artistas, se produce “por contagio” en espacios informales dentro de los ámbitos educativos y artístico.

Facebook). Por último, la instancia del reconocimiento en un sentido veroniano, se produjo en múltiples registros y en ámbitos cada vez más indeterminados.

Asimismo, la práctica artística, en este momento, enfrentó nuevos desafíos que provenían del contexto socioeconómico de crisis que en Argentina eclosionó en 2001, con efectos durante varios años posteriores. En este sentido, aparecieron estrategias que buscaban, mediante respuestas creativas, sortear las limitaciones y problemas que la realidad planteaba. También es importante la generación de espacios por iniciativa de artistas que se convirtieron en núcleos aglutinantes y activadores, que propiciaron el encuentro, los proyectos y los intercambios.

A continuación, analizo estos aspectos enunciados de manera sucinta.

a. Los espacios como ámbitos de interacción y convergencia

Desde mediados de los noventa surgieron espacios en los cuales el arte correo tuvo un papel relevante. Esto constituye una característica nueva de esta etapa, ya que, en las precedentes, no había ámbitos propios en Argentina vinculados a la tendencia, sino que las exposiciones y actividades se llevaban a cabo en diversos lugares como escuelas, universidades, galerías o en la calle. Cabe aclarar que estos últimos no se abandonaron, pero se sumaron espacios físicos considerados significativos para los/las artistas que, en algunos casos, resultaron determinantes para la continuidad de la tendencia. El artista Diego Lazcano afirmó que en el arte correo siempre los espacios se armaron por cuenta propia de los/las artistas, con mucho esfuerzo para sostenerlos en el tiempo. También que éstos eran provisorios y cambiantes (Entrevista con Diego Lazcano, 3 de mayo de 2011).

En estos lugares convivían prácticas de un arte lateral: arte correo, poesía visual, performance. Con estas características y cometidos reconocí tres lugares, de los cuales analicé sus respectivas propuestas y dinámicas, ya que cumplieron un papel importante en la difusión del arte correo en los años estudiados. Por orden de aparición son los siguientes: Barraca Vorticista (CABA), Zonadearte (Quilmes) y 4 Gatos (Haedo). Los presento a continuación.

- *Barraca Vorticista*

El espacio fue fundado por Fernando García Delgado:

“En 1998 tomé la decisión de desalojar el taller de escultura que tenía en la casa de la calle Bacacay 3130 –esquina con Helguera- en el barrio de Flores, para inaugurar el 25 de abril de ese mismo año la *Barraca Vorticista*, la primera sala en el país dedicada exclusivamente a proyectos, exposiciones y performances de artistas vinculados al Arte Correo y la Poesía Visual. La idea primordial de habilitar este espacio fue tener un lugar para el encuentro entre artistas, abierto a la presentación de diversos proyectos y convocatorias, que por sus características y formas resultaban de difícil acceso a los espacios convencionales.” (García Delgado, 2018, p. 39)

La Barraca se mudó a fines del año 2005 desde Flores al Barrio de Monserrat, a un antiguo conventillo de 1890 ubicado en calle Estados Unidos N° 1614, que demandó un proceso de restauración y remodelación que el artista García Delgado documentó y publicó en la página web. El espacio reabrió el 5 de diciembre de 2006 con el festejo de la octava edición del festejo del día del arte correo en Argentina.²²¹

El formato de casa tipo chorizo, la variedad de espacios y sus recovecos fueron optimizados por el artista para los múltiples usos a los que estaba destinada. Su acondicionamiento le permitió disponer de un archivo, dos salas de exposición, un estudio-taller, habitación para huésped, patio y galería. Hay un relato performático del proceso de transformación del espacio que, como una obra de arte, toma forma y progresivamente se inscribe como soporte de prácticas comunicativas y artísticas. Esto puede verse en la publicación *Vórtice Argentina: poesía visual*, del año 2018, y en la página web de la *Barraca Vorticista*.²²² Al mismo tiempo prevalece un sentido de lo colectivo y lo colaborativo en la construcción discursiva del espacio:

²²¹ Resalto dos de las finalidades de la creación del espacio que García Delgado precisa en su publicación: “1) Crear un espacio de comunicación donde programar exposiciones y encuentros, tanto propios como de otros artistas nacionales y extranjeros, promoviendo la actividad artística y ampliando el espectro crítico y la comprensión del universo de las artes visuales contemporáneas en nuestro país; 2) Desarrollar seminarios, charlas, conferencias y eventos vinculados con las artes visuales, con el objetivo de estimular la creación, sensibilización y profundización de la capacidad creativa, tanto desde las técnicas y los materiales como del desarrollo del pensamiento visual” (2018, p. 39).

²²² En clave constructivista, el artista exhibe en la página web un conjunto de videos de las diferentes etapas de trabajo del acondicionamiento de la casa (que se encontraba en un estado de deterioro), hasta convertirse en el espacio exhibitivo y de formación artística. Dicho proceso puede verse en: <http://www.barracavorticista.com.ar/videos/index.htm> Por otra parte, en la publicación le dedica una sección titulada “Espacio de arte *Barraca Vorticista*”, entre las páginas 39 a 68, en las cuales la describe, relata y muestra con fotos la historia de su remodelación, un plano detallado y hace una cronología de las actividades

La Barraca Vorticista continúa su proyección artística gracias a donaciones, aportes y colaboraciones de los siguientes artistas y personalidades del ámbito cultural: Fernando Fazzolari, Laura Andreoni, Juan Carlos Romero, Liliana Piñeiro, Estela Kallay, Ivana Vollaro, Belén Gache, Mónica Christiansen, María Angélica Chamorro,...Si Ud. desea apoyar con diversos tipo de materiales, bases, pedestales, vitrinas, mesas, caballetes, sillas, luces, marcos, mobiliarios y todo aquello que crea propicio para el espacio, comuníquese con: BARRACA VORTICISTA c/o Fernando García Delgado, Estados Unidos 1614, Barrio Montserrat... (García Delgado, s/f).²²³

La generación de este lugar se enlazó con los proyectos que desarrollaba el artista argentino desde 1996 de poesía visual y arte correo, tales como: *Vórtice*, *Vórtice Argentina*, *Vortex*³, *A+C*, *Blast · Mail Art e-Bulletin*, entre otros.²²⁴ También el proyecto “Día del Arte Correo” y su respectivo festejo. Éste surgió como iniciativa de García Delgado quien, junto con Romero, elaboraron a fines de 1998 un proyecto que constó de tres puntos principales:

- 1- Establecer el día 5 de Diciembre como fecha conmemorativa del “Día del Arte Correo” a nivel nacional.
- 2- Gestionar la confección y emisión de un sello postal con el tema Arte Correo y la realización de un matasello conmemorativo por el Correo Argentino.
- 3- Organizar anualmente una exhibición internacional de Arte Correo” (García Delgado, 2018, p. 69).

La fecha conmemora la inauguración de la *Última Exposición Internacional de Artecorreo* organizadas por Vigo y Zabala, el 5 de diciembre de 1975. La aprobación en el

desarrolladas en todo su devenir, entre 1998 en Flores y hasta el 2018, en Montserrat. La URL es <http://www.barracavorticista.com.ar/>

²²³ Bajo la rúbrica “colaboradores” se consigna este texto en <http://www.barracavorticista.com.ar/presentacion/index.htm>

²²⁴ Hay una aclaración que FGD hace en la entrevista realizada para esta investigación debido a una confusión que se generó en la redacción del libro del año 2005 sobre el arte correo en la Argentina: la *Barraca Vorticista* es el espacio físico, *Vórtice* es la primera revista que realiza FGD y *Proyecto Vórtice* es un “conjunto de proyectos”. Más adelante, me detengo en algunos aspectos de los proyectos más vinculados al arte correo.

Correo Argentino no tuvo resultado positivo; no obstante, García Delgado relata que “durante los tres primeros años del proyecto (1999/2000/2001) las muestras se realizaron en el *Palacio Central del Correo Argentino*” (2018, p. 69).²²⁵

Alrededor de los proyectos y del espacio se amplió la trama de relaciones sociales y contactos:

“se fueron conociendo en el espacio del barrio de Flores. Conocías uno y éste traía a cuatro, entonces era imparable, de repente se hacía un encuentro o una muestra de arte correo y venían ochenta personas. Aparte era el único lugar que había en ese momento” (Entrevista con Fernando García Delgado, 9 de octubre de 2014).²²⁶

Para Martínez, artista participante y colaborador, Vórtice tuvo gran significación por el archivo que logró conformar, las convocatorias con nutrida concurrencia de artistas de todo el mundo, los proyectos que surgieron: “fue durante mucho tiempo el epicentro”, consideró.²²⁷ Lissa, quien vive en Chajarí, Entre Ríos, tomó contacto con Vórtice buscando información sobre grabado en la web y así encontró a XYLON, la asociación de grabadores. A raíz de esto se enteró de los cursos sobre arte correo, poesía visual y libro de artista y viajó para hacerlos, allí conoció a Hilda Paz, quien la motivó a comenzar a practicar el arte correo. Para Di Luca, el artista García Delgado fue un actor fundamental del arte correo en Argentina en este período por su papel motorizador de la actividad hacia fines de los noventa:

“Desde un poco antes, pero después de que fallece Vigo, Fernando toma la posta y queda señalando la circulación” (Entrevista con Fabiana Di Luca, 15 de noviembre de 2013).

Por su parte, Romero destacó cómo el uso de Internet por parte de García Delgado logró que las revistas que producían juntos fueran conocidas en el mundo al compartirlas en la web y cómo el correo electrónico potenció los intercambios. Esta doble inscripción de Vórtice en el espacio virtual y presencial produjo una sinergia en la circulación que, en ese momento, fue de avanzada.

²²⁵ En cuanto a esta gestión del proyecto ante el Correo Argentino, precisa que “En dos oportunidades se presentó la carpeta del proyecto al *Correo Argentino* para concursar en la emisión de la estampilla. Les aclaré que no había ninguna estampilla en el mundo relacionada con el Arte Correo y que Argentina podría ser el primer país” (2018, p. 70).

²²⁶ A partir de acá, cuando se citen fragmentos de las entrevistas en el cuerpo del trabajo o en notas al pie, se identificarán la primera vez con comillas, nombre completo del/la entrevistado/a y fecha, tal como se presenta en esta primera referencia. El formato es diferente al de las citas bibliográficas, ya que se trata de material que surge del trabajo de campo. En las subsiguientes referencias de una misma entrevista, se recurrirá a la codificación de las iniciales personales para evitar la reiteración de datos y solamente se agregará el año en los casos de artistas en los que he especificado más de una entrevista.

²²⁷ De acá en más menciono como “Vórtice” de forma global para referirme al espacio de Barraca Vorticista y los proyectos, con la finalidad de simplificar su designación.

Figura 32. Sala de exposición de la Barraca Vorticista, festejo del Día del Arte Correo, 5 de diciembre de 2009



Figura 33. Congreso de Arte Correo en el patio de la Barraca Vorticista, 16 de diciembre de 2009



²²⁸ Fotografías propias. En la figura 32 puede verse hacia el fondo, de manera frontal, a Juan Carlos Romero. Más adelante y hacia la derecha a Fabián Zanardini y Alejandra Bocquel. De espaldas, en el primer plano de la foto, a Ignacio Mendía y Samuel Montalveti. En la N° 33, de pie, al fondo y de frente, Norberto Martínez coordinando el encuentro. Este fue al primer evento al que me permitieron participar como observadora, luego del primer contacto en el festejo del 5 de diciembre, es decir 11 días antes.

- *Zonadearte*

Fundado por la artista bonaerense Gabriela Alonso, Zonadearte tuvo vigencia entre los años 2004 y 2009 en la ciudad de Quilmes, Buenos Aires. Funcionó en tres espacios diferentes, cada uno correspondió con una etapa del proyecto: dos casas y un local, de las cuales la primera era una casa tipo chorizo que la artista alquila junto con su primo arquitecto.

La inauguración se realizó el 4 de abril de 2004 y durante un año compartieron la casa, la parte anterior la ocupó el estudio de arquitectura y Zonadearte en la parte posterior de la vivienda que abarcaba la última habitación con el patio y un galpón que pertenecía a la casa. Esta primera etapa estuvo marcada por un ímpetu experiencial y de investigación artística.

Al respecto, Alonso expresó que la iniciativa de generar el espacio obedeció a su necesidad de poner en tensión la formación académica más tradicional y generar un espacio de mayor libertad:

“Zonadearte nace porque no había lugares donde poner en discusión estas prácticas ortodoxas y proponer otras prácticas que tuvieran que ver con una política y una poética, que se orientaran a una decolonización o que tuvieran que ver con el intercambio, con el arte sin fronteras, sin un circuito de comercialización que lo legitimara, sin un maestro, una maestra que te pusiera debajo del ala para poder trascender. Esas cosas eran las que discutíamos y eso fue lo que proponía el arte correo como modo posible (...) Fue un acto de rebeldía, de no tener que pedir más permiso a los artistas legitimadores, un espacio donde venga cualquiera a proponer un modo de trabajo y de discusión y entonces sentados en ronda decidamos qué queremos hacer” (Entrevista con Gabriela Alonso, 22 de agosto de 2020).

En este ámbito montó una especie de laboratorio en el cual el cuerpo, la imagen, el movimiento cobraron vida a través de la poesía visual, el arte correo, arte urbano, las ediciones independientes, el arte de acción, entre otros. Se constituyó en un espacio de reflexión y búsqueda colectiva en un ámbito de arte heterodoxo, activo y diverso, en una búsqueda rupturista de su creadora tal como lo enuncia en una de las publicaciones del espacio:²²⁹

²²⁹ Zonadearte documenta y escribe sobre las propuestas a través de ediciones propias, independientes. Así, en *Libro Zona de Arte 5 años*, editado en el año 2010 presenta distintos proyectos y las reflexiones sobre la propia práctica. Este material fue proporcionado por Gabriela Alonso para esta investigación.

Parada frente a la apatía, las estructuras académicas, el rechazo y la negación, me propuse crear un espacio de encuentros, reflexión, intercambio e investigación, en definitiva, un espacio de acción donde el resultado se reflejara en la sala de exposiciones, en la calle o donde fuera que pudieran alojarse nuestras acciones (Zonadearte, 2010, p. 2).

Si bien no hubo un colectivo estable, porque se trató de un conjunto de participantes dinámico y cambiante alrededor de los proyectos y las agendas de trabajo, Alonso destacó a Nelda Ramos como la artista que acompañó casi desde el inicio todo el proceso que se llevó a cabo en Zonadearte.

En una etapa intermedia, entre los años 2005 y 2006 se trasladó a un local céntrico donde instaló una boutique de arte, con venta de objetos y diseño a partir de una asociación entre artistas y diseñadoras como una forma de crecimiento y expansión. Ante las dificultades económicas, el proyecto quedó trunco y entonces Alonso alquiló otra casa en lo que constituyó la tercera y última etapa (2007-2009).

La nueva vivienda tenía tres ambientes y un hall de entrada. Era una casa que requería arreglos que realizó con ayuda familiar y, por este motivo, obtuvo un precio más accesible del alquiler. Este período, que duró dos años, fue coincidente con la del contrato de locación y, para la artista, se trató del tiempo de mayor uso colectivo.

El arte correo estuvo presente desde el comienzo y formó parte del conjunto de prácticas artísticas que dialogaban y se retroalimentaban entre sí:

La Zona se inauguró con la convocatoria de arte correo “Cadenas y medios de incomunicación”. Ésta proponía a una serie de artistas denominados cabeza de serie convocar un mínimo de diez participantes para la confección de un libro. Alrededor de cien obras correo contenidas en un total de once libros fueron inaugurales en la sala (Zonadearte, 2010, p. 2).

Para la artista el arte correo, como la performance era transversal a todas las prácticas todo el tiempo, porque siempre había algo colgado en una sala, en un rincón o una propuesta en desarrollo.

De Zonadearte se desprendió *Zonadeartenacción* centrado en el arte performático que Alonso inició motivada por Padín. Esta área adquirió progresivamente identidad propia y un desarrollo de vida independiente. Los registros y la documentación se exponían en varios espacios virtuales propios (blogs y página web) y en ediciones anuales impresas.²³⁰

El cierre del espacio Zonadearte, en 2009, se produjo por motivos económicos, ya que era costoso mantenerse sin un apoyo externo, público o privado,²³¹ y por la carga de tareas que demandaba la organización, coordinación, registro y comunicación de los eventos y proyectos quedaba concentrada en pocas personas y esto resultaba agotador, porque era paralelo al trabajo y la vida personal.²³²

Era indispensable la colaboración y el involucramiento familiar en las acciones, sobre todo las que demandaban una logística compleja y la recepción de artistas de otros lugares. Alonso narró que al cierre lo vivieron con tristeza e impotencia, aunque más tarde lo asumieron como parte de los ciclos de la vida. Lo que resultó indudable, desde su perspectiva, fue el aporte que hizo la experiencia vivida al desarrollo de ellas como artistas.²³³

Figura 34. Exposición de la primera edición de Revista urbana en Zonadearte, 2009



234

²³⁰ Estas ediciones incluyeron el listado de participantes, fotografías de las performances, descripciones de las acciones y reflexiones sobre la propia práctica. Con el título “Buenos Aires Arte de Acción 2006”, se editaron con el mismo nombre los 2007, 2008 y 2009.

²³¹ Relató Alonso que con Ramos se presentaron a varias convocatorias del Fondo Nacional de las Artes, pero nunca obtuvieron el subsidio. Para alojar a los/las artistas que recibían, lo hacían en sus propias casas y de gente amiga. En los demás gastos, los afrontaban con Nelda.

²³² “Cuando se sumó *Zonadeartenacción* era un trabajo de dos personas, Nelda y yo alojando hasta, a veces cuarenta personas en casa y residencias de artistas o amigos (...) a su vez nosotras teníamos que armar toda la dinámica de los festivales, conseguir espacios, la difusión de los eventos, la presencialidad, la documentación, el armado previo y el posterior, o sea que nos llevaba un año previo y uno posterior para poder editar toda esa información, porque además editábamos todo y lo subíamos a las redes...” (GA).

²³³ “nos permitió crecer mucho también en nuestras producciones artísticas e intercambiar con otros artistas y viajar incluso a otros lugares. Entonces entendemos que hubo una devolución a nivel personal que fue muy buena” (GA).

²³⁴ Fotografía proporcionada por Gabriela Alonso, enviada vía correo electrónico.

- *4 Gatos*

En el año 2009 abrió este espacio en Haedo por iniciativa de Norberto Martínez y Alejandra Bocquel, el cual en palabras de los artistas:

Se trataba de un espacio de arte autogestionado, alternativo e independiente ubicado en la zona oeste del Gran Buenos Aires. La idea inicial partió de la necesidad de espacios nuevos no oficiales para muestras de artes visuales. El objetivo fue descentralizar la actividad artística acotada al centro porteño, ofreciendo una serie de eventos culturales mensuales que, desarrollados en la periferia, igualaban en calidad a los del circuito artístico tradicional.

El espacio priorizó especialmente la difusión del arte experimental de artistas emergentes en la zona oeste del Gran Bs. As., entendiendo este como nuevas propuestas de lenguajes, modalidades, conceptos y formatos, tales como el arte correo, instalaciones, performance, fotografía, video, objetos, intervenciones, arte multimedia y otros (Bocquel y Martínez, 2020, p. 1).²³⁵

El espacio de 4 Gatos tuvo un local a la calle, en Av. Rivadavia 15.848, frente a la estación de Haedo. Su antecedente fue el espacio de Marcos Luczkow denominado “Momo”, en Merlo, que era un lugar donde se mostraban los trabajos de los/las artistas de la zona oeste y se promovían encuentros e intercambios. Para Martínez y Bocquel 4 Gatos surgió en una línea de continuidad de ese cometido (AB y NM, 2020). Éste comenzó con varios/as integrantes además de sus fundadores; de los cuales destacan la “última formación” conformada por Cecilia Magno, Viviana Ramos Di Tommaso y María Laura Domínguez: “Había mucho movimiento de artistas en el oeste y de capital que venían a hacer actividades, a estos espacios. En ese sentido, hubo un lazo entre Momo y 4 Gatos” (Entrevista con Alejandra Bocquel y Norberto Martínez, 29 de agosto de 2020).

Una rutina del espacio merlino que el grupo de 4 Gatos continuó fue la de garantizar una inauguración o actividad los segundos sábados de cada mes, como una forma de mantener el hábito de encuentro y participación. Esto planteó una ardua dinámica de trabajo y coordinación.

²³⁵ Texto inédito enviado por los artistas por correo electrónico a los fines de esta investigación, año 2020.

En cuanto a lo económico, el espacio se sostuvo con ingresos que provenían del dictado de talleres, la venta de la tienda de arte, que escasamente lograba cubrir los costos, de modo que requería del esfuerzo de sus integrantes para auto sustentarse. Bocquel relató que implicaba un gran esfuerzo mantenerlo, por fuera de las actividades laborales docentes que era la fuente de ingreso familiar. No obstante, las gratificaciones durante los seis años que estuvo abierto se vincularon con la experiencia de compartir un lugar de mucha vida social de artistas que se proyectó hacia el barrio y la zona:

“Nosotros siempre decíamos que 4 Gatos era como un *club*. La gente iba a tomar mate, por ahí pasaba y se quedaba, aunque no hubiera evento, que no pasara nada. Nunca nos dejó un mango, pero el lugar generó un sentido fuerte de pertenencia. Cuando eso cerró nos quedamos sin eso, era como una usina, de ideas, de trabajo, un lugar donde uno hacía base, era nuestro taller, el del grupo” (Entrevista con Alejandra Bocquel, 5 de mayo de 2011).

En cuanto al espacio en sí, sus creadores hicieron una apropiación creativa de los ambientes, rincones, áreas de tránsito y recovecos a los que asignó un uso específico: Gato en sala, Gato encerrado, Gato eventual, Gato en la cocina, Gato en puerta, Gato de librería, Espacio Plegado y el Espacio Permanente de Arte Correo, el E.P.A CORREO.²³⁶ Cabe destacar que “cada lugar estaba ocupado por alguien de modo que siempre el espacio era colectivo” (AB y NM, 2020).

Respecto del E.P.A CORREO, estuvo presente desde los comienzos de 4 Gatos y constituyó un ámbito de intercambio donde cada mes exponían trabajos de una nueva convocatoria de arte correo, archivos de artecorreístas u otro material, como fotografías o grabados bajo los criterios y principios de la tendencia (no venta, no premios, no selección, etc.)²³⁷ Ocupaba un pasillo que conectaba los diferentes espacios de sala y taller.

²³⁶ “Gato encerrado” era un lugar pequeño, debajo de la escalera donde algún/a artista exponía una obra cuyo tamaño era acorde al espacio. En tanto que “Gato en puerta” era una marquesina del frente del local para intervenciones y “Espacio plegado” exhibía en el interior del catálogo de cada muestra un trabajo (AB y NM, 2020).

²³⁷ En ese mismo espacio se desarrollaron intercambios de fotografías en los meses de agosto coincidentes con el Festival de la Luz de Buenos Aires (del que es en dos ocasiones espacio adherente); también de estampas de grabados en los meses de octubre, en ocasión del mes del grabado. La dinámica para estos trueques era la siguiente: cada uno de los participantes del evento traía consigo un determinado número de fotografías y/o estampas que disponía en el espacio EPA, con el objetivo de llevar a cambio de igual número de producciones de otros participantes (Bocquel y Martínez, 2020).

La descripción para los/las participantes era la siguiente: “E.P.A CORREO / ESPACIO PERMANENTE DE ARTE CORREO / PASILLO. 11 GANCHOS TIPO PIRAÑITAS DISPONIBLES PARA COLGAR POSTALES, PAGINAS, SOBRES, CONVOCATORIAS, COLECCIONES, ETC., ETC, SOLO MATERIAL ESPECIFICO DE ARTE CORREO” (Bocquel y Martínez, agosto de 2020, p. 1).

También se realizó en 4 Gatos el festejo del Día del Arte Correo en Argentina, el 5 de diciembre de 2010, 2011, 2012 y 2014, años en que Vórtice no estuvo abierto en la ciudad de Buenos Aires, por la mudanza de Fernando García Delgado a la localidad bonaerense de Cura Malal. En cuanto a su inserción dentro del circuito artístico, fue también un colectivo de arte que circuló por diferentes espacios y eventos culturales en la ciudad de Buenos Aires, Conurbano, ciudades del interior y en países vecinos.²³⁸

El local de 4 Gatos en Haedo cerró en mayo de 2015 y continuaron hasta diciembre de ese año en una salita de “La Casona de los Olivera”, en Parque Avellaneda. Ahí organizaron algunas muestras más que habían quedado pendientes:

“Estuvimos en varios lugares recuperando la itinerancia que 4 Gatos siempre tuvo, porque más allá de tener un espacio como el que tuvimos en Haedo, nosotros siempre itineramos en distintos eventos en la costa, en Chajarí, en la Feria del Libro en Hurlingham; aparte de tener nuestro lugar. Cuando cerramos volvimos a andar de nuevo” (AB y NM, 2020).

Norberto Martínez resaltó el esfuerzo que demandó sostener el lugar abierto por su dinámica propia y teniendo en cuenta que era una actividad aparte de la docencia universitaria. No obstante, a ese tiempo lo recordó como una etapa muy feliz.

²³⁸ “Desde los comienzos del proyecto 4 Gatos ha sido invitado a participar de diferentes eventos culturales, como también ha participado de intercambios artísticos con galerías del centro porteño tales como: 4 Gatos en la Galería Archimboldo con UN [(NUEVO) OTRO] DIBUJO, 4 Gatos en la 29ª Bienal de San Pablo 2010 con ediciones independientes, 4 Gatos en la 3ª Feria del Libro de Hurlingham 2010, 4 Gatos en el Biblio-Movil del Congreso en la 37.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 4 Gatos en Polirubro Cultural Rosario 2010, entre otros” (Bocquel y Martínez, 2020, p. 1).

Figura 35. Espacio E.P.A CORREO con exposición de Ryosuke Cohen, septiembre de 2009



239

Figura 36. Festejo del Día del Arte Correo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010



240

²³⁹ Fotografía proporcionada por Norberto Martínez y Alejandra Bocquel, enviada por correo electrónico.

²⁴⁰ Fotografía propia.

A modo de síntesis de este apartado, en el final de los noventa e inicios del dos mil, por iniciativa de los/las artistas se abrieron espacios en los cuales el arte correo tuvo un desarrollo permanente de propuestas que se desplegaron en esos ámbitos. Éstos constituyeron lugares dinamizadores de la tendencia que estuvieron en los márgenes respecto del centro cultural institucional de la ciudad de Buenos Aires.

La existencia de estos ámbitos contrasta con lo ocurrido en Argentina en las primeras dos décadas de vida de la tendencia en el Cono Sur latinoamericano (1974-1994) que se presentaron en el capítulo precedente, ya que en aquellos años la práctica de intercambio se desenvolvía por otros canales.

Otra característica de esta etapa es que los espacios fueron sostenidos con mucho esfuerzo económico y personal por los/las artistas, para lo cual cobró más relevancia el trabajo conjunto, la capacidad de asociarse y el apoyo mutuo.

b. Los dispositivos y modos de circulación e intercambio

En la investigación preliminar sobre el arte correo en los setenta y ochenta, abordé los principales dispositivos de la tendencia entendiendo que en éstos “se articulan circuitos, espacios, actores y prácticas específicas del arte correo” (Navarrete, 2014, p. 150). Tal como lo presenté en el capítulo II, los principales dispositivos de las primeras décadas fueron las exposiciones, eventos y prácticas de intercambio, publicaciones y asociaciones de artistas correo, los cuales funcionaban como propulsores y organizadores de la circulación.

Cabe destacar que el dispositivo exhibitivo no es un fin en sí mismo, sino un facilitador de interacciones y motor de la comunicación. El evento de la exposición forma parte de un proceso de producción, circulación y reconocimiento que se reinicia y multiplica de forma permanente a través de la práctica. Al mismo tiempo, una característica propia de la tendencia desde sus inicios es que quien ingresa puede generar sus proyectos y eventos inmediatamente. Al decir de Vigo en los setenta: “Hoy, un practicante de la corriente, se convierte en forma automática en armador de exposiciones, nucleador-retransmisor de trabajos investigativos y experimentales y en centro de apertura para nuevos canales de ingreso” (1976, p. 4). Esa ha sido una marca diferenciadora de los circuitos y prerrogativas del sistema ortodoxo.

Asimismo, desde fines de los noventa, los medios digitales cobraron creciente importancia por su capacidad diseminadora a gran escala, la simultaneidad y accesibilidad. Dieron la posibilidad de contar con un archivo abierto y permanente en los espacios de los blogs

y las páginas web. Había una interrelación constante entre practicantes de forma recíproca en sus respectivas convocatorias, a nivel local e internacional.

A partir del trabajo de campo, es importante resaltar las nuevas formas de intercambios que surgieron desde mediados de los noventa, de las cuales destaco por su relevancia en las prácticas analizadas, al de tarjetas de artista denominadas *ATC's (Artist Trading Card)* y el *buzonazo*.

- *Las Artist Trading Card*

Surgieron de un proyecto del artista conceptual suizo Vänçi Stirnemann denominado *Artist Trading Card. A collaborative cultural performance*, que comenzó en abril de 1997, como un proyecto de arte visual y acción comunicativa. En la página web del proyecto Stirnemann las presenta de la siguiente manera:

Las *Artist Trading Cards* son obras de arte en miniatura creadas en cartulina de 2,5 x 3,5 pulgadas o 64 x 89 mm. La idea es que *las intercambies* con otras personas que produzcan tarjetas, ya sea en las *SESIONES DE INTERCAMBIO* o en cualquier lugar donde conozcas a otro creador de *ATC en persona*. Es importante que conozcas a otras personas para intercambiar, es decir, está bien enviarlo por correo o participar en ediciones, pero *el objetivo principal de esta acción es la sesión de intercambio y el encuentro personal* (Stirnemann, s/f).²⁴¹

A nivel local, Irene Ronchetti es una de las artistas que más promovió esta práctica mediante diversos proyectos, algunos individuales y otros grupales.²⁴² Uno de éstos lo inició con Norberto Martínez y, posteriormente, sumaron a otros/as artistas en la organización de los intercambios de *ATC's*. En uno de los blogs de Ronchetti publicó un agradecimiento al cumplirse cinco años del inicio de estas actividades:

ATC's / Aniversario / 2006-2011

²⁴¹ Traducción propia. Los destacados son del original.

²⁴² La artista figura en la lista de participantes en la página de Stirnemann, en <https://www.artist-trading-cards.ch/atc-travel-archive/>

Hoy se cumplen 5 años del primer Intercambio de ATC's, un proyecto que se concretó un 8 de abril de 2006 y se fue difundiendo durante todos estos años, dando pie a que otros iniciaran proyectos semejantes en otros lugares del país, que se haya realizado una ponencia sobre el tema en el IUNA, etc., generando nuevos vínculos de comunicación y participación.

Ediciones Amnesia (Norberto J. Martínez) y A&C (Irene Ronchetti) agradecen a Silvana Castro (Chuchulita) por haberse unido, hace un par de años, al proyecto, a los que han ofrecido y cedido sus talleres y espacios, y a todos los que nos han acompañado y respondido asistiendo a las jornadas, a los que siempre están, a los que han pasado alguna vez por ellas y a los que lo harán en el futuro...¡¡¡¡¡GRACIAS!!!! (Ronchetti, 2011, s/p).

Durante el período observado los encuentros se llevaron a cabo en diversos espacios abiertos, como estaciones de tren, parques o plazas, y otros cerrados, como salas independientes de arte, talleres, escuelas, entre otros. Los escenarios predominantes fueron en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y, en menor medida, en La Plata y Rosario.²⁴³

Por iniciativa de la artista visual surgió una nueva modalidad de hacer circular las tarjetas llamada *rondas de ATC's*. Se intercambiaba en grupos de siete personas que la organizadora armaba con la finalidad de sumar practicantes y propiciar la interacción entre personas que no se conocían. El modo en que *armaba* estas rondas era la siguiente:

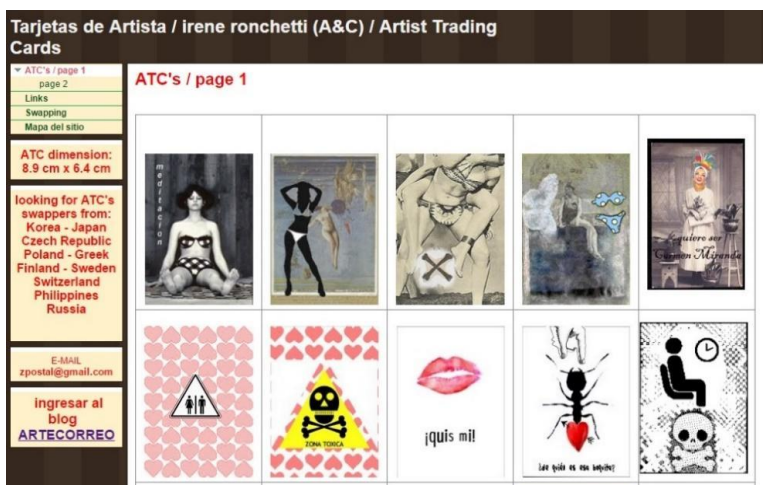
²⁴³ Durante el año 2006 se llevaron a cabo seis encuentros de los cuales cinco se hicieron en CABA (Librería Caligari, IUNA, FM La Tribu y Vol.3.) y uno en La Plata (no se especifica el lugar). En 2007 se realizaron cinco: cuatro en CABA (Parque Rivadavia, Galería Bond Street, Artes Gráficas Chilavert y Barraca Vorticista) y uno en Rosario ("La Caverna", Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo). En 2008 se hicieron cinco: tres en CABA (La casa de Castagnino, Barraca Vorticista y Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano), uno en Merlo, Pcia de Buenos Aires (Espacio Momo) y el otro en Rosario (La Caverna). En 2009 se concretaron diez, de los cuales seis son en CABA (Barraca Vorticista, Parque Centenario, Taller Géminis Arte y en IUNA), uno en Moreno (Dirección de Cultura Municipal), otro en Quilmes (Zona de Arte) otro en Haedo (4 Gatos) y en Rosario (La Caverna). En 2010 se llevaron a cabo cinco encuentros: tres en CABA (Barraca Vorticista, Casa Cabrera y Umbral espacio de arte) y en tres localidades de la provincia de Buenos Aires que fueron Haedo (4 Gatos), Vicente López (Espacio Klee en el andén de esa estación de Ferrocarril Mitre). En 2011 se realizaron dos, uno en CABA (Espacio Viridiana) y otro en Haedo (4 Gatos). En 2012 se registraron uno en el IUNA, CABA. Además de Irene Ronchetti (A&C) y Norberto Martínez (Ediciones Amnesia) se sumaron a la organización de algunos de estos encuentros la Cátedra Rodolfo Agüero de Grabado y Arte Impreso y Proyectual y la cátedra Nelda Ramos Posgrado en Medios y Tecnologías para La Producción Pictórica del IUNA, Silvana Castro (Chuchulita), entre otros. La información, que puede no ser exhaustiva, fue relevada de los blogs de la artista Irene Ronchetti <http://at-cards.blogspot.com/> y <http://atc-intercambios.blogspot.com/>

“Hay un espacio (en mis blogs) donde la gente se inscribe, tiene que enviar nombre y dirección postal. Yo lo que voy armando son rondas de 7 personas, en éstas tengo que ver que dentro de lo posible sean lo suficientemente dinámicas en el sentido de que no tiene que repetirse la gente que está participando de modo tal que dentro de dos meses no estoy intercambiando con la misma persona. (...) Este movimiento, para mí fue algo nuevo porque yo pensé que no iba a hacer más que una ronda y este año se hicieron siete. Fue una idea mía. Surge porque vi que no había suficiente gente intercambiando tarjetas por correo postal” (Entrevista con Irene Ronchetti, 17 de diciembre de 2009).

Figura 37- Invitación a un encuentro de intercambio de ATC's, 2010



Figura 38. Blog de Irene Ronchetti dedicado a publicar ATC's



244

²⁴⁴ Capturas del blog de Irene Ronchetti <http://zonapostal.blogspot.com/> y de la página web <https://sites.google.com/site/tarjetasdeartista/>

Hay en los/las practicantes una inclinación hacia la creación e intercambio de las ATC's, prácticas que, según sus expresiones, los conecta con un disfrute particular:

“Las ATC's me encantan porque me gusta ese mundo que uno puede armar en 9x5. Tiene que ver con la intimidad, esa dimensión de la postal, la tarjetita...creo que hay algo de lo femenino, que interviene en alguna mirada o percepción, no me refiero a ser mujer, porque los hombres también tienen una percepción femenina” (AB, 2010).

“...el intercambio no es apenas vos llegás (al encuentro), se espera que llegue más gente, mientras tanto charlás, le preguntás al otro cómo andan sus cosas, porque si bien no somos amigos hay cosas puntuales de cada uno que uno conoce, pero hay un millón que no (...) y cuando se da el momento del intercambio, que se dice “1, 2, 3...a cambiar”, entonces ves que cada uno saca de su bolsa y te dice: “¿cambiamos?”, “¿yo cambié con vos?” porque quizás tenés registrada la tarjeta, pero no te acordás si le cambiaste a la persona, entonces aparece una cosa...yo creo que se resignifica la obra, ahí hay una vuelta a la obra muy interesante...” (Entrevista con Silvia Calvo, 16 de diciembre de 2009).

Las jornadas de intercambios (*trading sessions*) se llevaron a cabo desde 1997 en numerosos países del mundo, algunos con mayor frecuencia y en otros ocasionalmente.²⁴⁵

En esta modalidad nueva dentro de la tendencia se resalta a la comunicación *in situ*, el encuentro presencial y a la reciprocidad como eje de estos procesos. La variación de Ronchetti, de las *rondas*, enfatiza y profundiza este carácter íntimo y potente de la proximidad en la socialidad. Es significativa la propuesta porque en todos sus aspectos está pensada de caras a la comunicación humana.

²⁴⁵ En varias ciudades de Canadá y Estados Unidos, en Suiza, Países Bajos, Australia, Alemania, Finlandia, Nueva Zelanda y Argentina.

- *El buzonazo*

Esta modalidad de intercambio surgió en Argentina en el contexto de la crisis post 2001 y como parte de un proceso en el cual los envíos postales se tornaron inaccesibles, por las limitaciones económicas y los altos costos del correo postal privatizado:

Desde 2009, en algunos eventos, muestras, intercambios de ATCs, etc., dispusimos de un buzón donde los concurrentes, podían dejar su sobre con pequeñas obras, tarjetas, postales, páginas o cualquier otra de las típicas formas de arte correo. La finalidad, previa invitación al destinatario, era participar del intercambio de correspondencia. Esto surgió, dado los elevados costos del correo postal (Bocquel y Martínez, 2020, p. 3).

El *buzonazo* permitía el envío y entrega de la correspondencia por parte de los/las mismos artistas, eludiendo al correo postal. Se informaba previamente mediante las redes digitales y de forma interpersonal acerca de la instalación del buzón y del evento en el cual se iba a llevar a cabo la apertura del mismo y entrega de la correspondencia. Esto último ocurría en el tramo final de la actividad programada, cuando se abría el buzón ante las personas presentes en medio de un clima emotivo. En las muestras observadas, era notable la atención que generaba ese momento, cuando se activaba una ritualidad en torno del buzón, con el público en semicírculo, expectante frente a la posibilidad de ser nombrados para recibir un sobre. Sus organizadores, conducían la ceremonia, de forma cooperativa, retirando los sobres del buzón y llamando por sus nombres a los destinatarios/as. Cada entrega se hacía en medio de gestos de alegría y entusiasmo y al concluir el acto, la concurrencia se disgregaba en intercambios interpersonales de expresiones de curiosidad por lo recibido, sorpresa y mutuos agradecimientos entre remitentes y receptores.

Si algún/a destinatario/a no estaba presente quedaba en el buzón para ser retirado con posterioridad o enviado mediante otra persona de forma desinteresada. El *buzonazo* fue pensado en el contexto de la crisis económica para dar continuidad a las prácticas de intercambio en la red de arte correo:

“Hubo un cambio posterior a la crisis del 2001, donde no nos podíamos mandar correo ni siquiera entre nosotros, por el alto costo (...) Yo noté que se generó una situación de

incomodidad porque seguíamos haciendo arte correo y sin poder enviarlo. Te empezabas a sumergir en páginas y en producciones y te decías “para qué sigo haciendo si no lo puedo mandar” y empezó algo, que hasta el momento creíamos que no se debía hacer que era entregarle al otro el trabajo de arte correo en mano cuando nos juntábamos en una muestra o nos cruzábamos en alguna exposición o inauguración y se lo dábamos...“tomá, abrilo en tu casa, te doy el sobre que te iba a mandar”. El tema es que preferíamos o pretendíamos guardarnos el dinero para poder mandar afuera donde indefectiblemente lo tenés que mandar por correo...entonces a Alejandra Bocquel se le ocurrió hacer un buzón de cartapesta y lo llamamos el *buzonazo*. El buzón está en el local o sala y cuando vienen las inauguraciones y viene gente trae sus envíos y te dicen que es para alguien que por ahí ella no está en ese momento, pero lo dejan en el buzón porque saben que en algún momento lo vamos a abrir y le llega” (NM, 2010).

El dispositivo planteaba una limitación en cuanto a la proximidad geográfica, ya que para depositar los sobres era necesario poder acceder al buzón que estaba en un lugar determinado y esto no era posible para quienes estaban lejos. En este sentido, es destacable que la solidaridad se profundizó en ese momento de crisis posterior al 2001 y, por ejemplo, quienes viajaban a otra ciudad con motivo de realizar alguna actividad artística y/o académica hacían las veces “de correo humano” y trasladan consigo los sobres de sus pares. En el caso de 4 Gatos, el buzón estaba disponible y se sabía previamente que a la próxima inauguración se entregaba de forma directa la correspondencia, lo cual hacía más previsible el envío y recepción de la correspondencia modalidad. Es importante tener en cuenta que ésta apareció y se instaló como una forma de supervivencia de la práctica en un contexto de inestabilidad económica y crisis generalizada en Argentina.

Un aspecto relevante es que propició el encuentro presencial simultáneo o diferido, al abrir la posibilidad de conocerse personalmente -a quienes mantienen solamente un intercambio postal- o de fortalecer lazos preexistentes de quienes sí habían compartido de forma presencial.²⁴⁶

²⁴⁶ Como se expondrá en el próximo capítulo, en las entrevistas predominó una asociación de estas prácticas con juegos infantiles y momentos de la niñez. El intercambio de ATC's, en general, lo relacionaron con el trueque de las figuritas coleccionables de los álbumes de la época de su niñez, en tanto que al Buzonazo con las ocasiones en las que se entregaban y recibían regalos, como la Navidad u otros similares.

Figura 39. Buzonazo en Barraca Vorticista, 5 de diciembre de 2009



Figura 40. Buzonazo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2012



247

²⁴⁷ Fotografías propias. En la primera imagen, Diego Lazcano muestra los sobres que le acaban de entregar. Atrás, Norberto Martínez (que queda tapado) y Fabián Zanardini se encargan de sacar los sobres de la parte posterior del buzón, donde tiene unas puertitas y entregarlos. El público se ubica alrededor, cada entrega se festeja con gestos de alegría y emoción. En la segunda, Norberto Martínez con una postal en la mano, por entregarla, en el *buzonazo*.

- *Las exposiciones*

Entre 1995 y 2012 este dispositivo continuó teniendo relevancia, aunque hubo una diversificación en las prácticas de intercambio. Desde 1998 se produjeron numerosas exposiciones de arte correo, poesía visual y grabado en la Barraca Vorticista organizadas por Vórtice Argentina, de las cuales las primeras mostraban el trabajo de un artecorredista internacional en particular y, progresivamente, en co-organización con un/a artista argentino/a, amplió el número de participantes.²⁴⁸

Por otra parte, las celebraciones del Día del Arte Correo en la Argentina los 5 de diciembre, oficiaban como usinas de eventos, acciones y encuentros tales como exposiciones, ediciones de estampillas, talleres y congresos de artecorredistas. Los primeros tres festejos (en los años 1999, 2000 y 2001) se realizaron en el Palacio Central del Correo Argentino y los tres siguientes en Barraca Vorticista. En 2005 se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, al cumplirse 30 años de la mítica “Última Exposición Internacional de Artecorreo” que organizaron Vigo y Zabala en 1975. En esta edición especial participaron 370 artistas de 25 países y allí se presentó el libro *El Arte Correo en la Argentina* editado por Vórtice, que contó con la presencia de Horacio Zabala.²⁴⁹ Desde 2006 a 2009 se festejó en Barraca en la sede del barrio de Monserrat, entre 2010 a 2012 en 4 Gatos,²⁵⁰ en 2013 en “La Tranca”, Cura Malal (provincia de Buenos Aires) donde residía entonces Fernando García Delgado.²⁵¹

Quiero subrayar la importancia de la celebración de este día en Argentina. En la edición 2009 participé como observadora de la inauguración que se desarrolló en la Barraca Vorticista.²⁵² Contó con un alto número de asistentes y participantes que colmaron las salas y el patio de la casa. La muestra se produjo en un ambiente festivo, entusiasta, ruidoso, de conversaciones, saludos, que desbordaba la mera actividad de recorrer y observar la muestra. En la sala expositiva principal se dispuso una considerable cantidad de postales en las paredes,

²⁴⁸ El 25 de abril de 1998, la primera exposición en Barraca Vorticista fue sobre la obra del artista alemán Géza Perneckzy y el 23 de mayo sobre Emilio Morandi. Ambas surgieron de la correspondencia que Fernando García Delgado recibía de ambos artistas europeos (García Delgado, 2018).

²⁴⁹ Para ver el registro fotográfico de la exposición, consultar:

<http://www.vorticeargentina.com.ar/proyectos/dac/2005/index.htm>

²⁵⁰ En la publicación de García Delgado (2018) se presentan de forma detallada y documentada todos estos eventos (pp. 69-88).

²⁵¹ En 2015 en el Centro Cultural Néstor Kirchner con una exhibición entre junio de 2015 y octubre de 2016. Retornó el festejo al espacio de la Barraca en 2016 y se mantuvo hasta diciembre de 2019, en 2020 hubo un evento virtual y en diciembre 2021 exposiciones presenciales en Barraca Vorticista. Si bien esto excede el período analizado, se consigna como un recurso de actualización de la vigencia de estos eventos y prácticas.

²⁵² La exposición estuvo abierta al público hasta el 19 de diciembre.

prolijamente exhibidas, que correspondían a la convocatoria realizada desde Vórtice para la ocasión. Con un criterio estético riguroso podían verse en cada una la descripción del autor/a y el lugar de procedencia. Los libros de artista y objetos se ubicaron en mesas, como también hojas y/o láminas para intervenir con sellos o escritura, había objetos y obras en todos los rincones. En este encuentro anual se exhibían también trabajos de convocatorias, ediciones y proyectos que los/las artistas realizaban durante el año, algunas de las cuales se motivaron a partir de este festejo.²⁵³ En el marco del evento se desarrolló el “26° Intercambio de ATC’s” organizado por A&C, Ediciones Amnesia y Cátedra Rodolfo Agüero de la Universidad Nacional de Artes (UNA) con el tema “El arte, el correo y el artecorreo” y sobre el final de la inauguración se llevó a cabo el *buzonazo*.

Otra conmemoración que motivaba encuentros, muestras y exposiciones en las que aparece el arte correo era el Día de los Muertos el 2 de noviembre. Esta celebración de origen mexicano tenía gran adhesión entre los/las artistas del grupo de referencia, quienes realizaban proyectos y convocatorias de libros de artista, arte correo, instalaciones, performances, entre otros. Algunas ocasiones a destacar son el 2 de noviembre de 2008 en Barraca Vorticista y en 2011 en 4 Gatos.²⁵⁴

En el año 2010 se llevó a cabo la Muestra Internacional de Arte Correo titulada “10 x 15 Espacio de libertad” convocada y organizada por el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, del Departamento de Artes Visuales del (entonces) Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA) como actividad de cierre del curso de posgrado “Poesía visual y arte correo” que dictó Clemente Padín entre mayo y junio de ese año.²⁵⁵ La exhibición se realizó entre el 22 y el 29 de octubre en la Galería de Arte Palermo H de la ciudad de Buenos Aires, contó con 399 participantes de 36 países. La difusión de la convocatoria se realizó en un breve tiempo por las redes del IUNA y del artista Clemente Padín.²⁵⁶

²⁵³ En esta ocasión se expusieron las convocatorias “Horizontes” libro de artista y convocatoria de arte correo organizados por Corral de Piedra y Vórtice Argentina; “Billete de sope” de Samuel Montalvetti, “Pagarés” y “Sobre el sobre” de Diego Lazcano, “Sueños locos” de Cristina Oggero, “Extracciones” de Sol Pedrosa, “Lentes” de Pinni, “Corazones” de Silvia Calvo, “Sobres intervenidos” de Irene Ronchetti, “Proyecto Condón” de Ediciones Amnesia, “Manos” de Fabián Zanardini, “Bisuntuneando la Argentina” de Nelda Ramos, “Por un mar de paz” de Leonor Fittipaldi, Ignacio Mendía, Alicia Reyna, Diana Donatti y Patricia Partenzi, “Violencia” de Norberto José Martínez, Hugo Masoero y Juan Carlos Romero (García Delgado, 2018, p. 78).

²⁵⁴ El registro de la muestra de 2008 puede verse en

http://www.barracavorticista.com.ar/presentaciones/2008/Dia_de_los_Muertos/index.htm y la convocatoria de 2011 en <http://gatos4.blogspot.com/2011/10/>

²⁵⁵ Este curso estuvo abierto a estudiantes externos. Participé del curso y de la exposición, a la cual envié una postal que elaboré especialmente para el evento.

²⁵⁶ En el catálogo se consignaron 12 participantes de Alemania, 1 de Austria, 9 de Bélgica, 32 de Brasil, 2 de Bulgaria, 8 de Canadá, 5 de Chile, 36 de España, 1 de Finlandia, 14 de Francia, 3 de Grecia, 4 de Hungría, 1 de Indonesia, 59 de Italia, 2 de Japón, 1 de Luxemburgo, 4 de México, 1 de Noruega, 5 de Países Bajos, 2 de Polonia, 4 de Portugal, 2 de Puerto Rico, 4 de Reino Unido, 2 de República Checa, 1 de República Dominicana,

Un proceso interesante que se produjo al finalizar la primera década del 2000 es la progresiva apertura de archivos de arte correo de los/las artistas y la muestra de éstos en exposiciones o en las plataformas digitales tales como Facebook, páginas web o blogs. Estos eventos y/o publicaciones constituyen una oportunidad para realizar una reflexión acerca de la tendencia, su estado actual, los dilemas o desafíos que se presentan. Es decir, una especie de *puesta al día* que, desde mi punto de vista, contribuye a la resignificación y continuidad de la corriente artística.

En esta línea, a través del dispositivo expositivo se destaca la exhibición “Fragmentos de Archivo” de Gutiérrez Marx en la cual la artista presentó parte de su acervo y su libro *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal*.²⁵⁷ La muestra se inauguró el 19 de noviembre de 2010 en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) de La Plata y ocupó el espacio de la Sala 8 con objetos, postales, sellos, instalaciones, publicaciones, entre otros trabajos y proyectos de distintos momentos durante los 35 años de trayectoria de la artista en la red postal.²⁵⁸ La selección y organización de la exposición propuso una lectura discontinua de los “fragmentos” sin seguir un orden lógico, abriendo así la posibilidad de realizar diferentes recorridos y enlaces.²⁵⁹

María de los Ángeles De Rueda en el texto de presentación de la exhibición afirma:

Con esta exposición inauguramos una otra cultura de archivo por la presentación de un arte de archivo: prácticas experimentales como la poesía visual y el arte correo. Papeles atesorados de algo que sucedió alguna vez, en algún lugar enlazado con nuestra ciudad. Envíos postales cruzados, huellas de algo parecido a lo que figuramos como tesoro de recolección, que arma, despliega y repliega puntos de vista, valores, conceptos, conocimiento y secretos. Este in-archivo de artecorreo, desafía las lógicas de catalogación tradicionales y a la vez propicia la valoración de los documentos y registros de una manera significativa, a la

6 de Rumania, 1 de Rusia, 1 de Serbia, 4 de Suecia, 2 de Suiza, 8 de Uruguay, 26 de Estados Unidos, 1 de Venezuela y 170 de Argentina. Se adjunta en Anexos.

²⁵⁷ El registro fotográfico, tomado por Lucía D’Amico del equipo del MACLA, puede verse en <https://archivoGGM.wordpress.com/>.

²⁵⁸ Los trabajos expuestos mostraron la impronta de la artista y el poder disruptivo de su obra. También expresaban su posicionamiento frente al arte, al cual concebía como una práctica colectiva y política por definición. Tuvieron protagonismo en esta muestra algunas acciones desarrolladas por la Compañía de la Tierra Malamada y la posterior Compañía de la Tierra Bienamada.

²⁵⁹ Esta puesta en escena del archivo atentó contra toda lectura tradicional o canónica de una *retrospectiva*.

hora de analizar o comprender el arte actual. El archivo de Graciela Gutiérrez Marx en La Plata, se ofrece como la punta de un tejido enlazado con otros archivos de producciones marginales, que se abrazan con la cultura informática y adquieren visibilidad por medio de una cierta organización, a partir de la lógica de los rizomas (De Rueda, 2010c, p. 1).

En el libro y en el evento, Gutiérrez Marx fundamentó la designación de *artistas invisibles* y se refirió a las transformaciones tecnológicas, sociales y políticas que se produjeron en el curso del desarrollo de la red postal entre 1975 a 1995. Al respecto, sostuvo que:

Los practicantes del mail art han pagado y pagan gustosos el precio de su invisibilidad, en favor de una libertad de acción que los condena al silencio en los medios masivos concentrados y a la desvalorización de sus producciones experimentales por efímeras, revulsivas y de resistencia a los sistemas canónicos. (Gutiérrez Marx, 2010b, p. 1).

Al mismo tiempo, destacó que si bien, en general, fueron bien recibidas las nuevas tecnologías digitales de la comunicación dentro de la tendencia en este cambio de milenio, éstas propiciaron un cambio en la vivencia y en la práctica que tiene también sus pérdidas.²⁶⁰

Otro evento expositivo de apertura de archivo durante el período fue la Muestra “10 años de arte correo” Archivos Nelda Ramos entre el 20 y 30 de agosto de 2012 en Casa de la Cultura del Municipio de Quilmes. Durante la inauguración se realizó una charla sobre arte correo por parte de la artista, el intercambio de ATC’s y un espacio de diálogo alrededor de la mesa entre los/las artistas participantes, con una torta de celebración y mates compartidos. El clima del evento fue amigable, entusiasta y con expresiones de afecto mutuo.²⁶¹ En las paredes de la amplia sala la artista expuso trabajos correspondientes a diversos proyectos que desarrolló desde sus inicios en el año 2002 y presentó obras postales de invitados/as.²⁶²

²⁶⁰ En el texto, dice la artista “el ritual aurático de rasgar un sobre para descubrir el misterio de lo que allí está escondido, sigue siendo más fuerte que la experiencia de hacer un *click* en el Mouse y adentrarse en Facebook, Twitter o You Tube” (Gutiérrez Marx, 2010b, p. 1).

²⁶¹ Al mismo, asisto y participo en el intercambio de ATC’s.

²⁶² Algunos de éstos son: “Convocatoria urgente de arte correo” , “Llama...porque una pequeña chispa encendió una gran llama”, “El libro de los besos”, “Corazón” *Add and Pass*, “Bicentuneando la Argentina”; para Zonadearte “Aviones por correo” e “Intercambio de estampillas de artista”, entre otros. También expuso un fragmento de artistas correo invitados tales como Norberto Martínez con su proyecto editorial y de arte correo “Amnesia”, Gabriela Alonso y su convocatoria de arte correo “Arenas para la Construcción”, y trabajos

Figura 41. Exposición-festejo de la Muestra “10 años de archivo”, 20 de agosto de 2012, Quilmes



263

El año 2012, que cierra el período delimitado para este trabajo, tuvo vital importancia para quienes eran integrantes de la red porque marcaba un hito al celebrarse 50º aniversario de la creación de la *New York Correspondance School* creada por Ray Johnson en 1962. Esta relevancia se visibilizó en numerosas expresiones y realización de eventos, tales como la edición 2012 del *Congreso Descentralizado de Arte Correo*, convocatorias y una mayor apertura de los archivos. Estos ámbitos y prácticas constituyeron espacios de reflexión e interacción en un momento de conexión con el pasado, pero que a la vez miran al futuro al interrogarse por el destino de la tendencia. La artista platense lo advirtió al decir: “Están pasando cosas de revisión del pasado que no ocurrían” (Entrevista con Graciela Gutiérrez Marx, 1º de diciembre de 2012). La edición 2012 del congreso descentralizado surgió de este interés. Es relevante señalar que una de las sedes de su realización fue la ciudad de La Plata, bajo la coordinación de la artista mencionada.

Respecto del origen de este evento, surgió en 1986 por iniciativa de H.R.Fricker y Günter Ruch. Fue entonces cuando se desarrolló un primer encuentro con el propósito principal de promover que se conocieran personalmente los/las artistas correo que regularmente

de la convocatoria “comunicación, gestos y palabras” del Taller de plástica, grabado, escultura, trabajo corporal “Arte en Silencio” destinado a niños/as y adolescentes sordos e hipoacúsicos, coordinado por las artistas Rosana Beekman, Zulema Eleo y Sandra Méndez.

²⁶³ Foto propia. La escena corresponde al momento de festejo en el cual Nelda Ramos y sus invitados/as compartían un refrigerio. La exposición ocupó todo el espacio de exposición de la sala de la Casa de la Cultura.

intercambiaban sus trabajos por el correo postal.²⁶⁴ Cuando Fricker y Ruch pidieron opinión a sus pares acerca de hacer esta reunión en su lugar de residencia, Suiza, éstos/as remarcaron el carácter descentralizado de la red y así nació el *Decentralized Worldwide Mail Art Congress* (Congreso Mundial Descentralizado de Arte Correo) bajo la consigna de que se realizaría "en cualquier lugar donde dos o más artistas postales se reunieran para tratar temas de la red" (Held, 1990, p. 6). Como se consignó en páginas anteriores, este evento se desarrolló en ochenta encuentros en veinticinco países, alcanzando un número de participantes de más de quinientos artistas (Held, 1990).

En 1992 Fricker retomó la idea y organizó con otros/as artistas el *Decentralized World-Wide Networker Congress 1992* que constituyó un gran puntapié para motorizar las discusiones de tendencia en los noventa:

Sobre el intercambio de las experiencias del Congreso Descentralizado del Networker celebrado en diversas partes del mundo en 1992, está empezando a tomar cuerpo iniciativas de volver a poner en contacto dentro de los circuitos del mail art y la comunidad telemática "alternativa", como es el caso del *Networker Telenetlink 1995* propuesto por el americano Crackerjack Kid (Baroni, 1994, s/p.).

El aniversario vigésimo de este congreso, en 2012, es lo que motivó su reedición en su homenaje y en el marco de esta revisión del pasado que mencionó GGM:

“En Inglaterra...no sé por qué, parece que estuvieron viendo material de los dos congresos anteriores, se juntaron con H. R. Fricker, artista suizo que es el que organizó los anteriores y que aceptó ser asesor del 2012. Yo cuando ví que él era el asesor me tranquilicé, confié, entonces me propusieron si no quería ser una de las localizaciones” (GGM, 2012).

La organización se inició mediante el contacto entre artistas; a GGM la convocó el artista serbio Nenad Bogdanović, quien también había conversado con Jim Leftwich, de Estados Unidos, entre otros. En un breve tiempo se propusieron cinco locaciones y luego se agregó una sexta en Canadá. A medida que se comunicaban y recibían las aceptaciones se ponía en marcha la convocatoria de cada sede, sin una línea definida o predeterminada, dejando plena libertad a

²⁶⁴ Como ocurrió en la *New York Correspondance School*, ya que desde el principio Johnson promovió creando las reuniones, tales como los *Nothings* y otros eventos similares.

cada artista o grupo. Lo que resaltó como eje vertebrador decidido por sus impulsores fue hacer un homenaje al evento de 1992 al retomar sus propósitos comunicativos:

Decentralized World-Wide Networker Congress 1992 (NC92)

Donde dos o más artistas/networkers se reúnan en el curso de 1992, un congreso tendrá lugar. *The Decentralized World-Wide Networker Congress* servirá como un punto de reunión para todo tipo de trabajadores de arte en red (*networkers*). El sentido del rol común como trabajadores de arte en red debería ser el foco de la discusión.

A medida que las opciones del trabajo en red se han expandido desde 1992, y con la variedad de medios disponibles para nosotros ahora, buscamos expandir el concepto, respetando al arte correo y el encuentro cara a cara, orientados a todos los tipos de manifestaciones. Junto con Fricker, creador del congreso, y nuestro organizador honorífico, esperamos revitalizar estos conceptos y ampliar las interacciones al interior de la red (Leftwich, 2012, s/p).²⁶⁵

En la publicación, Leftwich informó en detalle las locaciones y artistas con la siguiente información:

- Rebecca Weeks, CAZ, The basement The Exchange Gallery, Princes Street Penzance Cornwall, TR18 2NL UK.
- Decentralized Networker Congress 2012, Jim Leftwich, Keith Buchholz, 525 10th St SW, Roanoke, VA 24016, USA.
- Nenad Bogdanovic, Multimedial Art Studio / MAS Gallery, 25250 Odzaci, S. Markovica 41, Serbia.
- ARTESTUDIO MORANDI, Emilio Morandi, Via S Bernadino .88 24028 Ponte Nossa, Bergamo, Italy.
- Graciela Gutiérrez Marx, Congreso Descentralizado de ARTECORREO, Galpón de la Loma, Casilla de Correo 266, CP 1900 La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- Susan Gold, one ten park, 110 Park St. West, Windsor Ontario, Canadá.

²⁶⁵ Original en inglés, traducción propia.

Las/ los artistas de cada espacio armaron una convocatoria y la difusión a través de sus redes.²⁶⁶ En La Plata, Gutiérrez Marx trabajó con la colaboración estrecha de la artista platense Cecilia Cánepa, quien propuso sumar a la experiencia a estudiantes de la escuela de Bellas Artes.²⁶⁷ La participación fue amplia y recíproca entre las distintas locaciones; los envíos se hicieron por correo postal o internet.²⁶⁸ La inauguración en La Plata se realizó el 27 de octubre de 2012, a las 19hs. en el Galpón de la Loma y contó con una nutrida concurrencia.²⁶⁹ En la presentación Gutiérrez Marx hizo uso de la palabra, se proyectó material audiovisual y la artista Susana Lombardo realizó una acción.²⁷⁰

La muestra estuvo organizada en dos grandes partes: una correspondiente al material de la exposición realizada en el MACLA en 2010 y la otra, al Congreso Descentralizado.²⁷¹ Esta última contó con un espacio asignado a trabajos, documentos y publicaciones de los años setenta a los noventa con valor documental e histórico, y otro destinado a la exposición de los trabajos recibidos de la convocatoria para el congreso en 2012.²⁷²

Figura 42. Banderola-collage del Congreso Descentralizado de Trabajadores de Arte en Red, GGM, La Plata



²⁶⁶ Se consigna en Anexos un documento elaborado por las artistas organizadoras platenses con información de las diversas convocatorias de cada sede y el detalle de participantes del congreso en El galpón La Loma.

²⁶⁷ Visité la muestra el 1º de diciembre de 2012, en un encuentro concertado previamente con GGM en el que me abrió el lugar especialmente para la ocasión. Éste es el segundo encuentro con la artista, luego de la primera charla en su casa en el año 2010. Graciela, acompañada de Cecilia Cánepa, me ofrecieron un recorrido de la misma y con mi cámara tomé fotografías del lugar, obras y de las dos artistas. Durante varias horas nos abocamos a mirar los envíos, el material de archivo y conversar.

²⁶⁸ GGM envía su libro editado en 2010 a las otras sedes, junto con un trabajo de Cánepa.

²⁶⁹ El galpón se ubica en calle 131 N° 315, entre 38 y 39. Las fotografías y videos de la inauguración pueden verse en los siguientes álbumes de Facebook de Artec correo Argentina, de GGM:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=157400051072616&set=pb.100004078670168.-2207520000..>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.116100008535954&type=3>

²⁷⁰ Puede visualizarse en

<https://www.facebook.com/groups/101917589848764/permalink/474924512548068/>

²⁷¹ Los trabajos exhibidos en el MACLA cuando GGM presentó su libro *Artec correo. Artistas invisibles en la red postal* incluyeron montajes de Cecilia Cánepa y del “Proyección de exposición colectiva”.

²⁷² Obras y publicaciones conjuntas con Vigo e Hilda Paz. Su declaración de “Por un arte de base sin artistas”, sellos conjuntos con Jhon Held junto con un manifiesto realizado para el congreso descentralizado de 1992, entre otros.

Figura 43. GGM en la recorrida, 1° de diciembre de 2012, Galpón de la Loma, La Plata

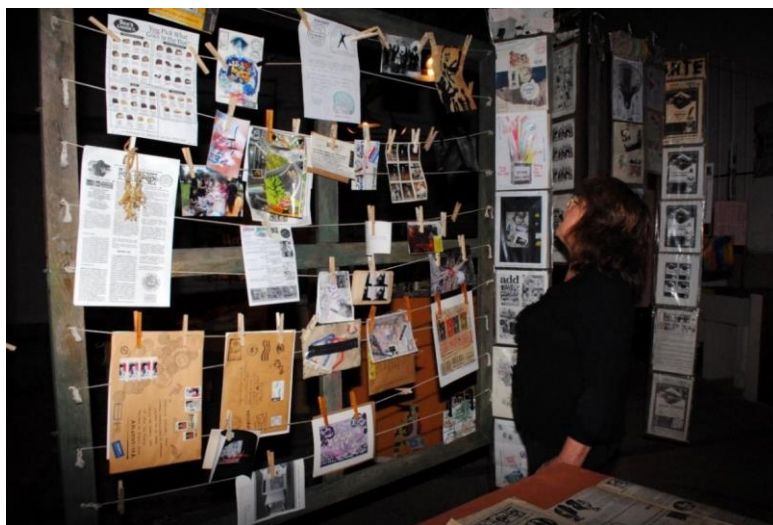


Figura 44. Cecilia Cánepa y GGM en el Galpón de la Loma, La Plata



273

Hasta, y durante el año 2012, el dispositivo exhibitivo siguió vigente como una de las formas de promover la participación y la producción simbólica dentro de un proceso comunicacional y artístico que tiene continuidad.

- *Las publicaciones*

Como consigné en capítulos anteriores, a nivel internacional las publicaciones tuvieron relevancia en la tendencia desde sus inicios. En América Latina durante los años setenta y ochenta fueron objeto de intercambio entre los/las artistas a partir de lo cual formaron lazos y surgieron proyectos conjuntos que fortalecieron la red a nivel regional y global.²⁷⁴

En el período 1995-2012 hubo una continuidad en la generación y sostenimiento de propuestas editoriales con el elemento distintivo y nuevo del uso de las tecnologías digitales. Esto favoreció una amplia difusión de las mismas, conforme los recursos se tornaban más accesibles e se insertaban nuevos elementos de los lenguajes y formas simbólicas emergentes. Asimismo, como en etapas anteriores, algunas pusieron el énfasis en la difusión de información de la tendencia y otras en la experimentación artística.

Clemente Padín sintetizó este movimiento expansivo de las publicaciones desde los setenta y la emergencia de las plataformas digitales en los noventa:

Asimismo fueron múltiples las revistas y publicaciones aplicadas a la difusión del arte correo, entre otras Diagonal Cero, Hexágono 70, Nuestro Libro Internacional de Sellos y Matasellos, Hoje-Hoja-Hoy, Proyecto Vórtice, Acido en Argentina; Buzón de Arte, c(art)a, Cisoría Arte, La Pata de Palo y Arte(f)actos en Venezuela; Multipostais, Projeto, Totem, Virgula, A Margem, Contracorriente, Corpo Extranho, Karimbada, Wellcomet Boletim, O Feto, Cataguases, ComunicARTE, Pense Aquí en Brasil; Colectivo 3, Postextual, Post Arte y Março en México; Ediciones Mimbre y Cero en Chile y Ovum 10, Integración, Participación, O Dos y Correo del Sur en Uruguay. A ello hay que sumarle la actividad de los websites,

²⁷⁴ En este sentido cabe destacar proyectos como *El Libro Internacional*, de Edgardo Vigo, *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* de G. E Marx Vigo, *Hoje Hoja Hoy*, entre otros, que he presentado en el Capítulo III.

espacios virtuales aplicados al arte correo que comenzaron a aparecer en la década de los 90s., acompañando el desarrollo tecnológico, difundiendo convocatorias de arte correo y, sobre todo, instancias de Net Art en su vertiente interactiva... (Padín, 2004, s/p).²⁷⁵

Entre los proyectos editoriales que se realizaron desde Argentina en los años indagados, se destaca a un conjunto de publicaciones de Vórtice Argentina relacionadas al arte correo y la poesía visual: “Vórtice”, “Vortex³”, “A+C”, “Blast Mail Art e-bulletin”.

Vórtice fue la primera revista que fundó García Delgado en 1996 y constituyó una vía fundamental para la generación de lazos e intercambios dentro de la red que fueron duraderos y que siguieron un proceso creativo individual y colectivo:

“La revista como proyecto se fue ampliando muchísimo, hubo un proceso en el cual lo fui creando, a medida que pasaba y viendo de qué manera recibía el material, también hice una encuesta para tener información de cada uno. (...) Era una revista que tenía dos páginas de convocatorias del arte correo que yo recibía por correo electrónico o del material que recibía por correo, el cartero venía y me traía 40 cartas. En esas cartas, junto a ese envío venían convocatorias, invitaciones a participar de proyectos, de los cuales hacía una selección y lo incluía en la revista. Pasó a tener casi 50 páginas, después le incorporé obras originales, hacía 300 obritas cuadradas y cada revista tenía 14 originales más la tapa original que era hecha por un artista invitado para hacerlo y un retiro de contratapa y el sobre, también. O sea que había intervención de un montón de gente, el proyecto de la revista fue bárbaro y de ahí arrancaron todas mis ganas y el motor por la revista. Después bueno, se murió Vigo y dije *bueno, vamos a hacer un afiche que lo mandaba con la revista*” (FGD).

Por otra parte, *Vortex³* era una publicación gráfica experimental y de poesía visual que realizó Juan Carlos Romero entre 1997-2008 con la participación de artistas de la red internacional de arte correo. Era un desplegable de 58 x 82cm, impreso en *offset*, que compartió el envío postal con la revista *Vórtice*. Se editaron 16 números, entre 1997 y 2008, de los cuales

²⁷⁵ El artista uruguayo mencionó en su artículo a las siguientes páginas web: <<http://www.artonline.arq.br>> a cargo de Regina Célia Pinto, Río de Janeiro; <<http://www.cicese.mx>> a cargo de Gerardo Yépiz, Ciudad México; <<http://www.escaner.cl>> a cargo de Isabel Aranda, Santiago de Chile; <<http://www.vorticeargentina.com.ar>> a cargo de Fernando García Delgado, Buenos Aires. A las mencionadas por Padín, agrego otras publicaciones digitales que fueron centrales en el desarrollo y difusión del arte correo a nivel global desde mediados de los noventa: *P.O Box*, 598 de Pére Souza y su sello *Merz Mail*; *Boek 861* de César Reglero, publicaciones TAM de Ruud Janssen, entre otras. Algunas con una trayectoria que pasó del papel a lo digital.

el primer número rindió un homenaje a Edgardo Vigo, quien falleció en noviembre de ese año. Esta edición y la siguiente tuvieron contribuciones exclusivamente de Argentina y después sumaron las del exterior.²⁷⁶

A+C fue un libro que García Delgado editó como Vórtice Argentina entre 1998 y 2007 con trabajos de arte correo, con un formato de 18 x 18cm., con tapas de cartón rígido y un diseño particular de cada número. El primer número se presentó el 24 de octubre en la Barraca Vorticista en el marco del “1er Encuentro Internacional de Publicaciones” (García Delgado, 2018).²⁷⁷

El libro, ensamblado con anillado, reunió trabajos de artistas correo invitados/as para la edición, enmarcándose dentro del tipo *Libro de Artista* para el cual cada participante enviaba un número de copias igual al de la edición y quien lo editaba se encargaba del ensamble y la distribución por correo postal o entrega directa.

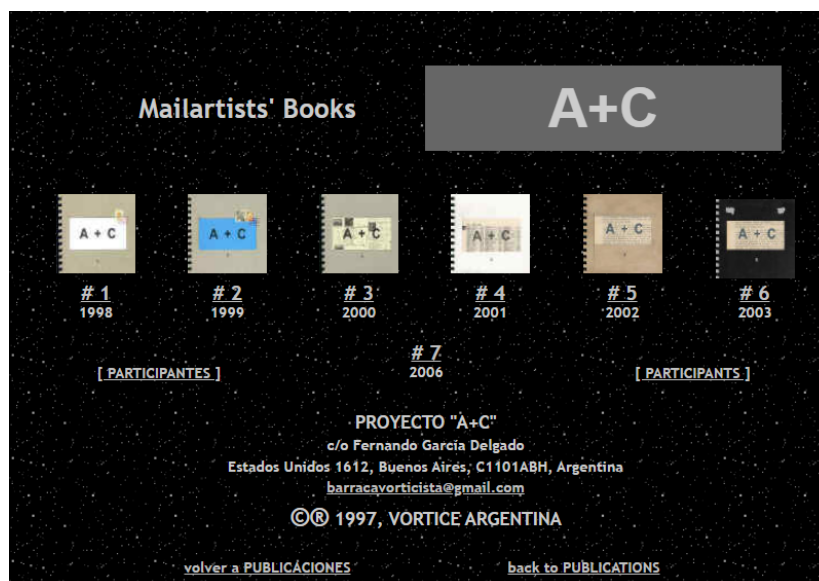
En el caso de *A+C* los siete números editados pueden visualizarse de forma digital en la página de Vórtice Argentina.²⁷⁸ Por último, el artista creó el *Blast Mail Art e-bulletin*, un boletín internacional informativo (*newsletter*) en marzo de 1999, con el objeto de compartir toda la data de convocatorias, proyectos y noticias sobre arte correo y poesía visual que recibía por correo electrónico. Editó ocho números hasta el año 2001 que pueden visualizarse en la web.²⁷⁹

²⁷⁶ Del *Vortex#1* (diciembre de 1997) participaron Claudia del Río, Juan Carlos Romero, Fernando García Delgado, Leonello Zambón, León Ferrari e Hilda Paz, en tanto que del “Vortex#2” (marzo de 1998) lo hicieron Nora Menghi, Ivana Martínez Vollaró, Norberto José Martínez, Javier Sobrino, Jorge Daffunchio, Leo Robertazzo y Anabel Vanoni. El número 3 (junio de 1998) participan Emilio Morandi (Italia), Jürgen Ölbriicht (Alemania), Fernando Aguiar (Portugal), Baudhuin Simon (Bélgica), Clemente Padin (Uruguay), Vittore Baroni (Italia), Pere Sousa (España), Patricia Collins (Inglaterra), Hugo Pontes (Brasil), Antonio Gómez (España) y del n° 4 (septiembre de 1998) Giovanni Strada (Italia), John M. Bennett (U.S.A.), Carlo Pittore (U.S.A.), Juan Pedro Gutiérrez (Cuba), Joros (España), Ibirico (España), Geza Perneckzy (Alemania), Hemi Mittendorf (Alemania).

²⁷⁷ Este evento tuvo gran relevancia como espacio de visibilidad de los proyectos. Organizado por Vórtice Argentina en Barraca Vorticista, recibió “a más de 350 publicaciones del mundo: revistas, zines, assembling, libros de artista, boletines de noticias, que hoy forman parte del *Archivo Vórtice Argentina*” (García Delgado, 2018, p. 44).

²⁷⁸ En <http://www.vorticeargentina.com.ar/ac/index.html>

²⁷⁹ Puede verse en: <http://www.vorticeargentina.com.ar/blast/index.html>

Figura 45. Captura de pantalla de *Blast Mail Art e-bulletin* de FGDFigura 46. Captura de pantalla de publicación *A + C* de FGD

Otro proyecto editorial es *Ediciones Amnesia*, del artista Norberto Martínez, cuyo número cero se presentó en un encuentro organizado por Vórtice; en tanto que el n°1 apareció en el año 2003 en el Espacio Esmeralda y se despidió el 1° de noviembre “Día de todos los muertos”, en 2006, en la radio FM *La Tribu* (Martínez, 2013). De la revista *Amnesia* editó en total 10 números de 100 ejemplares cada uno. La iniciativa de su creación por parte de Martínez se vinculó con su itinerario como artista correo y poeta visual, en el que participó de proyectos de otros/as y también de su trabajo colaborativo de la revista *Vórtice*.

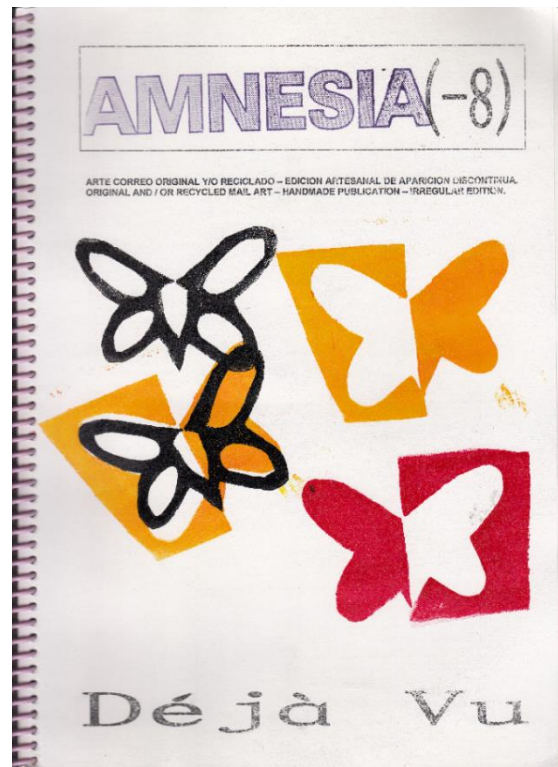
La palabra *amnesia* emerge en su obra personal en un trabajo gráfico A4 con un sello que realizó para el *Libro de artista acerca del poder (como construcción y como destrucción)*. Retoma el término en un sentido político:

...como recurso de abuso del poder después de haber leído un artículo periodístico acerca de cómo un grupo de policías eran absueltos de la condena y de la acusación, luego de haber golpeado a un grupo de jóvenes. Todos los acusados se declararon en estado de amnesia y gracias a ello, fueron absueltos (Martínez, 2013, p. 31).

La revista anuncia en su tapa: “ARTE CORREO ORIGINAL Y/O RECICLADO-EDICIÓN ARTESANAL DE FRECUENCIA DISCONTINUA”. Invitaba a otros/as artistas a realizar contribuciones mediante convocatorias abiertas con un tema definido cada una. Los temas de los diez números editados son: 1) memoria; 2) recuerdos de viaje; 3) sellos; 4) letras; 5) erotismo y pornografía; 6) autorretrato/cuerpo presente; 7) mapas y planos; 8) recuerdos de infancia; 9) copia fiel y 10) danza macabra. Por otra parte, “La convocatoria expresaba que se podía enviar cualquier obra que no excediera el formato de la edición (A4), en todos los casos se solicitaba un tiraje de 100 ejemplares iguales o diferentes, a elección del participante” (Martínez, 2013, p. 39).

El editor con colaboradores/as realizó el ensamblaje de la revista mediante un anillado. La propuesta plantea que cada número se presente en un espacio no artístico vinculado a la temática, por lo cual los lugares de exhibición variaron y su presentación se realizó en formas no tradicionales, como la modalidad de un tendedero, al estilo de la literatura de cordel (las páginas colgadas con broches de madera, o adheridas a la pared). Desde el número 7 este evento estuvo acompañado por un intercambio de ATC's (Martínez, 2013).

Figura 47. Revista *Amnesia (-8)* de NM, 2012 (Tamaño A4)



280

Figura 48. Publicaciones y planchas de estampillas en la tienda de arte de 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010

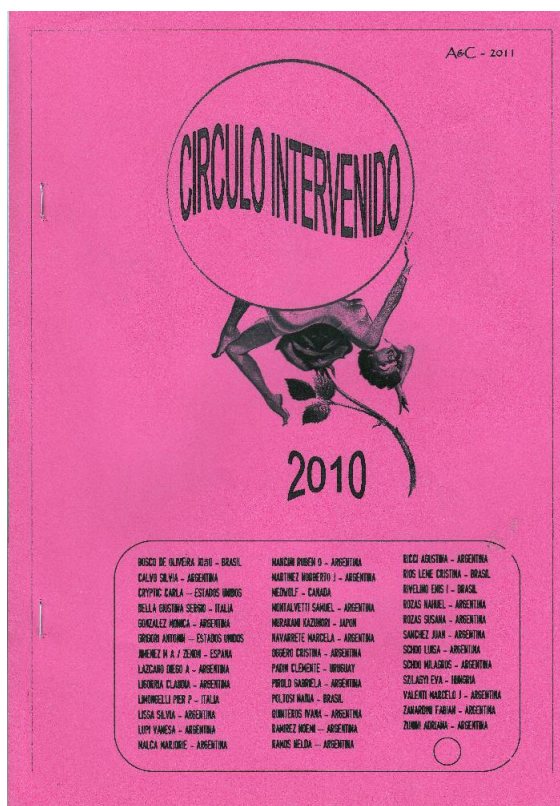


281

²⁸⁰ Imagen propia obtenida mediante escaneado del ejemplar.

²⁸¹ Fotografía propia.

Figura 50. Publicación de la convocatoria “Círculo intervenido” de IR, 2010 (tamaño A4)



283

Figura 51. Publicación de la convocatoria “Puntos cardinales” de DL, 2010 (Tamaño postal 15 x 10,5cm.)



284

²⁸³ Imagen propia obtenida mediante escaneado del ejemplar.

²⁸⁴ Imagen propia obtenida mediante escaneado del ejemplar.

Durante los años que abarcó esta investigación (1995-2012), Romero, Paz, Ferrari, Pamparana y otros artistas que venían del grabado, de la gráfica y del arte correo generaron libros con planteos políticos abiertos en sus propuestas y que promovían la memoria colectiva sobre el terrorismo de Estado de la última dictadura militar en Argentina al cumplirse 20 años y luego al conmemorarse los 30, exigiendo justicia como, por ejemplo, el libro *No al indulto*.²⁸⁵

Por su parte, Romero se dedicó a dictar cursos y talleres sobre libro de artista en diferentes lugares del país, entre fines de los noventa y la primera década de dos mil. Estos espacios de formación no formal pusieron en contacto a artistas jóvenes con esta práctica, con el arte correo y la producción colectiva al concluir con un libro de producción grupal.

Otra modalidad editorial que usaban era la revista-objeto, los receptáculos con hojas sueltas u otros elementos, inspirada en gran parte, en los *fluxkit* o las *fluxbox* del grupo Fluxus que marcaron camino en la tendencia del arte correo a nivel internacional.²⁸⁶ Hay una gran adhesión a esta práctica, cuyos antecedentes locales están en las cajas *Biopsia* de Edgardo Vigo, los *Envases poéticos* de Gutiérrez Marx, las *Cajas negras* de Susana Lombardo y las *Botellas con poemas* de Luis Pazos.²⁸⁷ Esta modalidad de las cajas era utilizada por varias artistas en la primera década del nuevo milenio:

²⁸⁵ "...nos juntamos con León, Teresa, Romero, todo el grupo que veníamos del arte correo e hicimos el libro, primero una convocatoria para el libro sobre los 20 años de las madres de plaza de mayo. Entonces les pedíamos a cada uno, creo que hicimos 500 ejemplares, 500 copias, y después como era un lio porque te daban 200, les pedimos un buen original y creo que salía en ese momento 12 pesos que era plata, pero a cada uno le dábamos un ejemplar del libro. Cada uno podía trabajar con una copia e íbamos haciendo todas las copias los anillábamos uno por uno y le poníamos los numeritos y eso lo montamos el 24 de marzo en la plaza. Hicimos de los 20 y de los 30 años. Nos reuníamos siempre en la casa de León que estaba en pleno centro y trabajábamos. Era gente que había estado presa, gente del arte correo, gente de la plástica, y cada uno la condición era una sola obra no importaba si era artista y terminaron siendo unos *bodoques*". (Entrevista con Hilda Paz, 16 de junio de 2011).

²⁸⁶ "Fueron características las remesas de textos, partituras y curiosas latas (que decían Fluxkit o Fluxbox) conteniendo objetos secuestrados del consumo. Happening, intermedia y arte por correspondencia, son todos estos términos introducidos por primera vez gracias a Fluxus. Los exponentes del grupo produjeron páginas de sellos postales (a las que denominaron Flux Post) y participaron en la Flux Post Kits que promocionaba Maciunas con matasellos, estampillas, envases, cassetes y cartas, propuestos como múltiples, en tiradas cortas" (Gutiérrez Marx, 2010c, s/p.).

²⁸⁷ GGM en su libro hace referencia a los *contenedores* que hacían con Vigo y sus *envases poéticos*: "La cuestión de los embalajes con etiquetas, es una de las características de la obra de Vigo y G.G. Marx, a partir de los años setenta en Argentina. Vigo les daba el nombre de *contenedores* y en mi caso comencé mis prácticas en el arte correo, con formas tridimensionales desplegadas para armar, a los que sellaba como *envases poéticos*. Pero, tanto los *contenedores* como los *envases poéticos*, se enviaban a practicantes del network postal sin que mediara algún tipo de encargo y mucho menos publicidad de algún tipo" (Gutiérrez Marx, 2010, p. 107-108). Respecto de las "cajas negras" de Lombardo, la artista platense relata: "Yo hice una muestra de cajas negras que tienen que ver con esto del parir sola, pero son hechas en negro con xilografía y esa fue una muestra que hice, antes de los libros objeto" (SLOM). Es en ocasión de exponer esas cajas que Vigo va a la muestra y le deja una carta "secreta" destinada a ella, a propósito de esa especie de "familia artística" (GGM, Vigo y Lombardo) que se disgrega cuando GGM y Vigo se distancian. Por su parte, Luis Pazos narra que en la búsqueda compartida de ruptura con el concepto de libro en los setenta, crea "...una botella con poemas y después una corneta, una típica corneta de cotillón, con los papeles enrollados adentro, entonces cuando vos soplabas la corneta, caían los poemas" (Entrevista con Luis Pazos, 5 de diciembre de 2013).

“En un encuentro de poesía visual, yo repartí unas cajas transparentes que había comprado para arte correo, eran 50 cajas transparentes de este tamaño y las repartí en el Espacio Giesso, en uno de los encuentros de poesía visual que organizaba Vórtice en octubre de 2001 (...) Ese proyecto se llama “Proyecto de culto” y la idea es que la gente que lo recibe deje algo en la caja, algo que tenga que ver con un objeto de culto para él/ella, con su relación con los objetos...las cajas me las fueron entregando y en el 2006, hice una muestra con todo lo que había quedado. Había de todo adentro de esas cajas” (Entrevista con Laura Andreoni, 16 de mayo de 2011).

Silvia Lissa realizó las *Cajas grabadas* y *Minicajas grabadas*, mientras que Alejandra Bocquel las *Cajas blancas*. Cuando cerró Zonadearte, Gabriela Alonso cuenta que hicieron una publicación con los/las artistas que habían participado del espacio. Ésta fue entregada en cajas para intervenir e intercambiar:

“Cuando cierra Zonadearte editamos una publicación y se me ocurre ofrecerles a todos los artistas que habían participado en Zonadearte a lo largo del tiempo, una caja para intervenir. Era una caja de intercambio que, a su vez, cada uno de los artistas iba a tener una caja de otro, pero eso era por sorteo, no era porque yo elegía la caja de alguien, eso era por sorteo. Entonces yo les daba la caja que les correspondía, y adentro de la caja está el libro editado por Zonadearte” (GA).

Otras propuestas que vale la pena mencionar son el “Proyecto postales” (2002), convocado por Martínez junto con Alejandra Bocquel, que consistió en 10 postales (una de cada participante) guardadas en bolsas tipo *ziploc*; “Proyecto cajas de ATC’s” (2007), que contó con la participación de 50 artistas y 100 ejemplares (envases plásticos herméticos de uso doméstico); “Proyecto Sobre- caminata Duchamp” (2008) que propuso una serie de sobres con una estampilla alusiva de los 10 años de la caminata organizada por Vórtice Argentina en homenaje a Duchamp; “Proyecto pin/caja” (2012). Otro fue el proyecto “Proyectos” de Ediciones Amnesia se denominó de esta forma para enfatizar su carácter abierto, no acabado: “el proyecto implica algo latente, algo que está sucediendo, hacer notar que hay un proceso, por más que la concreción sea la edición...” (Martínez, 2013, p. 57).

Figura 52. Publicación receptáculo “Espacio Editor” de NM y AB, 2010, (tamaño 15 x 33,5 cm.)



Ésta, como otras experiencias, resalta la idea de la contención de un receptáculo, la afinidad entre continente y contenido que, en el arte correo, forma parte de la vivencia estética. En ese sentido, dentro de la tendencia el sobre como continente es siempre un espacio simbólico a explorar de forma artística.

Las publicaciones, proyectos y prácticas observadas, ratifican la continuidad de la relación estrecha y fundante del arte correo con el oficio de editores y constructores de objetos, como también la inclinación hacia las artes gráficas alternativas y el trabajo manual.

²⁸⁸ Imagen propia obtenida mediante escaneado del ejemplar.

- *Los espacios digitales y sus usos*

Una característica de las prácticas comunicativas de los/las artistas en el período estudiado es el uso recurrente de distintas plataformas digitales de internet para comunicarse con sus pares y producir contenidos. Primero recurrieron al correo electrónico y progresivamente incorporaron plataformas como blogs, páginas web, YouTube y Facebook.²⁸⁹

Esta progresión está vinculada con el desarrollo de los medios digitales que tuvo un ritmo acelerado desde finales de los noventa. Hubo saltos cualitativos que propiciaron la actividad de los/las usuarios/as como, por ejemplo, el paso a la “Web 2.0”:

La producción y publicación de contenidos por parte de los usuarios, y la participación más activa de las audiencias, fueron las dos características centrales de la nueva etapa. Se trata del pasaje de un mundo en el que sólo podían publicar personas con conocimientos/especializados, a uno en el que se requieren menos herramientas y habilidades digitales para publicar contenido en la Web. Las barreras cognitivas y los costos bajaron en favor de la ampliación de la participación a sectores que hasta el momento no habían prácticamente desembarcado en la red. (López y Ciuffoli, 2012, p..52).

Otro dato significativo es que para 2012 los estudios cuantitativos sobre el uso de las redes sociales afirmaban que: “América Latina se encuentra entre los mercados con más afinidad en el uso de redes sociales (el noventa y seis por ciento de la población total en línea visitó una red social)” (López y Ciuffoli, 2012, p. 27). Y de éstas, era Facebook la más utilizada, sobre todo en Brasil, México, Argentina, Colombia, Venezuela, Chile y Perú donde tenía mayor cantidad de usuarios/as (Comscore, 2011 citado en López y Ciuffoli, 2012).

Entre otras, una posibilidad que les ofrecían estos medios era mostrarse y presentarse como artistas en un régimen de visibilidad y de comunicación que iba por fuera del campo artístico institucionalizado, pero al que éste fue prestando cada vez más atención.

²⁸⁹ Una presentación más precisa de las plataformas distingue entre sí a los blogs que permiten crear un espacio de publicación personal en sus diversas variantes (fotologs, *audiologs*, *videologs* y *monolog*), los wikis, en los que usuarios/as alojan información (cuyo máximo exponente es Wikipedia), los servicios para publicar y almacenar fotografías y videos (Flickr, Picasa, You Tube, Vimeo), las redes sociales (Friendster, MySpace, Facebook, Instagram), y plataformas de *microbloggin* (Tumblr, Haiku y Twitter). (López y Ciuffoli, 2012)

En el arte correo, antes de la era digital, los/las artistas guardaban el material postal recibido en sus archivos personales, con lo cual elaboraban un catálogo o publicación similar, con la lista de participantes y sus direcciones para enviar a vuelta de correo como gesto recíproco y de agradecimiento. También reproducían las obras con fotocopias, impresión de revistas o libros con sus imágenes, cuya calidad variaba de acuerdo con los recursos disponibles.²⁹⁰

Si bien, estas prácticas no las abandonaron completamente, a partir de los primeros años del 2000, comenzaron a emplear las plataformas para producir publicaciones que exhibían la correspondencia de los intercambios de arte correo, difundían sus convocatorias y las de otros/as practicantes, haciendo visible y accesible la documentación de las exposiciones y proyectos desarrollados, con las referencias de autor/a, país, etc.

Otro aspecto recurrente del período observado fue el cambio que hicieron de una plataforma a otra con el correr del tiempo, como por ejemplo de un sitio web al blog, y de ahí al Facebook, lo cual supuso, en algunos casos, el abandono del espacio anterior o la suma de uno nuevo, lo cual demandaba el mantenimiento de ambos simultáneamente. Algunos/as fueron más reacios a utilizar los blogs o las redes sociales, pero aún los más reticentes terminaron usándolas.²⁹¹

Se presenta a continuación, de manera sucinta, los usos y estrategias de los/as artistas con cada una de las plataformas más utilizadas en el período delimitado:

a) El blog

Esta plataforma fue una de las primeras que surgió dentro de la Web 2.0 para crear espacios personales con contenidos propios de los/las usuarios/as. Tenía plantillas predeterminadas, de sencillo manejo, que permitían personalizar el blog, aunque de forma limitada. Cada usuario/a se encargaba de su diseño y de cargar los contenidos, por lo cual mantenerlo actualizado requería de una inversión de tiempo y esfuerzo. Era gratuita y poseía una capacidad de espacio determinado que condicionaba la cantidad de información que se podía subir a esta plataforma y, por eso, ante el exceso de datos obligaba a crear más espacios.²⁹²

²⁹⁰ Las instituciones (universidades, galerías, museos), sobre todo extranjeras y del primer mundo, editaban con papel ilustración y a color. Varias de éstas pueden consultarse en la hemeroteca del CAEV.

²⁹¹ Un caso paradigmático es el de GGM quien no tenía interés en utilizar las plataformas digitales inicialmente y luego se hizo usuaria. Más adelante, precisaremos en qué contexto ocurrió este cambio.

²⁹² La plataforma más utilizada por los/las artistas era “Blogger”, del dominio <https://www.blogger.com/> cuya extensión era “blogspot”. Éste era “un servicio creado por Pyra Labs y adquirido por Google en 2003, que permite crear y publicar una bitácora en línea. Para publicar contenidos, el usuario no tiene que escribir ningún

Los/las artistas en sus blogs posteaban imágenes obtenidas mediante el escaneo de los trabajos de arte correo que recibían por correo postal o que intercambiaban de forma presencial. Es decir, que había un proceso de digitalización de los archivos que en la era analógica no existía. Del grupo de referencia abordado, ocho integrantes utilizaban esta plataforma; algunos/as lo hacían de forma sostenida e intensa y otros/as de forma más ocasional y moderada.

293

En este sentido, Silvia Calvo fue quien mayor cantidad de blogs tuvo en el período estudiado (54) y quien usó de forma continuada este medio digital, inicialmente para difundir sus proyectos de arte y luego comenzó a *colgar* ahí los trabajos que recibía por correo postal (SC). Sus blogs publicaban material visual con referencias sobre actividades y propuestas en diversos espacios (ferias del libro, 4 Gatos, plazas, etc.) en las que prevalecía como práctica artística la realización de grabados, fotografía, intervenciones en espacios públicos y arte correo.

Por otra parte, Samuel Montalvetti tuvo la labor más continuada en el tiempo como *blogger* desde su inicio en el año 2007. Creó 10 blogs que tenían cuantiosa documentación visual de sus convocatorias, obras recibidas, proyectos, entre otros. Ha tenido una actividad ininterrumpida.

Una de las estrategias mayoritaria era tener, como mínimo, dos blogs, uno con el nombre propio del/la artista, que oficiaba de presentación personal al exhibir datos de localización geográfica, trayectoria, formación artística, disciplinas y corrientes de las que participaban, entre otros. Una especie de *hoja de vida* en un lenguaje flexible, próximo y poco acartonado. Y, por otra parte, otro blog o varios, centrados en prácticas o proyectos específicos.

Por razones de tiempo, en ocasiones se les tornaba difícil mantenerlos actualizados, aun cuando valoraron su capacidad comunicativa. Por ejemplo, Laura Andreoni consideró que su blog “Mínimo común múltiple” le dio la posibilidad de mostrar y expresarse respecto de su quehacer en el arte correo: “Ahí expreso lo que hago de arte correo, sobre todo las tarjetas de intercambio, pero me cuesta bastante mantenerlo activo” (LA).

En algunos casos es palpable un uso similar al de un diario donde narran experiencias o enuncian reflexiones. En ese sentido, Martínez en algunos posteos resaltaba el encuentro, sus vínculos artísticos y afectivos que estaban entrelazados en sus prácticas. También compartía en

código o instalar programas de servidor o de scripting” (Wikipedia publicado en <https://es.wikipedia.org/wiki/Blogger>).

²⁹³ En Anexos se incluye un cuadro que muestra la actividad de *bloggers* de los/las artistas con información de cada uno de sus espacios en esta plataforma e imágenes.

su perfil videoclips musicales, mensajes con humor relacionados directa o indirectamente al arte o con referencias políticas.

Para algunos/as artistas el uso de las plataformas fue algo novedoso a lo que llegaron como parte del desarrollo mismo de la práctica de intercambio; en cambio para otros, estuvo desde el principio de su participación. Por ejemplo, Ramos tomó contacto con el arte correo a través de las plataformas digitales y el correo electrónico: “Con el arte correo comencé en el 2002 (...) y para mí empezó con el blog, con los mails, yo me saqué la primera cuenta de correo en el 2002 y me empezaron a llegar las convocatorias...” (Entrevista con Nelda Ramos, 30 de mayo de 2011).

En cuanto al paso de una plataforma a otra, Martínez bajo el título “Pasa el tiempo...” (22/11/12) anuncia en su blog el traslado definitivo a Facebook:

amigos:

Aunque lo sigo difundiendo en mi artecorreo y en mis tarjetas personales, me he dado cuenta que; desde hace mucho tiempo; no agrego ningún comentario, entrada o información a este blog.

Lo cual no significa que los proyectos y las realizaciones no sigan...

Lo que pasa es que todo, este último tiempo, lo estoy posteando en mi facebook personal.

De los espacios de arte correo y grupos, 4 Gatos y Zonadearte utilizaron al blog como espacio de difusión de proyectos, actividades y exhibición de imágenes de los eventos (inauguraciones, talleres, encuentros, etc.). En el caso de Zonadearte poseía sendos perfiles en relación con las secciones que componían el proyecto: poesía visual, performance, arte correo, ediciones.

En términos generales, en el uso individual puede observarse que había una focalización temática que permite dirigirse a un público específico ligado a cada tipo de práctica o interesado en ésta. Así, había blogs sobre grabado, libros de artista, poesía visual, publicaciones, performances y arte correo. No obstante, este conjunto aparecía como una familia de formas artísticas asociadas por su alternatividad y su disposición en red y los blogs estaban enlazados mediante remisiones y citas de unos a otros, y links.

b) Páginas web

Del grupo observado, los artistas García Delgado y Lazcano son quienes utilizaron páginas web de manera sostenida en el período estudiado, en tanto que Alonso y Ronchetti lo hicieron por un breve tiempo.²⁹⁴ El uso era minoritario dentro del grupo en virtud, principalmente, del costo que suponía contratar una URL y su operatividad que era más compleja que la de los blogs.

García Delgado apostó a las plataformas digitales desde sus comienzos como artista en red. Comenzó en 1998 con el uso de la plataforma gratuita *Geocities*, dependiente de *Hotmail* con un sitio localizado en barrio Soho y, posteriormente, mudó toda la información a otro servidor gratuito. Desde hace varios años, paga un servidor con 100 Gb de capacidad para almacenar los sitios *Vortice Argentina* y *Barraca Vorticista*, a los cuales creó “para difundir las actividades y proyectos que iba desarrollando” (García Delgado, comunicación vía correo electrónico, 8 de noviembre de 2020).²⁹⁵

El diseño, edición de fotografías, carga de información y administración de las plataformas las realizaba él mismo con alguna colaboración ocasional.²⁹⁶ En la página de *Vórtice Argentina* posee un diagrama organizado en distintas entradas que conducen a imágenes e información del museo vorticista, la galería de obras, publicaciones, convocatorias, la historia del proyecto, las ediciones en venta, y tiene enlaces al Facebook y al sitio de descarga del libro editado en 2018. En tanto, a la de *Barraca*, según las palabras del artista, la hacía para *alivianar* la de *Vórtice Argentina* y así facilitar su navegación.

Por su parte, Lazcano se identifica en sus redes como “arsetdesign”, que es su ámbito creativo de diseño y posee una identidad visual y tipográfica.²⁹⁷ El artista utilizó diversas plataformas de las cuales las más importantes eran páginas web y Facebook. La página *Arsetdesign* está centrada en el arte correo, en tanto que en otro sitio web exhibe sus trabajos

²⁹⁴ Ronchetti asegura que la utilización de una plataforma gratuita es más afín con los principios del arte correo (Entrevista con Irene Ronchetti, 17 de diciembre de 2009).

²⁹⁵ Los sitios, respectivamente son <http://www.vorticeargentina.com.ar/> y <http://barracavorticista.com.ar/>

²⁹⁶ Consultado sobre cómo fue el proceso de diseño, armado y actualización de la página, el artista dijo que “comenzó en aprender el programa para diseñar el sitio, el *FrontPage de Office*, que todavía lo sigo usando. Después, ponerse a laburar con *Photoshop* para las imágenes y aprender a colgarla en la web, mediante el *GlobalCute FTP*” (García Delgado, comunicación vía correo electrónico, 8 de noviembre de 2020).

²⁹⁷ Lazcano se dedica al diseño de forma profesional. La imagen que está presente en sus espacios digitales como un ícono que lo identifica es el rostro de un niño, reducida en sus aspectos visuales a las sombras, en blanco y negro. Esta imagen aparece asociada al nombre *arsetdisegn*, como botón de entrada en la página, en el perfil de su Facebook, en las estampillas del artista, en todas sus producciones.

como artista visual organizados en diversas categorías: grabado, collages, dibujos, diseño editorial, exposiciones, etc.²⁹⁸

El texto descriptivo de su página es significativo para reconocer que el eje de su propuesta se centra en la promoción de la participación en propuestas vigentes: “este sitio de comunicación visual a distancia está abierto a todas las personas que quieran participar en las convocatorias de artecorreo, ATC’s, poesía visual, etc., o exponer sus obras autogestionándose sin intermediarios comerciales” (Lazcano, s/f).

Si bien las páginas web no constituyen las plataformas más utilizadas, poseían mayor visibilidad hacia el exterior del país y, junto con Facebook, potenciaban los contactos e intercambios a nivel global promoviendo la continuidad de la utopía de Robert Filliou de la *Eternal Network*.

c) Facebook

Entre las plataformas digitales, ésta fue la más utilizada por la red de arte correo a nivel internacional a partir de los años 2009-2010, dentro del período observado. Contribuyeron a esto las cualidades de su interfaz como espacio de interacción que era superadora del blog y de las páginas web al permitir mayor dinamismo en los intercambios y enlaces mutuos entre usuarios/as. Guadalupe López y Clara Ciuffoli (2012) consideran a Facebook como:

un mutante digital porque (como muchas plataformas y servicios de Internet) está en permanente transformación. Surgió como una red social exclusiva y fue mutando hacia un entramado digital que integra en un mismo lugar una plataforma de publicación personal, con una gran variedad de herramientas y aplicaciones. Un espacio convergente que reúne contenidos de los más diversos en diferentes formatos, publicados por usuarios, medios de comunicación, *celebrities*, artistas, políticos, marcas, instituciones y organizaciones. Facebook es cada una de estas cosas, y todo a la vez. Un espacio convergente que alberga a más del diez por ciento de la población mundial. Pero la metáfora de la mutación también aplica a

²⁹⁸ La URL de primera es <http://www.arsetdesign.com.ar/00portal.html>, en tanto que de la segunda es <https://diegolazcano.com/>

Facebook porque las prácticas que se han desarrollado en su seno están modificando la cultura digital contemporánea. (López y Ciuffoli, 2012, p. 25).

Para las investigadoras de la Universidad de Buenos Aires, Facebook llegó a esta escala de uso a nivel mundial porque rescató lo mejor de las plataformas digitales anteriores, en especial las de publicación personal como los blogs, y tomó herramientas de las redes sociales, que al momento de su lanzamiento, en 2004, ya existían.²⁹⁹ Adoptó de los primeros la posibilidad de comentar los contenidos y así expresar puntos de vista y percepciones, lo cual se amplió con la incorporación de los “Me Gusta”, “Me encanta”, “Me importa”, “No me gusta”, etc. que tuvieron gran impacto en el uso de las redes. Posee modos simples de localización y contacto, de interacción y las ventajas que ofrece de compartir imágenes, videos, textos simultáneamente a numerosos/as usuarios/as, comentar, etc., Permite acceder a datos de sus usuarios/as del uso de otras plataformas digitales como correo electrónico, información personal y laboral, y contenidos publicados de forma cronológica. Tiene mecanismos que regulan la privacidad, visibilidad e intervención de los demás sobre la cuenta propia.³⁰⁰

En el conjunto de artistas aludido, había una utilización predominante de esta red social. De las veintitrés personas estudiadas, una no tenía perfil de Facebook (Romero) y otra, si bien poseía, no era usuario activo (Zabala).³⁰¹ Los restantes veinte artistas tenían un perfil personal o biografía y varios/as además contaban con otros perfiles, páginas o grupos de esta red dedicadas al arte correo; a la vez pertenecían a grupos abiertos y cerrados creados por practicantes de diversos lugares del mundo.

Entre 2008 y 2010 dieron un paso progresivo y definitivo de los blogs a Facebook. En las publicaciones estaban presentes las actividades culturales, educativas y de arte en general y el arte correo, en particular. Posteaban convocatorias, proyectos, invitaciones, información sobre talleres y cursos, exposiciones, imágenes de los encuentros, fotografías sociales de grupos,

²⁹⁹ Según la periodización de Boyd y Ellison (2007, citadas en López y Ciuffoli, 2012), su lanzamiento coincide con la tercera etapa en la evolución de las redes sociales que se inicia en 1997.

³⁰⁰ Más allá de la polémica que hay en torno de la efectiva protección de la privacidad en Facebook, si se la compara con los blogs ésta es una capacidad que antes no estaba disponible.

³⁰¹ En este trabajo utilizo de manera indistinta el término “perfil” y “biografía”, debido a una finalidad meramente práctica, aunque hago la salvedad de que Facebook hace una distinción en esta clasificación que es el paso del perfil a la biografía en su denominación y por la incorporación de elementos como la fotografía de portada, información personal, entre otros. Esta modificación, para las autoras López y Ciuffoli (2012) es significativa como una estrategia más de la red social de remitir a la comunicación previa a Internet, en este caso a la cultura impresa: “con esta clasificación, Facebook busca, nuevamente, anclar la experiencia en la red en un universo semántico anterior, previo a Internet, que recupera categorías de la vida cotidiana y no requiere nuevos aprendizajes” (2012, p. 85).

fotografías de obras, homenajes, etc. Le otorgaban gran relevancia al componente social de todas sus prácticas, a través de fotografías grupales y tomas de actividades colectivas. Con los “Me gusta” y los comentarios había una activación y continuidad del intercambio de emociones, percepciones y valoraciones en torno de un momento o proyecto compartido.

Algunos perfiles estaban más delimitados en torno de la actividad del/la artista y no incorporaban posteos vinculados a la vida cotidiana familiar o personal. Dos ejemplos de esto son los de Mendía y Ronchetti.³⁰²

Otros mixturaban publicaciones de imágenes de la vida cotidiana, de la familia, amigos, acontecimientos de la vida personal y de la actividad artística propias y de artistas amigos/as. Este tipo de perfil era predominante en el grupo. Como casos paradigmáticos se mencionan los de Calvo, Martínez, Paz, Ramos, Lissa y Zanardini.³⁰³ En estas biografías eran diversas las temáticas y se mostraban más permeables en cuanto a lo mostrable o visible, dentro de una zona identitaria que demarcada por sus gustos, inclinaciones, convicciones y posicionamientos políticos. Es notable que estaban alertas al entorno y participaban expresándose sobre diversas causas, de las cuales se destacan la ecología, las políticas de género y la defensa de la educación pública. El arte en sí aparece como una militancia en la medida en que lo promueven como una

³⁰² Ignacio Mendía posee un perfil de Facebook desde el año 2008. Sus publicaciones eran muy cuidadas a nivel estético en las fotografías, el equilibrio, composición y selección de imágenes. Había una marcada prioridad de las imágenes de sus obras y acciones sobre el registro de momentos o de lo social. Por su parte, Irene Ronchetti se sumó más tardíamente a la red social y dedicó su perfil enteramente a las interacciones con artistas y a mostrar trabajos visuales centralmente de arte correo; no había información ni publicaciones sobre su vida social fuera del campo del arte.

³⁰³ Silvia Calvo tiene una biografía desde agosto de 2009, con más de 1.600 amigos. Sus posteos remitían a momentos compartidos con artistas, eventos, obras de artes, familia, postales cotidianas de sus flores, mascotas y viajes. Norberto Martínez, por su parte, resaltaba los momentos compartidos y también posteaba videoclips musicales, entre otras referencias de experiencias culturales. Desde diciembre del año 2009 Hilda Paz posee un perfil con más de 1.800 amigos, identificado con su nombre, en el cual exhibía convocatorias, imágenes e información referida al arte, con especial atención al grabado, arte correo, arte callejero, entre otros. También les daba relevancia a mensajes con fines solidarios (avisos de búsqueda de trabajo, animales perdidos o abandonados, colaboración con personas enfermas o en situaciones de emergencia). Algunas publicaciones relacionaban al arte con la realidad social y política actual en un sentido propositivo, al resaltar acciones o gestos de artistas frente a alguna situación dramática o crisis que se vivía a nivel colectivo. Por su parte, Nelda Ramos tiene un perfil desde julio de 2008, con más de 2.400 amigos. Ahí compartía imágenes relacionadas al mundo del arte, la vida cotidiana, escenas familiares y con amigos/as en las que se destacaban las muestras de afecto y los hitos que marcaron el paso del tiempo o las etapas de vida. Asimismo, Silvia Lissa es usuaria de Facebook desde marzo de 2010, con más de 1600 amigos, compartía imágenes y videos de sus actividades artísticas, familiares, sus viajes y de la vida cotidiana. Por último, Fabián Zanardini abrió su perfil en 2011. Sus publicaciones se referían a diferentes escenas de su vida familiar, laboral y social. Adoptaba posicionamientos contundentes frente a acontecimientos de la vida pública, de carácter político y compartía imágenes y relatos de la vida diaria. La actividad artística estaba mixturada con todas estas dimensiones y tópicos.

acción social y colectiva, bajo figuras de referencia como Duchamp, Vigo, Alfredo Portillos, entre otros.³⁰⁴

También algunos espacios tenían biografía en Facebook como 4 Gatos o grupos privados como Vórtice y la Barraca, ambos dedicados al arte correo y la poesía visual. Esta modalidad delimitaba una pertenencia dada a través de la solicitud de amistad o de integrar el grupo, respectivamente, la cual debía ser aceptada por sus administradores. En cuanto al diseño estos sitios guardaban continuidad visual con la gráfica de los espacios respectivos.

Vórtice y Barraca los articulaban con los sitios web, a nivel operativo y estético, y esto se replicó en el libro, editado en 2018, cuya tapa y contratapa tiene la imagen de un fondo negro sideral y la representación mediante líneas y figuras de un vórtice. A García Delgado no le atrajo inicialmente Facebook como plataforma, pero comenzó a usarla para promover su página web:

Decidí tener el sitio de Facebook, pero no publico todo, publico pocas cosas y les hago un enlace para que de ahí vayan al sitio web. Publico sólo noticias, proyectos y convocatorias de *Vórtice*. También tengo el grupo privado de la “Barraca Vorticista”, con algunas restricciones porque no me gusta que publiquen ni hagan comentarios de cualquier cosa, hasta no etiqueto a nadie para no invadir a nadie, lo hago sólo cuando me piden etiquetarlos. Mi perfil particular le di de baja hace 6 años (García Delgado, comunicación vía correo electrónico, 8 de noviembre de 2020).

Otra artista que se resistió inicialmente al uso de esta plataforma y luego la adoptó circunstancialmente es Gutiérrez Marx quien, en medio de la organización del Congreso Descentralizado en La Plata en 2012, tuvo un accidente doméstico que le afectó la movilidad, por lo que se encontró impedida de ir al correo a despachar correspondencia. A raíz de esto, relató que se sintió obligada a abrir el perfil de Facebook “Artecorreo Argentina” para poder establecer los contactos, hacer la difusión y recepcionar los envíos en formato digital. Al incorporarse como usuaria se reencontró con “viejos amigos del arte correo” como Vittore

³⁰⁴ Alfredo Portillos fue un artista visual y profesor en diversas instituciones argentinas como la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En sus últimos años de vida, en la Universidad Nacional de Artes (UNA), entre otras. Nació en Buenos Aires en 1928 y falleció en esa ciudad en 2017. Premio Kónex 1992 en Artes Visuales, formó parte del Grupo de los 13 del CAYC. Tuvo una amplia trayectoria y fuerte incidencia en sus estudiantes, entre los cuales se contaron algunos/as artistas consultados en esta investigación.

Más información sobre su itinerario como artista: <http://www.vivodito.org.ar/node/98>
http://www.cvaa.com.ar/03biografias/portillos_alfredo.php <https://www.fundacionkonex.org/b1996-alfredo-portillos>

Baroni, John Held, entre otros (GGM, 2012). De ahí en adelante, hizo un uso frecuente de la red digital para intercambiar y estar informada de lo que realizaban otros/as artistas.

Era notable el uso extendido de Facebook por parte de practicantes de distintos lugares del mundo a través de sus biografías, páginas y grupos. En éstos podía constatarse que, si bien no llegaba a ser masiva, existía un movimiento creciente de la tendencia que sumó progresivamente participantes, motivó la organización de convocatorias, proyectos y encuentros. Por ejemplo, el grupo abierto “MAIL ART, ARTE POSTAL, ARTE CORREO”, que fue creado anónimamente en 2010, tenía 1400 miembros en mayo de 2012 y en marzo de 2021 poseía más de 3.400. Este dato se incluye para ejemplificar el crecimiento.³⁰⁵

Por otra parte, a partir de la observación identifiqué diferentes tipos de publicaciones que se distinguen por las recurrencias o regularidades en la forma y contenido. De acuerdo con esto los principales son:

5. *Exhibición de obra*: el contenido central de estas publicaciones es la imagen de un trabajo de arte correo: postales, planchas de estampillas, trabajo gráfico en A4 o similar, sellos. El texto que las acompaña ofrece la data del mismo tales como autor, país de procedencia, fecha, entre otros. El trabajo a veces pertenece a quien lo publica o a otro/a artista. Puede remitir a un tiempo presente o pasado, en el caso en que el trabajo tenga valor histórico por su autor/a o el momento de su realización.
6. *Crónica fotográfica*: describe mediante imágenes y breves anclajes de texto un acontecimiento en sus diversos aspectos como son el espacio físico, la disposición de las cosas, la concurrencia, las acciones que se desarrollan, los grupos, etc. En estas publicaciones adquieren centralidad las imágenes, sobre todo las fotografías, aunque también hay videos breves. Dispuestas como álbum, dentro de los formatos de posteos que ofrece la plataforma o como fotos agrupadas, se observan fotografías de grupos en pose, instantáneas, vistas generales, retratos-*selfie* de los/as artistas mientras transcurre

³⁰⁵ A los fines de actualizar algunos datos y relacionarlos con la primera década del 2000, al cierre de este trabajo en 2021, en Facebook puede verse la existencia de 42 grupos de arte correo, varios de los cuales están inactivos o desactualizados. Algunos se crearon en torno a un proyecto o exposición concreta. No obstante, cabe destacar que hay grupos que sostuvieron su actividad como el caso mencionado y otros, de los cuales se señalan los más numerosos: “MAIL ART PROJECTS” (grupo público y abierto, 1.200 miembros); “MAIL ART” (grupo público y abierto, creador Kevin Gillen de Reino Unido, 5.598 miembros), “MAIL ARTISTS” (grupo público y cerrado, once administradores, 1.600 miembros); “C’ART POSTALE/ INTERNATIONAL MAIL ART” (grupo público y cerrado, 515 miembros); “VÓRTICE ARGENTINA” (público y cerrado, 509 miembros). Cabe aclarar que el carácter público hace referencia a que cualquiera puede encontrar al grupo en Facebook y lo de abierto/cerrado es al acceso a ser miembro de éste regulado por la figura de administrador/a. Asimismo, el carácter privado aparece relacionado a poder visualizar las publicaciones y quiénes pertenecen al grupo.

el evento, entre otros. Como característica distintiva, funcionan como marca deíctica espacio-temporal, documento y testimonio de un *yo* y/o un *nosotros/as* que estuvo ahí como partícipe de esa ocasión. Al mismo tiempo enfatizan el carácter social, la emotividad del acontecimiento y el sentido de comunidad.

7. *Conmemoración- homenaje*: el foco de atención está puesto en acontecimientos y/o personas del pasado significativos para la tendencia a los que invita a recordar mediante fotografías y breves textos. Cuando la publicación homenajea a un/a artista en particular, destaca su figura, trayectoria y/u obra con imágenes. A nivel lingüístico, se destacan las alusiones o anécdotas que, en numerosos casos, son enunciaciones cómplices que remiten a un marco de conocimientos y experiencias compartidos al interior de un conjunto social de pertenencia.

Este tipo de publicación se intensificó en 2012, al conmemorarse cincuenta años de la creación de *New York Correspondance School*, en 1962 por parte de Ray Johnson. Ese año, artistas correo que participaban desde los años setenta y ochenta publicaron imágenes de obras de sus archivos y fotografías de momentos icónicos. Las publicaciones eran comentadas por sus pares quienes sumaban narraciones, recuerdos y agradecían la evocación.

8. *Invitación y convocatoria*: son aquellas publicaciones cuyo objetivo principal es difundir una convocatoria, proyecto o acción de arte correo propia o de otro/a artista. Busca dar a conocer la actividad y visibilizar lo que se realiza dentro de la tendencia. La plataforma Facebook tiene la posibilidad de compartir en el muro y esto propicia una amplia divulgación instantánea en las páginas, grupos y biografías, lo cual complementa y potencia lo que se realiza mediante el correo electrónico antes de la expansión de Facebook.

Acerca de Facebook y su uso, cabe preguntarse qué le aportó esta red social digital en cuanto a la comunicación a la red internacional de arte correo, en relación con las formas previas. En ese sentido, es relevante considerar que, para las investigadoras argentinas citadas anteriormente, en uso de conceptos de Carlos Scolari, las formas de comunicación de Facebook son *hipermediatizadas*, porque trascienden al medio y conectan con intercambios que se realizan *on line* en otras plataformas y *off line*, de manera presencial. Asimismo, según constatan varias investigaciones, contrariamente a lo que algunos piensan al inicio del uso de esta plataforma, ésta no *crea* redes sociales nuevas o, al menos, no es ésta su característica más

potente como espacio de interacción. Desde sus inicios, el principal aspecto diferenciador y motivo de su éxito masivo es la posibilidad de transferir comunidades existentes al espacio virtual de la red (López y Ciuffoli, 2012). Esto es válido para la red de arte correo cuya trama central de vínculos se crea con anterioridad a los medios digitales y sus mecanismos de amplificación no se sustentan en éstos, sino en otros ámbitos de prácticas como son los espacios educativos y culturales. Esto no significa que las redes digitales no cumplan un papel relevante en la dinámica de la tendencia en la cultura contemporánea.

A partir de lo expuesto en este capítulo y a modo de cierre, destaco que en el período de estudio fueron relevantes para la persistencia y progresión de la red de arte correo la creación de espacios físicos y la actuación de actores/as y colectivos que activaron los intercambios y prácticas en cada escenario mediante sus propuestas multiplicadoras. Un caso paradigmático fue el festejo del 5 de diciembre como Día del Arte Correo en Argentina como efectivo pretexto para reunirse, generar proyectos y eventos.

No obstante, está claro que sostener los ámbitos de exposición y actividades fue una empresa compleja que requirió de esfuerzos personales, económicos y dedicación de tiempo, y eso limitó su permanencia a pesar del entusiasmo y la gratificación que suscitaron. Las redes digitales potenciaron la circulación y se adaptaron a las restricciones económicas de Argentina y la región al eludir los gastos de correo postal y llegar simultáneamente a puntos distantes.

A nivel de las estrategias y prácticas de producción hubo innovación y continuidad. Se destacó la creatividad de los/las artistas para dar respuesta al contexto, que en este caso era de crisis económica y social, al tiempo que se ampliaron las formas de intercambio. Es decir que no solamente “reproducían” una práctica preexistente, sino que introdujeron cambios. Hubo una modificación sustantiva que fue la digitalización no solamente de la circulación, sino de la producción. En ese sentido constituyó una forma de diversificar y continuar el proceso de desmaterialización del arte. A la vez, respecto de los archivos permitió el acceso y la disponibilidad sacándolos del espacio privado y poniéndolos a circular en el espacio público. En 2012, con motivo de los 50 años de la tendencia, artistas de la red mostraron vigor y la voluntad de recuperar las figuras referentes como, por ejemplo, Graciela Gutiérrez Marx en un escenario clave de la tendencia en el país, como fue la ciudad de La Plata. Esta apuesta del Congreso Descentralizado, en el modo que ella lo organizó, operó como metáfora del tiempo que atravesó el arte correo, entre la memoria mediante la evocación del pasado, la recuperación y revalorización de sus bases fundantes y la prueba de una vida bajo nuevos ropajes y miradas.

CAPÍTULO V

**El arte correo en la era digital
desde la mirada de los/las artistas**

“...para mí, el arte correo siempre llega en el momento justo”

(Alejandra Bocquel, 2011)

En este capítulo se analizan los significados construidos subjetiva e intersubjetivamente respecto del arte correo y su devenir como tendencia, de su propia práctica y las relaciones entre arte, tecnología y comunicación. Asimismo, se recuperan las elecciones estéticas y políticas en un conjunto de producciones delimitado. Estos datos se presentan en dos ejes centrales: por una parte, los que surgieron de las entrevistas, es decir los sentidos producidos mediante la conversación con los/las artistas seleccionados/as y, por otra parte, los que se produjeron mediante la participación en la convocatoria “Miradas del arte correo”, organizada como parte de esta investigación.

1. Significados, experiencias y puntos de vista: convergencias y divergencias

El procesamiento de los datos obtenidos mediante las entrevistas se sustentó en categorías y dimensiones relacionadas con los objetivos de la investigación planteados y aspectos emergentes de la indagación. La construcción intersubjetiva resultante a partir de las miradas reconocidas mediante esta técnica se agruparon en torno de dimensiones claves:³⁰⁶

- El arte correo como espacio de producción artística: concepciones y prácticas.
- Relaciones entre la comunicación, lo tecnológico y la/lo política/o.
- Vínculos, debates y reconocimientos en la tendencia en el período estudiado.

A continuación, se presenta el desarrollo de los ejes desagregando en cada uno aspectos y dimensiones relevantes.

a. El arte correo como espacio de producción artística: concepciones y prácticas

- *Concepciones y características en relación con el campo del arte*

Un aspecto relevante abordado en las conversaciones, por el cual comienzo esta elaboración, es la relación entre el arte correo y el sistema artístico, que pone el foco en los

³⁰⁶ En la sección de Anexos se presenta el cuadro de procesamiento de datos completo.

límites entre el arte/no arte y de manera correlativa, entre el ser artista o no. En este sentido, predominó una consideración acerca de que el arte correo interpela estos límites, los pone a prueba y, al hacerlo, hace posible la conexión con lo cotidiano.³⁰⁷

La salida del taller, del museo o la sala de exhibición, para ellos/ellas, representó figuradamente traspasar esas fronteras que la práctica y los modos de producción y circulación del arte impone en el sistema institucionalizado. Por esto, los/las practicantes del arte correo percibían, de forma recurrente, que su entrada a esta tendencia se asoció con cierta insatisfacción que experimentaban en el ámbito del arte tradicional al percibirlo como *cerrado* y *rígido*, con poca capacidad de contener sus deseos de vivenciar la creación artística en relación con la comunicación con el otro/a.

En tal sentido, sienten que el arte correo les ofreció un ámbito más flexible, libre y abierto. Por ejemplo, Nelda Ramos aseguró que encontró en esta práctica ciertas libertades que no había dentro del circuito de las artes visuales. Esto no significa que estén desinteresados/as en participar en los ámbitos formales del arte, dado que quieren formar parte de la comunidad de pares. Pero expresan que en la práctica del arte correo pueden desplegar una dimensión de la subjetividad que está limitada en el sistema institucional artístico y, al mismo tiempo, que la red les abre una alternativa para hacer conocer sus trabajos y propuestas, otro modo de hacerse *visibles*.³⁰⁸

Este aspecto de la visibilidad tiene una doble cara, que Graciela Gutiérrez Marx señaló en su libro *Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995* al decir:

Ubicados en el centro de un paradigma reversible, los artistas correo fuimos
invisibles para un circuito y *visibles* para otro. Como imagen sería un *parpadeo*,

³⁰⁷“La propuesta más importante del arte correo es involucrar a artistas y no artistas...”, (Entrevista con GGM, 2010). “Lo que me gusta del arte correo es que conocés la vida de la gente y te das cuenta de que no toda la gente que participa está en el arte”, (FZ, 2011). “Creo que nuestra relación o la influencia que tuvo el arte correo en nosotros tiene que ver con estos desplazamientos, con esta necesidad de pensar los límites de lo que habitualmente se instala como una obra...”, (FDL 2013). “El arte correo para mí es esa búsqueda, de ese lugar que no era la tradición de la Facultad”, (SLI, 2019).

³⁰⁸ “Intento y siempre intenté participar de los circuitos establecidos, soy un artista que manda a salones, galerías...pero cuando hablo del arte correo, incluso a mis alumnos, les digo que hacer arte correo no te deja lugar a excusas en cuanto a que alguien conozca tu obra” (NM, 2010). “En aquellos años la difusión de los eventos artísticos era muy escasa, aún no existía el furor de internet y en la ciudad de Mar del Plata el circuito legitimador de *Arte* era muy cerrado y de muy difícil acceso. Conocer artistas de otra parte del país e incluso del exterior que estuvieran interesados en el intercambio de obras fue muy alentador” (IM, 2019). El artista se refiere a los primeros años del 2000, cuando él comenzó su actividad como artecorredista en Mar del Plata, su ciudad, a partir de un taller que dictó JCR de Libro de Artista dentro del Encuentro Nacional de Grabado en la Escuela Martín Malharro de Mar del Plata. Allí conoció la tendencia y hasta el año 2010 mantuvo una participación muy activa.

una mirada en oscilación. De un lado el Arte de galerías y museos, la validación otorgada por los premios de salones oficiales y privados o las ventas en las subastas, lideradas por empresas de fuerte presencia en el mercado internacional. Por este otro, un juego casi anónimo de comunicación personal e íntima en red (*correspondence art*) y a la par un foro abierto de solidaridad creadora (*mail art*), en abierta oposición al mercado internacional del arte (2010, p. 4).

La invisibilidad respecto del mundo del arte, durante el período 1975-1995, también es sostenida por el artista italiano Vittore Baroni, quien la entiende como desconocimiento de la tendencia, al decir que el arte correo es: “...el fenómeno artístico desconocido del siglo pasado más grande y perdurable” (2010, s/p).³⁰⁹ Para Baroni la razón de esa invisibilidad radicaba en que los objetos que se ponían a circular no eran comercializables, sino más bien “obsequios personales que pertenecen a un diálogo en proceso” (2010, s/p). Para Zabala el arte correo se ha vuelto visible al entrar en el mercado.³¹⁰

Esta visibilidad/invisibilidad, en relación con el campo del arte, remite no solamente a los capitales específico, social y simbólico, sino también al económico, en términos de Pierre Bourdieu. Es decir, se produce en el marco de las luchas simbólicas por obtener y/o acrecentar ese capital.³¹¹

En los principios autodeclarados de la tendencia: *No venta, No devolución de trabajos, No premios, No jurados*, hay un apartamiento de las instituciones, los mecanismos de legitimación y la lógica del mercado que en los proyectos y opiniones continuaron sosteniendo

³⁰⁹ Se menciona el período porque el texto de Baroni está en el libro de Gutiérrez Marx (2010), en el cual la autora se centra en esa delimitación temporal. La artista elige el año 1995 para delimitar el final del período de su estudio sobre el arte correo teniendo en cuenta estos cambios: “En principio yo había puesto ese recorte en función de la muerte de Ray Johnson en 1995, pero después investigando (como te está pasando a vos), me di cuenta que había un cambio en el soporte virtual, pero justo coincide con la entrada de las computadoras personales a la Argentina, en la época del gobierno de Menem, o sea que me cerró por dos lados fuertes” (GGM, 2010).

³¹⁰ “Está todo en el mercado, ¿invisible?, al contrario, muy visible. En las ferias a las cuales yo participo, siempre hay algún editor que tiene la revista *Hexágono* y que cuesta muchos miles de dólares. la colección completa, u *Ovum*. Es difícilísimo no encontrar hoy y estar dispuesto a pagar muchos miles de dólares para encontrar ese tipo de obra”, (Entrevista con Horacio Zabala, 17 de mayo de 2011).

³¹¹ En el marco de la teoría social de Pierre Bourdieu, y en referencia al campo del arte sostiene que: “Es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Eso es lo que significa el término *autonomía*: es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (un artista célebre es alguien que ha acumulado lo que llamo un capital simbólico que puede producir efectos simbólicos, pero también económicos (...)) Pero todo lo que adviene en ese campo –capital, luchas, estrategias, etc.- reviste *formas específicas*, originales, que no circulan necesariamente en otros microcosmos ni en el macrocosmos social en su conjunto (2010, p. 38).

sus practicantes en el nuevo siglo.³¹² El impulso de eludirlos, para Romero, era propio de las vanguardias de las que el arte correo recuperó algunos posicionamientos fundacionales, que se mantenían o ratificaban en la práctica. En este sentido, la tendencia generó sus propios mecanismos de visibilidad y legitimación que operaban en los márgenes del sistema artístico, eran más flexibles y heterodoxos.

Otro aspecto abordado en las entrevistas es el carácter abierto o cerrado de la red y, en relación con esto, si puede haber una circulación y acceso abierto o se trata de un espacio elitista. Al respecto, hubo acuerdo en que tiene una pretensión de apertura que está en la base de su constitución como tal, aunque no es masiva, entre otros factores, por el modo de circulación de reenvíos y aperturas dentro de una trama de vínculos y contactos. No obstante, esta no masividad no implica elitismo, como lo afirmó Laura Andreoni.

Hay una visión compartida sobre la pretensión de los/las artistas de crear un circuito abierto y democrático, no dogmático, lo cual resalta su vinculación con lo social, la obra colectiva y la descentralización.³¹³ Estas cualidades abonaron su concepción como ámbito de prácticas alternativo y marginal respecto del sistema del arte tradicional, al existir mayores libertades y eludir el problema de validez de la obra, su autenticidad. En ese sentido, hay una cierta desacralización del acto artístico.

- *Prácticas artístico-educativas*

Un aspecto relevante que se hizo visible en el trabajo de campo es la articulación entre las prácticas artísticas y el ámbito educativo, mediante acciones en el marco del rol docente o como parte de la comunidad educativa en diversos espacios. La actividad de enseñanza formal

³¹² “Yo por ejemplo toda la vida pinté con aerógrafo, no con pincel, yo uso los colores, lo que no uso son pinceles, el resultado es una obra sobre pintura. Nadie pone en juego si eso es válido o no en el arte correo”, (HP). “Lo que me atrae del arte correo es el intercambio desinteresado de obras entre artistas, que no hay elección, que no hay jurado, ni premios ni censura. Es un intercambio voluntario y comunitario, aparte de llegar a todas partes del mundo, sin distinción” (Entrevista con Silvia Lissa, agosto de 2019). “Es una parte de mi obra, que representa mi concepción del arte, mi idea y mi concepto de ese momento que yo te estoy dando a vos para que vos hagás lo que quieras (...) suena muy infantil, pero es como regalarle una figurita a un amigo, no importa que no lo vea más”, (SC).

³¹³ “En ese momento (los setenta) era cerrado el grupo porque recién empezaba, pero después se fue abriendo cada vez más y se fue haciendo cada vez más democrático, más público, no totalmente porque no estaba totalmente abierto, era algo que circulaba de forma marginal (...) No era masivo el arte correo, nunca lo fue, de hecho”, (JCR, 2011). “El crear un circuito marginal como sistema abierto fue una intención, pero terminó siendo cerrado como cualquier otro sistema, la intención era crear un circuito paralelo, en el que el artista receptor de obras convoque a hacer una exposición en determinado lugar de la ciudad y todos los artistas que participan eluden el sistema oficial del arte...” (HZ).

o no formal por parte de los/las artistas en distintos niveles educativos es un aspecto bastante extendido, en instituciones oficiales de arte u organizaciones de promoción cultural.

Como antecedentes, en el capítulo III se mencionó la relación de Vigo, Padín y Deisler con instituciones educativas en sus respectivos países.³¹⁴ Fueron pioneras las intervenciones de Vigo y Gutiérrez Marx en el Colegio Nacional de La Plata y en el Bachillerato de Artes de esa ciudad antes de la dictadura de 1976. Posteriormente, cuando se instauró ese régimen y fueron echados de esas instituciones, mantuvieron clases secretas con grupos estudiantiles pequeños en el ático de la casa de la artista.³¹⁵

Otra acción significativa en el ámbito educativo fue la de Gutiérrez Marx en 1979, en el jardín de infantes de su hijo Martín Eckmeyer, que se tituló “Estafeta postal 38, Correo de cucarachas”, en las que niños y niñas produjeron estampillas en el espacio de la Sala Verde del Jardín de Infantes 938 de La Plata.³¹⁶ Esta acción fue aleccionadora de lo que esta práctica despierta en la niñez, al vincular juego y creatividad; y también constituyó una experiencia temprana en Argentina de la vinculación del arte correo con el espacio escolar.

³¹⁴ Como se señaló en el citado capítulo, Vigo se desempeñó como docente en el nivel secundario de la Escuela Nacional de La Plata; en tanto Deisler, entre 1967 y 1973, trabajó en la Universidad de Chile, Sede Antofagasta como docente en las carreras de Artes Plásticas y Manuales y Educación Parvularia. Fue Director del Departamento de Artes Plásticas y Manuales y Director Suplente del Servicio de Extensión. Padín se vinculó con la Universidad de la República, en Montevideo, en la cual le abrieron espacios para llevar a cabo actividades artísticas. El artista uruguayo también ha desarrollado en Argentina charlas, cursos de posgrado y talleres en la UNA, Buenos Aires; en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, entre otros espacios institucionales universitarios.

³¹⁵ Relató Gutiérrez Marx en la primera entrevista que mantuvimos, en el año 2010, que cuando murió su padre, a mediados de los setenta, le llamaron del Colegio Nacional de La Plata para reemplazar a un profesor que era Edgardo Vigo, cuando él había enfermado del pulmón. Cuando él se reintegró le propusieron a GGM que se quedara y entonces se convirtieron en compañeros de trabajo. Fue ayudante de cátedra de Manuel López Blanco en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y luego profesora del Bachillerato de Artes de La Plata. Estando en esta escuela, lo invitó a Vigo a hablarle a sus estudiantes sobre arte correo, poesía visual y fonética. Tiempo después, cuando inició la dictadura militar en 1976 ambos fueron excluidos de las instituciones educativas. En esa etapa de *proscripción*, contó la artista que sus estudiantes iban al ático de su casa a tomar clases con ella. Asimismo, la solidaridad de compartir la proscripción desde 1976 y la desaparición de Abel Palomo Vigo en 1977 los volvió muy unidos. Es en este año cuando él le propuso formar la firma conjunta G. E. Marx Vigo (Entrevista con GGM, 2010).

³¹⁶ Esta actividad surgió por invitación de la maestra de la Sala, Nora Massa, a GGM y su hijo a mostrar en la clase sobre el correo la colección de sobres con estampillas y matasellos pertenecientes a Martín. Luego de hacerlo, la artista les ofreció hojas troqueladas, con los espacios cuadrados blancos para que dibujaran y pintaran sus propias estampillas. Al ver los trabajos vivaces infantiles, la escuela decidió extender el trabajo a otros turnos y se convirtió en un proceso productivo colectivo. Posteriormente la artista reinsertó estas planchas en el circuito de la red de arte correo y el proceso crece con efectos multiplicadores. Ella lo narra en su libro en clave poética: “Crecieron las cuadrículas y nacieron las imprentas clandestinas, de anarquismo inocente, en manos de niños, abuelos, abuelas, tíos, tías y parientes. Todos los fines de semana, en cada casa, se perforaban papeles y las ediciones se sucedían durante más de un mes. Fue cuando decidimos convocar a una veintena de artistas correo de diversos países, enviándoles planchas de sellos postales realizados por los chicos, con una consigna en la que se solicitaban un intercambio con diseños especiales. Las contestaciones comenzaron a llegar al establecimiento y Nora Massa propuso organizar una muestra en el hall central, que fue cambiando durante cuatro semanas” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 176).

Del grupo entrevistado, la mayoría (dieciocho de veintitrés) desarrolló prácticas pedagógicas con acciones y/o proyectos de arte correo en diversos espacios educativos y culturales. Las situaciones fueron diversas: en espacios curriculares y/o extracurriculares de la educación formal desempeñando el rol docente en nivel primario, secundario y universitario, en talleres de formación artística públicos y privados, en capacitación de docentes, entre otros.

Un primer aspecto propio del momento estudiado es que el correo postal era desconocido por jóvenes y niños/as, por lo cual su uso constituyó algo nuevo y diferente, al tiempo que el acto creativo en relación con la comunicación abrió un horizonte de conocimiento, juego y experimentación.³¹⁷

Es notable cómo para ellos/ellas, familiarizados/as más con las tecnologías digitales, el correo los/las conectaba con una vivencia diferente en cuanto al espacio-tiempo. Al respecto, Martínez comentó que percibió la reacción de sorpresa de sus estudiantes de una escuela secundaria de Moreno cuando les mostró lo que había recibido de un artista taiwanés y un librito que venía de España. Por otra parte, la inserción del arte correo en las prácticas docentes era a veces una estrategia de difusión para promover la continuidad de la tendencia. Hay, de manera mayoritaria, una especie de compromiso asumido de aportar a la transmisión intergeneracional para mantener viva la red.³¹⁸

El arte correo también aparecía en programas de capacitación docente y proyectos de intercambios interinstitucionales escolares.³¹⁹ Otro uso en el ámbito educativo fue como

³¹⁷ "...Una vecina me preguntó si podía ir a una escuela del barrio a enseñar el arte correo a chicos de 6to grado. No sabían lo que era un sobre, nunca habían escrito una carta y no sabían lo que era un remitente" (HP). "En el caso de los chicos, pasar por la experiencia del correo postal es absolutamente desconocida (ni siquiera lejana). Cuando la hice por primera vez, los chicos nunca en su vida habían ido a llevar una carta al correo, no sabían lo que era" (FDL en referencia a su taller de artes visuales para adolescentes en La Plata). "En el Colegio Secundario Dr. Arturo Illia, dependiente de la Universidad Nacional de Mar del Plata di un taller intensivo para adolescentes dentro de unas jornadas artísticas. En aquella oportunidad prácticamente ninguno de los concurrentes, que promediaban los 15 años, había recibido una carta alguna vez, creían que los carteros sólo llevaban boletas de servicios para pagar a sus hogares, y bueno fue una experiencia conmovedora y muy reveladora" (Entrevista a Ignacio Mendía, agosto de 2019).

³¹⁸ "Cuando Hilda daba clases en el Bellas Artes siempre hacía participar a los alumnos, las convocatorias de arte correo, mucha gente que hace arte correo se enteró de su existencia por Hilda. Ahora yo hago participar a los alumnos, porque si no, es un círculo que se cierra, la gente que empieza a hacer arte correo no sabe a dónde ir o no sabe qué es, entonces a veces les llega una convocatoria, pero no le preguntan a nadie. La mayoría de los jóvenes que vienen al país a hacer el posgrado no lo conocen. Existe en sus países, pero capaz ellos no tienen registro, pocas veces me pasó que los alumnos supieran lo que era el arte correo, pero, en general, no saben." (NR). Nelda Ramos es docente en la UNA, Buenos Aires. Por posgrado, se refirió a la Especialización en Artes Combinadas de esa universidad, en la cual es profesora. A esta concurren muchos estudiantes de otros países latinoamericanos.

³¹⁹ "...este verano di un curso para docentes, de los cursos que dan en "cePA", que es el área de capacitación del gobierno de la ciudad, y lo que hice fue pensar el curso dentro de las escuelas (...) lo que organizábamos eran distintos formatos: el cadáver exquisito, la postal, la tarjeta, la estampilla de artista (LA). "Yo era director, hasta el año pasado, de la Escuela de Estética de Tres de Febrero en Caseros, y nosotros con las otras escuelas de estética nos mandábamos dibujos de escuela a escuela", Carlos Pamparana, 2017 (CPAM). "Hicimos una convocatoria llamada América-Europa con alumnos de 3° año del IMA (Instituto María Auxiliadora de

estrategia creativa y orientada a abordar temas controversiales o que habían impactado en la vida individual o colectiva, como por ejemplo el trabajo que hizo Lombardo con sus estudiantes del turno noche, en City Bell cuando les llegó un comunicado de amenaza de bomba en YPF. Implementó la misma estrategia en La Plata sobre la guerra de Bagdad entre 2002 y 2003. La misma artista, en el Magisterio, en el cual era profesora, también trabajó con lenguaje artístico el tópico de la precarización docente en acciones en el espacio público que ella consideraba que tenían una relación o contigüidad con el arte correo.

- *Sobre la experiencia creativa y la búsqueda estética*

Según los/las artecorreístas, en el proceso creativo la otredad tiene un papel central. Como lo sintetizó Gutiérrez Marx:

“Hacemos con los otros, en presencia, a la distancia...” (GGM, 2010)

Asimismo, a diferencia de una disciplina del arte tradicional como la pintura, el arte correo permite la inmediatez del contacto con el otro/a. Ronchetti marcó que la diferencia fundamental de su experiencia de hacer una pintura respecto de la de arte correo era esa posibilidad inmediata y cierta del encuentro o el contacto con los demás.³²⁰

Otro aspecto es la reflexión sobre la propia práctica artística, por ejemplo, mediante el acto de escritura durante el proceso creativo. Bocquel resaltó que sus maestros Portillos y Rodolfo Agüero le dejaron “esta cuestión de reflexionar sobre lo que uno hace para después no perderse”. De modo que a la intersubjetividad que se produce en la relación con la otredad, se agrega la autorreflexividad, como dimensiones interrelacionadas.

Por otra parte, en general, hay un descreimiento de la noción de inspiración y genio individual y, más bien, el proceso creativo se presenta aleatorio y azaroso, y pervive la noción de caos y espontaneidad.³²¹ En lo estético prevalece lo ecléctico, diverso y heterodoxo, la

Chajarí, Entre Ríos) y con el Profesorado de Enseñanza Privada realizamos acciones de ATCs, arte correo, poesía visual y libros de artistas” (SLI).

³²⁰ “...cuando vos pintás, cuando estás haciendo una obra, trabajás sobre una tela, no sabés mucho qué va a pasar con eso. Es incierto ...pero en el arte correo estás preparando algo que la semana que viene, por ejemplo, sabés que vas y lo intercambiás... está la finalidad ahí. El encuentro con el otro es inmediato, vos estás haciendo algo que ya sabés que va a otras manos”, Irene Ronchetti, 2009 (IR).

³²¹ “Lo que me pasa con la generación de imágenes y con ideas en general, es que son cosas que me aparecen, las estoy buscando, pero sin saber qué es lo que busco, yo me dejo llevar por lo aleatorio, por la sorpresa...” (GGM). “dentro del grabado lo que más me engancha es el aguafuerte, es el grabado en chapa, con todas sus variantes: aguas fuertes, aguas tintas. Porque me atrae todo lo que tiene un proceso y esta cuestión que tiene azarosa que uno no puede terminar de dominarla” (AB, 2011).

desjerarquización de los materiales. El *collage* tiene una gran presencia como técnica que logra sintetizar las convicciones estético-políticas de sus practicantes heredadas de las vanguardias; se trata de una forma de edición, un modo de expresar una visión del arte.³²²

El collage, el grabado, entre otros, remiten a los tópicos de la producción artesanal, lo manual y la relación entre arte/artesanía que aparecieron en las entrevistas. Los/las artistas resaltaron el placer que encontraban en el contacto con los materiales, la multiplicación de la obra, los actos repetitivos como sellar una a una las hojas o los sobres, o pegar cada estampilla.³²³ Esta inclinación rememoró en Hilda Paz una discusión que existió cuando ella era una estudiante acerca de si lo manual no te convierte en artesano/a más que en artista. Hay una cuestión del oficio, del hacer, que para ella y otros/as pares, es necesario tener para ser artista. Esto ha ido cambiando, dijo Paz: “ahora ya nadie habla de artesanía y ya parece una cosa rara que hagas algo con la mano” (HP).

Otro aspecto llamativo es cierto efecto motivador de la participación en la red de arte correo para mantener activa la creatividad, un contagio de entusiasmo a través de las convocatorias y los intercambios. Martínez consideró que el arte correo es “de esas cosas que te mantienen vivo en arte” (NM, 2010). El encuentro inmediato del sábado o el domingo, de trueque de tarjetas en algún punto de la ciudad motiva la producción artística.³²⁴

³²² “(en el arte correo) Uno hace un envío por correo, pega una estampilla, sobre, etc., y está haciendo un collage. Una estampilla es un papel pegado. Braque y Picasso inventaron el collage en 1912 y uno puede asimilar eso. Entonces el sobre es como un cuadro en donde está escrita una dirección, en donde aparece un sello del correo, que son todas cosas que van a morir, son efímeras, no permanecen ni como material mismo” (HZ). “Yo utilizaba estencil y usaba el collage, más un tipo de letra que se llama estencil, una letra calada en chapa, mucho tiempo trabajé con eso. Se hacían distintas cosas, yo hacía collage o dibujaba. A veces tomaba una imagen cualquiera y la mandaba (...) era muy variado” (JCR). “Pawel Petazs, artista polaco, también grabador, te mandaba los sobres con una especie de collage, todo cosido a mano y en un lugar chiquitito tenías que buscar la indicación del dibujo de la tijerita. Entonces vos cortabas y había, otra vez, cosido a máquina otra partecita, entonces en vez de cortar tenías que separar con el cúter. Terminabas teniendo una obra toda hecha con pedacitos de obras de otros artistas” (HP). “Usé mucho el grabado, en esa época la xilografía, y el collage. En realidad, yo creo que tengo un pensamiento más cercano al montaje y al collage que a otra cosa. Todos esos medios me resultaron perfectos y también como algo de un perfil bajo...” (CDR).

³²³ “Como grabadores tenemos una conexión con la manualidad, de cortar la madera, la prensa (no es la impresora), o sea hay una cuestión que tiene que ver con nuestra formación, en cuanto a lo artístico” (NM). “Por ejemplo, cuando hacés las ATC’s tenés que pensar, ponerte hacer y lo mínimo que hacés por tirada son 40, por más que las imprimas las tenés que cortar, que sellar, enumerar” (SC). “Conocí a Vigo y a Graciela en una jornada del CAYC, en 1981, habíamos ido un grupo de artistas de Rosario. Nos dieron sus direcciones postales, nos hablaron de lo que él llamaba comunicación a distancia (...) del grabado, del libro de artista. Y ya con el grupo habíamos empezado a hacer libros gráficos de tirajes de 1250 ejemplares, entonces me di cuenta que ese universo ya me encantaba, lo manual y repetitivo; sellar 1250 veces, pegar un cosito, ¡me encantaba!” (CDR).

³²⁴ “Vos te encontrás con que, de hoy al domingo tenés que hacer una tarjetita, algo, porque va a venir alguien a preguntarme qué es el arte correo y yo le voy a decir: *tomá, te regalo esto y empezá...*” (NM). Cuando hablaba del domingo, hacía referencia a los encuentros cara a cara de intercambios de ATC’s. En esas ocasiones, esto llamaba la atención de la gente que se acercaba a preguntar y allí les explicaba qué es el arte correo.

Otra percepción compartida es la de contar con mayor libertad en sus prácticas y elecciones artísticas. A nivel estético y creativo, esta autonomía se siente como falta de condicionamientos, como apertura al juego y la creatividad. Para Gutiérrez Marx, esta libertad estaba relacionada con la invisibilidad a la que hizo referencia tanto en el libro como en la entrevista.³²⁵

El artista Fernando García Delgado apuntó al proceso artístico como algo que marca la diferencia entre una obra y otra. Consideró que, el arte actual en general y también el arte correo, atraviesan un empobrecimiento debido a que no hay creación ni innovación. Visualizó que no hay interés por la creación, si no por el estar en todos lados o figurar para llenar un currículum.

Al momento de entrevistarlo, 2014, dijo que eso lo ha desalentado últimamente a participar en convocatorias del país y, en cambio, mantenía intercambio con el extranjero. En este punto, es coincidente la sensación de desaliento experimentada por el artista marplatense Ignacio Mendía que lo llevó a pausar su participación en la red.³²⁶

Este contrapunto que aparece como una especie de efecto adverso de la libertad estética y la no aplicación de criterios o juicios artísticos (de selección de obras o artistas) parece tensar, desde adentro, una de las virtudes que enorgullece a sus practicantes. Más adelante, con más elementos de análisis, retomaré esta cuestión.

b. Relaciones entre la comunicación, lo tecnológico y la/lo política/o

- *Arte correo y correo postal en la era digital*

En el capítulo I se presentó al correo postal en su carácter de institución propia de la modernidad y como pieza clave del proceso de mediatización de la comunicación a distancia. Se hizo referencia al espesor cultural y político que tuvo desde su emergencia hasta la última década del siglo XX, momento en que la difusión y desarrollo de las tecnologías digitales se

³²⁵ “(para Ken Friedman y otros) ...la invisibilidad o el deseo de no ser visible, tiene que ver con la libertad de poder hacer lo que a uno le plazca, pero para mí es hacer lo que uno cree que tiene que hacer. Que no te pasa cuando trabajás, como en mi caso, con la pintura o haciendo esculturas. Yo no trabajo con galerías, pero si vos trabajas con un galerista, por más que sea macanudo, tenés que hacer lo que te pide el galerista, que sabe qué es lo que se vende, y yo por encargo no trabajo (...) hay un *arte otro* digamos que está ahí, dando vueltas hace mucho tiempo. Y es una suerte que esté ahí porque permite ciertas libertades que a veces el circuito de las artes visuales, del que yo vengo, no lo permite porque es más cerrado en ciertas cuestiones” (GGM).

³²⁶ “Yo siempre realicé envíos entusiastas donde mis respuestas eran elaboradas, con fanzines, postales grabados originales, pinturas y sellos, obras que me demandaban un buen tiempo de producción y recibía fotocopias y algunas impresiones digitales, obras menos elaboradas y, en ese momento, eso dejo de entusiasmarme” (IM).

aceleraron y profundizaron, desplazándolo de su función comunicativa. Con la instauración de los medios digitales de interacción a distancia, tales como el correo electrónico y las redes sociales digitales, el correo postal cayó en desuso y comenzó a funcionar de forma preponderante como transportador y distribuidor de mercancías, boletas de servicios y avisos formales.

En las entrevistas tuvo un espacio relevante el modo en que se vincularon con el correo, sus prácticas, hábitos y vivencias. Un actor que consideraron central en la práctica y experiencia del arte correo era el cartero. Había una valoración de su oficio, del cual consideraron que se ha perdido en épocas de redes digitales. En tal sentido, Gutiérrez Marx consideró que ellos en la era digital se han convertido en “distribuidores de amenazas” porque traen las boletas, reclamos o malos avisos; “son repartidores” (GGM, 2010).

Asimismo, los/las artistas entrevistados/as, ponderaron la posibilidad de tener esa relación de mutuo conocimiento y confianza con el cartero que era típica de épocas pasadas y valoraron su papel de custodios de la correspondencia, una especie de *ángeles de la guarda* imprescindibles.³²⁷

Por otro lado, resaltaron que éstos les devolvían una mirada ajena sobre los envíos, como la de un observador desinteresado e ingenuo ante los juegos simbólicos en los sobres intervenidos.³²⁸ Resulta más compleja la relación con el personal despachante del correo que, según su predisposición hacia los envíos de arte correo, podían obstaculizar o facilitar la gestión. El hecho de conocer al/la artista allanaba las cosas, como ocurría con aquellos/as que eran usuarios frecuentes o tenían casilla de correo durante décadas, como Gutiérrez Marx. Ella contó que, como el personal del correo de La Plata la conocía por su actividad de muchos años, le reservaron su casilla durante el tiempo que interrumpió los envíos postales en la red y cuando retomó, luego de seis años, se la asignaron nuevamente.³²⁹

³²⁷ “El cartero de mi zona sabe que yo a la tarde laburo en el colegio. Entonces si cuando él va a mi casa ve que está por llover o está lloviendo, toca el timbre y no estoy, no lo deja, se lo lleva y va a la escuela. Sabe que lo recibo en mano o me encuentra por la vereda, a dos cuadras comprando las papas, y me dice: “*pará, te lo doy así no voy para allá*”. Eso no lo puede hacer, pero lo hace” (FZ). “Cuando yo empecé a hacer arte correo yo vivía en La Plata, y vivía en una casa alquilada, entonces decidí poner como dirección postal la casa de mi mamá. Su cartero está muy acostumbrado a que *eso* que llega, que no sabe qué es, va siempre a esa casa” (NR). “...yo ya tengo el trato con el cartero que viene y me trae las cosas. Mirá, esto es raro, yo vivo en la calle Ramella 1040 y no sé por qué, por ejemplo, los japoneses, el Keiichi Nakamura, entre otros, lo escriben parecido, pero incorrecto al nombre de la calle. Pero llega igual.” (HP).

³²⁸ “Entonces con mi mamá tenemos una teoría, de que ella hace arte correo sin saber (...) A veces le pregunta el cartero *¿qué será esto?* porque vienen sobres muy intervenidos, por lo general los sobres de afuera.” (NR).

³²⁹ Para un/a artecorredista que ha contado con la misma casilla durante años era central poder mantenerla, ya que esto contribuía a retomar y/o mantener el contacto con quienes han intercambiado correo durante mucho tiempo. Hoy ocurre algo similar con el número de teléfono celular o la dirección de correo electrónico, que ya están agendados por muchas personas.

En el período investigado, en general, el acto de ir al correo a despachar solía presentar obstáculos y/o demoras, sobre todo cuando no se daba esta relación familiar recién mencionada. Los mecanismos cambiaron en búsqueda de una automatización, hay otro tipo de estampillas, entre otras complicaciones burocráticas y técnicas.³³⁰ Al mismo tiempo, un aspecto positivo que solían experimentar en algunas ocasiones, era que sus envíos con sobres coloridos plagados de sellos creativos, interrumpían el clima de malhumor cotidiano que se respiraba en las oficinas despachantes y entonces se convertían en mini recreos que sacaban al personal de la irritación rutinaria.³³¹

Sin duda el período más oscuro para el envío por correo fue durante la última dictadura militar (1976-1983) porque más allá de lo burocrático, hubo fuerte vigilancia y censura de la correspondencia.³³² Esta etapa fue muy difícil para la práctica del arte correo, tal como se expuso en el capítulo III a partir del relato documentado de los artistas analizados. Más adelante, se produjo otro momento de quiebre como consecuencia de la crisis económica y política en Argentina en el año 2001 cuando se conjugaron fatalmente una gran devaluación, inestabilidad y repliegue del mercado ante este desequilibrio. Esta estampida afectó de modo transversal a la

³³⁰ “Era complicada la relación con el correo. Primero conseguir estampillas, no se conseguían fácilmente, además cuando las mandábamos con estampillas que hacíamos nosotros y las pegábamos, tenías ya un problema porque te preguntaban qué era eso, qué valor tenían, no era tan automático como ahora. Por ejemplo, yo había hecho unas etiquetitas en papel artesanal cruzadas con una equis en hilo y lo pegaba, y en general me la arrancaba la persona que atendía al poner la estampilla, le hacía fuerza y la arrancaba...” (HP) “Cuando vos enviás muy intervenido al sobre, a veces el empleado mira el sobre, no sabe o te pregunta, pero el empleado que ya te conoce, sella el sobre y lo mete. Eso también es bueno, es una buena estrategia, hacerse amigo o conocido de la persona que te despacha las cartas en el Correo Argentino” (NR). “Yo me he peleado en el correo, pero ya he desistido. Han llegado a enviarme papeles diciendo cuáles son las ordenanzas internacionales del correo. Pero a veces ellos mismos no cumplen con esas normas, me ha pasado con envíos que me han vuelto. Lo que creo es que ellos tienen una lógica de cosa automática, entonces, desde que inventaron esa estampilla que se pega, autoadhesiva, que es una porquería. Funciona todo muy automático”, Samuel Montalvetti, 2011 (SM).

³³¹ “Los practicantes de arte correo somos los únicos que vamos al correo a enviar buenas noticias, porque vos te encontrás haciendo la cola con gente en el correo que, o va a pagar impuestos, o va a mandar un telegrama laboral y vos estás con un sobre con estampillitas y sellitos de colores...justamente es como que también tenés otra relación con los empleados de correo, porque la gente está tan metida con ese trabajo del sello, en su trabajo de empleado de correo que cuando le llevás un sobre que tiene figuritas y tiene sellitos y tiene algún pegote o algo así...ya le transformaste el día...o no sé, por lo menos a mí me pasa, por ejemplo, en la sucursal de Haedo...” (NM). “Cuando yo iba a dejar los envíos al correo, los empleados estaban todos serios, trabajando, cada uno en lo suyo y de pronto se interesaban por venir a ver qué enviaba. Me decían, *ah, estas son de las que hacés vos* y lo llamaba al otro empleado, al compañero, para mostrarle la estampilla, yo pensaba que la gente de la cola me iba a querer matar, pero por otro lado yo estaba feliz de la vida” (FZ). “A mí me ha pasado, que los empleados del correo cuando ven una de las estampillas apócrifas que uno pone en el sobre, lo llame al otro y le pregunté: *¡eh López!, ¿esta estampilla es real?* Una vez me pasó que me quedé y se juntaron tres a mirar, tipo jurado académico evaluador y las miraban, entonces uno decía *no, esta estampilla no tiene valor. La que está al lado sí.* A mí no me importa cuál tenga valor” (DL).

³³² “Lamentablemente tengo muchos sobres que no pude mostrar, que son maravillosos, del exterior, todo este diseño que a veces desde Argentina costaba mucho poder pasar la barrera de la censura. A muchos sobres no me los dejaron enviar, cada vez se pusieron más duros con esto (...) Había una persona que estaba encargada de servicio de inteligencia que revisaba toda la correspondencia dentro del correo” (CPAM).

sociedad argentina, siendo los sectores socio-económicos medios y bajos los más impactados por la crisis. De forma unánime, quienes estaban activos en la práctica del arte correo en ese momento, señalaron que fueron golpeados en su capacidad adquisitiva en la economía familiar y que se tornaron inaccesibles los envíos postales, sobre todo hacia el exterior del país. Esto fue coincidente con un efecto de las políticas neoliberales implementadas por el entonces presidente Carlos Menem al privatizar el Correo Argentino, que produjo un aumento drástico de las tarifas postales.³³³

El 2001 fue un momento bisagra, señaló el grupo entrevistado, en virtud de que, desde allí en adelante, fue privativo despachar hacia otros países. Relataron cómo sus pares del exterior se solidarizaban al conocer la crisis argentina mediante acciones tales como enviar correspondencia al país con la aclaración de que no esperaban respuesta porque comprendían la situación.³³⁴ Lo económico y el acceso a la tecnología digital fueron condicionantes para mantener las interacciones, ya que si bien a esa altura ya existía internet para usuarios comunes, no había acceso masivo de la clase media a las computadoras personales.³³⁵

Frente a esta situación privativa, los/las artistas implementaron una serie de estrategias tendientes a no discontinuar los intercambios, como el *buzonazo*, los envíos colectivos (sobres de varios/as artistas en un paquete para compartir el gasto de despacho), entre otras. Conforme

³³³ El investigador Mariano Wiszniacki, en un informe publicado por la revista *Question*, de la FPyCS de la UNLP, desarrolla el proceso de privatización y regulación del Correo Argentino al analizar el contexto político, económico y social de estas medidas tomadas por Carlos Menem en 1989. Describe el autor que “Un caso paradigmático en concepto de una mala administración del proceso privatizador fue el del servicio de correo postal. Éste no formó parte del primer segmento de privatizaciones, donde por ejemplo se entregó ENTEL o Aerolíneas Argentinas, sino que se intentó generar primero algún tipo de desregulación del mercado para luego llamar a licitación pública. Sin embargo, la gestión de Correo Argentino en manos privadas (que no superó los seis años) distó de ser eficiente y luego de la crisis 2001, el fin de la convertibilidad y un accidentado proceso de renegociación de contratos de servicios públicos amparados en la Ley N° 25561 de Emergencia Económica, fue el primer servicio devuelto a manos del Estado en noviembre de 2003 durante la administración Kirchner”. (Wiszniacki, 2007, p. 2).

³³⁴ Esto es un dato significativo porque en el arte correo la reciprocidad es un valor importante, como veremos más adelante.

³³⁵ “Cuando aparece la crisis del 2001, empieza a ser muy difícil mandar al exterior porque lo que nos costaba \$1,50, de repente para mandar afuera costaba \$6, entonces ya no era lo mismo poder mantener la actividad y a Vórtice le pasa lo mismo porque enviaba 300 revistas que las autofinanciaba con las estampillas que te enviaba la gente, pero en el 2001 eso ya no alcanza” (LA). “Ahora hay reticencia para el que no hacía arte correo que no está acostumbrado a ir al correo, y además hay una cuestión económica. Yo llevo un listado de todo mi correo saliente, el entrante no, porque lo tengo archivado” (IR). “Me parece que las nuevas tecnologías facilitan el envío en el sentido de que el correo se ha puesto caro. A veces lo pienso más de una vez, si mandar o no, pero suele pasar que tengo que mandar a Alemania 50 copias y cuesta \$60 y a lo mejor no lo tengo” (HP). “El correo actualmente está muy caro, si mandás simple, peligró no llegar, y certificada aparte de ser cara, hay veces que no encuentran al artista, le dejan el aviso (ponele) y no lo van a retirar y te llega de nuevo a tu remitente después de haberte gastado unos cuantos pesos” (SLI). “En un principio yo mandaba muchas cosas, los sobres iban muy llenos, pero cuando se encareció muchísimo empecé a mandar menos cargadas las cosas. Por ejemplo, le metía lentejuelas, estrellas, entonces cuando la gente abría se le desparramaba todo, era muy divertido” (NR).

se hacían asequibles en el espacio laboral y luego en el hogar, el uso de las tecnologías digitales fueron una coartada para eludir al correo postal en los momentos más duros en lo económico de los años post 2001.

- *Encuentros y desencuentros entre el arte correo y la comunicación*

Para Zabala el arte no tiene nada que ver con la comunicación, si la concebimos como un circuito de emisor-mensaje y receptor. No obstante, cree que el arte tiene la *función* de comunicar (el resaltado es de él), cuestionar, transgredir, desafiar.³³⁶

Pensar al arte como comunicación, desde su punto de vista, sería forzar los términos porque identificó a la comunicación como una meta a cumplirse y que, para esto, demanda cierta eficacia expresiva. En ese sentido, para el artista, el arte excede a la comunicación:

“La función del arte es no tenerla, en un mundo funcional, en donde todo funciona, el arte no la tiene a esa función. Entonces a mí lo que me molesta es darle vueltas a esa idea, a ese modelo de que todo funcione, que todo tiene una utilidad, que todo está en el mercado y todo vale. El arte no es así, el arte no pasa por esos canales de comunicación, el arte no comunica nada en esa medida, comunica otras cosas en otro nivel, no como uno agarra el teléfono o una computadora. El arte es otra cosa que excede absolutamente la comunicación” (HZ).

Desde una mirada pragmática de la comunicación, consideró que en el arte correo era consistente sostener una finalidad comunicativa para conformar una red de contactos. En su relato de la histórica *Última Exposición Internacional de Artecorreo*, en 1975, que organizó junto con Vigo, afirmó que esta idea motivó su denominación:

“(La llamamos *última exposición*) justamente porque consideramos que el arte correo era un medio de información y contacto entre artistas y no era un arte que se podía exhibir en una galería o en un museo” (HZ).

Por su parte, la amplia mayoría de entrevistados/as coincidió en que había una imbricación indisoluble de arte/comunicación y un carácter fuertemente social en el arte correo,

³³⁶ “...preguntar, interrogar, dar respuestas, otra es transgredir códigos establecidos, otra es desafiar la inteligencia del espectador, o sea estas no son cosas de la comunicación, es secundario, lo importante es el desafío, es preguntarle al espectador con la forma misma: ¿es arte esto que estás viendo, o no? Interrogar, fijate este cuadro negro o blanco, ¿qué dice? No dice nada, no comunica nada, no, mete en crisis, los pensamientos sobre el arte del espectador, en eso el arte no comunica, hace meditar” (HZ).

e incluso algunos veían en éste una preeminencia de la finalidad comunicativa por sobre la artística.³³⁷ Padín, por ejemplo, consideró que lo esencial de esta tendencia es la comunicación y para Claudia Del Río la denominación más acertada es la que le dio Vigo de “Comunicación a distancia-vía postal”.³³⁸ Por su parte, García Delgado reforzó esta idea al plantear su paso de la escultura y los objetos al arte correo cuando descubrió la posibilidad de incluir lo social en esta tendencia, de salir del trabajo solitario y encontrarse con otros/as. No obstante, aclaró que uno puede comunicarse en profundidad con un grupo pequeño de personas y no con un gran número, aunque intercambie con ellas.

Esto habilita una distinción entre “contactarse” o “interactuar” y “comunicarse” entre sí.³³⁹ Carlos Pamparana y Fabiana Di Luca concordaron con la afirmación según la cual el arte correo abrió camino para crear nuevos lazos a partir de los cuales se generaron proyectos conjuntos, constituyó un lugar de encuentro.³⁴⁰

Asimismo, el surgimiento del arte postal estuvo relacionado con la necesidad de comunicarse traspasando las barreras geográficas y de manera independiente del sistema artístico institucional. Silvia Lissa adhirió al agregar que éste no solamente permitió superar

³³⁷ “Entiendo al arte correo como un medio para vivenciar la comunicación desde otros lugares. Conectarse con el otro desafiando los límites del lenguaje verbal, incorporando lo visual, lo táctil, la textura, los olores, el idioma” (IM). “El arte correo es como una *adicción*, pero que depara cosas buenas, sobre todo el relacionarse con otros. Si no fuera por el arte correo no hubiera conocido a tanta gente, especialmente a gente joven” (IR). “Creo que la esencia del arte correo y como todos estos lenguajes que surgen, así como periféricos, es la comunicación, o sea, creo que la base es la comunicación, más allá de lo que pase con eso no importa demasiado, el tema es poder comunicarse unos a otros” (AB). “Para mí el arte correo es eso, es, algo social sobre todas las cosas, es la posibilidad de comunicarse, así como en red y sin ninguna jerarquía, me parece que es una de las cosas más valiosas que tiene, por eso, para mí, no es el ponerle la estampilla lo que lo hace valioso” (LA).

³³⁸ “Aun padecemos la confusión o falsa dicotomía entre el arte y la comunicación. El producto artístico es, ante todo, un producto de comunicación y por lo tanto parte indisoluble de la producción social (...) En algunos contextos prevalecerá su índole “artística” (museos, galerías, cátedras, etc.), en otros prevalecerá su índole de instrumento de comunicación. Pero, ambas facetas son inseparables” (Padín, 2000, p. 1)

³³⁹ “...Si bien está bien toda esta idea de la democracia en el arte correo, la comunicación y todo, lo cierto es que vos no hablás con cinco mil personas, cuando estoy acá a lo sumo hablo con veinte. El arte correo es una forma de comunicarse, como comunicar por teléfono o e-mail, por WhatsApp, por cualquier vía de comunicación. El tema es qué querés comunicar o con quién te querés comunicar y para qué: ¿para colgar una foto del asado de un fin de semana? La verdad que el intercambio o ese tipo de comunicación no me importa nada” (FGD).

³⁴⁰ “El arte correo también tiene que ver con empezar a hacer los contactos propios (...) A través de la Revista 468, revista gráfica experimental, pude juntar gente que yo admiraba desde Hilda Paz, Romero, León Ferrari, con quien teníamos una amistad (...) ahí está contenida toda una época de gente, de contactos” (CPAM). “La *Muestra ambulante* tenía mucho de esto que también tiene el arte correo que es echar mano del arte para construir lazos en realidad, para construir lazos sociales, y en este caso, podía ser una estampilla, una postal, un sello, pero también podía ser una muestra colgada en una carnicería, algo que el artista nunca hacía, hablar era como tensionar un poco esos lugares que se instituyen y que quedan ahí como si fueran los únicos posibles” (FDL). Fabiana Di Luca se refirió a una experiencia del grupo “La Grieta” entre 1995 y 2005 en el barrio aledaño a la vieja estación de ferrocarril en La Plata.

distancias y atravesar las fronteras nacionales, sino también religiosas, étnicas, sexuales y lingüísticas.

En cuanto al tipo de comunicación a la que se orienta, se trata de una trama de intercambios en red con alcance internacional y una dinámica de flujo permanente.³⁴¹ García Delgado sostuvo que estas interrelaciones se basan en la idea de multiplicación para la conformación de un tejido que *se autonutre, se autosustenta*. Estas cualidades, entre otras, permiten la conformación de un espacio horizontal e igualitario, que son los principios democráticos que declama la tendencia, tal como lo reafirmaron los artistas Romero y Pazos.³⁴²

En los años setenta y ochenta sus practicantes enfatizaron el valor comunitario, fraternal y solidario de los intercambios postales que establecían un marco ético compartido de la comunicación. Esta postura, expuesta en páginas anteriores, se sintetizaba en el sentir que expresó Gutiérrez Marx acerca de que la red internacional de arte correo “es una hermandad continental” (GGM, 2010).

Durante la dictadura, hubo una valoración de la tendencia como espacio de encuentro frente a las restricciones de un sistema autoritario que imponía la censura y el aislamiento.³⁴³ La apertura democrática habilitó libertades y la posibilidad de la acción colectiva; no obstante, más adelante, desde mediados de los noventa se experimentó un contexto muy diferente. Los años neoliberales profundizaron los mecanismos de exclusión, reforzando formas de sobrevivencia que conllevaron sobrecarga de trabajo, precarización, individualismo y eso atentó contra la capacidad creativa y la comunicación, entre otros en el sistema artístico. En ese sentido, el arte correo se presentó como un ámbito de prácticas más amigable y próximo en el cual compartir la producción artística, socializar y promover proyectos conjuntos.³⁴⁴

³⁴¹ Esa capacidad de mantenerse sin interrupción -la *Eternal Network* de Robert Filliou- cumplió en 2012 cincuenta años de actividad, y los traspasó, más allá de los debates en torno a su continuidad y transformaciones, cuestión que se abordará en el eje siguiente.

³⁴² “La democratización se producía a partir de que uno se dirigía a muchas personas simultáneamente y la posibilidad de hacerlo que no era de forma, no había que ir al mismo lugar en particular para poder percibir el arte, para poder gozar del él, el arte correo como otras formas parecidas daba para eso” (JCR). “El arte correo fue en determinado momento, la forma más democrática, más accesible a todos: al autor y receptor. A diferencia de la pintura y de la escultura, ni hablar del happening, que son expresiones caras, digamos, o los murales. El arte correo, cuando el envío por correo era muy barato, -estamos hablando de hace treinta o cuarenta años- era la manera de llegar a todo el mundo con muy pocos centavos” (LP).

³⁴³ Susana Lombardo, que vivió junto con Vigo y Gutiérrez Marx esa época, exaltó esa experiencia en los años duros: “En el año 81, estábamos con todo el tema de que el arte correo era el lugar donde nos podíamos comunicar, y estar en contacto con otro. No podías reunirte en una casa, entonces era la forma de estar comunicando hacia adentro y afuera, por eso para mí la palabra *floreecer*, como la *siembra*, era algo vivido” (SLOM).

³⁴⁴ “Muchas veces por motivos diversos, puede suceder que ciertos artistas se encuentren aislados de las experiencias artísticas que los rodean, ya sea por decisiones personales o conflictos culturales, sociales y políticos, o simplemente diferencias ideológicas con respecto al entorno de los centros culturales de su ciudad y encuentran en el arte correo la posibilidad de darse a conocer, de hacer circular su obra por otros lugares,

Por otra parte, es relevante considerar las múltiples dimensiones del proceso de comunicación y creación artística en sus fases de producción, circulación y reconocimiento (o recepción) en el arte postal. En la vivencia de quienes participan hay aspectos emocionales, afectivos y sensoriales, además de los materiales, tecnológicos, simbólicos, interactivos, que le son propios.

En cuanto a la instancia de producción, a lo ya consignado en el ítem referido al hacer creativo y la búsqueda estética, se agrega que cuando elaboraban un trabajo de arte correo para enviar a alguien como un regalo, sentían una gran alegría y lo experimentaban como un acto de cariño.³⁴⁵ Esta dimensión afectiva formaba parte del proceso. También la materialidad y la indicialidad inscripta mediante la estampa del sello, la pincelada, la impronta del rodillo, los dobleces, la textura del papel, entre otros.

Por su parte, la circulación en el período analizado tenía dos carriles, el del correo postal en el que se preserva lo corpóreo, y el de los medios digitales que desmaterializan y alteran los parámetros espacio-temporales. Ambos aparecían combinados en todo el proceso, propiciando una experiencia diferente que vale la pena consignar.³⁴⁶

saltando las barreras que pueda haber en su entorno cercano” (IM). “Lo que a mí me ha aportado es en una situación de apertura, hace años que soy artistas y me sigue costando muchísimo encontrar espacios, valorización de la obra, aceptación de la obra, a pesar de que hay infinidad de lugares en Capital Federal donde exponer, no es fácil acceder a esos. Y en cambio en estos espacios la obra se resignifica y está altamente valuada, y esto que decíamos, de pronto hay gente con la que uno tiene mayor afinidad” (SC).

³⁴⁵ “Trabajaba muy amorosamente cada respuesta a los proyectos, interviniendo los sobres con sellos artesanales, estampillas. En su interior la mayor de las veces enviaba varias postales, obras, que eran una especie de resumen o muestras pequeñas de mis obras que desarrollaba como artista visual, también en muchos casos incorporaba cartas abiertas dando cuenta de mis estados emocionales, contextos laborales y políticos” (IM). “Hay gente que te envía un trabajo, pero sin estar en una convocatoria, es un regalo, a veces hay gente que hace producción y hace copias o hace fotos o hace una copia y te la envía por correo, pone *espero te guste, te mando un cariño* y vos capaz que no lo conoces personalmente” (NR). “...de pronto, cuando vos mandás algo, es como un pequeño desprendimiento que se va pasando con los días y cuando de pronto te llega una carta: a ver, quién es, qué pasó, me habrán contestado...” (SC).

³⁴⁶ “...convivimos todos los días con mucha gente que no nos podemos comunicar y hasta nos sentimos solos y de pronto yo recibo algo de arte correo y es comparable a recibir una noticia a alguien a quien conozco, de quien quiero” (FZ). “Desde siempre me ha gustado recibir y escribir cartas. Cuando vivíamos en Lanús con mi familia, mi madre me dejaba al cuidado de una vecina que tenía un hijo un año más grande que yo, llamado Ariel, y recuerdo que pasábamos horas jugando. Al mudarnos a Mar del Plata, durante muchos años recibía cartas y postales de Ariel. Cuando conocí el arte correo volví a experimentar la inmensa alegría que me daba la llegada de una nueva carta” (IM). “Siempre vas a tener el factor sorpresa en las convocatorias porque bueno, es maravilloso cómo responde la gente, lo que se imagina la gente. Uno cree que tira una consigna, pero en realidad abris un mundo” (DL). “... mi vecina que recibe las cosas me deja la correspondencia entre los hierros y el vidrio de la puerta de entrada de mi casa, entonces yo estoy entrando por la puerta de afuera y ya veo que tengo cartas ahí. Y es como que me está esperando algo y algo que es cálido, algo cálido te va dar la bienvenida, así sea esta hoja, porque en realidad es algo en que te lleva a un espacio de juego, de diversión, de encuentro con el placer que es el arte, pero tampoco es “mi” obra, porque yo te la voy a devolver” (SC). “Yo creo que está en todo momento, porque particularmente a mí siempre lo que me atrae es la *sorpresita*, ver lo del otro, asombrarse, decir *¡qué bárbaro!* Refiriéndome a lo que está haciendo o que bueno, ver desde qué lugar está trabajando esta persona” (HP).

Los/las artistas recalcaron que hay una ritualidad del envío y de la recepción que se pierde con las tecnologías digitales, a la que perciben de modo diferente en cuanto al espesor de la vivencia del proceso.³⁴⁷ No obstante, aparecieron nuevas prácticas y posibilidades en la comunicación vía medios digitales a las cuales valoraron, aunque no las consideraron intercambiables.

En el cierre de este ítem, se incluye una breve referencia a la cuestión de los lenguajes y de los medios masivos tradicionales. Respecto de estos últimos, Gutiérrez Marx señaló que son lugares en los que también se visibiliza y legitima el arte.³⁴⁸ Por otra parte, hay algunos aspectos vinculados a los lenguajes que son compartidos o convergentes entre arte correo y medios (masivos y/o redes digitales), tales como la centralidad de la imagen y la inclinación hacia la multiplicación.³⁴⁹ Ésta tiene un lugar relevante dentro de la tendencia en los proyectos editoriales, que comparten con la lógica mediática la reproducción y la pretensión de llegar a un público, aunque más acotado, aunque distan de los medios en sus fundamentos estéticos y políticos porque se oponen a la estandarización que se realiza según los requerimientos del mercado.

En esta producción de baja escala de elaboración manual, se mantiene la tensión entre lo único y lo múltiple, y se revaloriza lo artesanal que provoca el contacto con la obra, una sensibilidad visual y del tacto.³⁵⁰ También se diferencia de los medios de comunicación masivos en la dinámica de los circuitos y las formas de circulación.

³⁴⁷ “Al arte correo de hoy lo veo aburrido, es un plomo porque perdió el correo, el correo es caro y hacer por correo electrónico no es lo mismo. No viene el cartero, el correo electrónico es otra historia. Yo me levantaba antes y lo primero que hacía era ir a ver en la escalera donde estaba el hall y veía un mar de sobres. Me hacía un café con leche y levantaba todos los sobres y los empezaba a abrir uno por uno y después me sentaba en la computadora y contestaba los mails” (FGD). “Yo tengo ese reflejo, todos los días cuando llego a casa abro la puerta y miro el piso para ver si hay algo. Y por ahí entré con ganas de ir al baño y hasta que no abro el sobre me olvidé, no voy al baño, me olvidé de todo lo que tenía que hacer...” (FZ). “Me gusta esto que tiene el arte correo que es como mandar una botella al mar y ver qué es lo que pasa, eso me fascina. Por ejemplo, llegar a 4 Gatos, abrir la puerta a ver qué llegó, me sigue sorprendiendo...o sea lo siento igual como cuando mi vieja se iba y yo le decía traeme algo y estaba esperando a que volviera para ver que me trajo, cuando abro la puerta es eso, un regalito” (AB). “...cuando yo mandé dos sobres y no recibí nada, espero. Porque por ahí el otro no quiere recibir, entonces digo respetemos el silencio del otro (...) Lo que a mí me mandan o lo que yo mando, lo podría enviar el folleto a Noruega por correo electrónico, pero no, se lo mando por correo postal” (SC).

³⁴⁸ “...ahora la canonización pasa por los medios masivos, quién legaliza, quién legitima, sí, hasta cierto punto el museo, hasta cierto punto las empresas, que se yo *Christie*, lo que quieras, pero lo que legitima es el medio masivo. Y en este momento para las artes plásticas o visuales el lugar está muy desdibujado, se da mucho más con lenguajes como el cine” (GGM).

³⁴⁹ “Siempre me pareció que en esto del arte correo, el eje como una comunicación era la imagen, no la palabra. La palabra empieza cuando empezamos con la poesía visual, cuando la incorporas a la palabra, si querés. A mí me parece que uno comunica con imágenes, las imágenes me dicen mucho (...) La comunicación pasa siempre por la imagen” (HP).

³⁵⁰ Hay un plus simbólico de la obra artesanal, que resalta la contigüidad entre el/la artista y su obra: cada ejemplar pasó por sus manos, está la impronta de sus sellos, su estampilla pegada de forma manual, el fragmento de tela, hilo o papel, etc. “Hemos editado muchas veces postales, tenemos en cantidad y eso es una influencia de Vigo y del arte correo del museo de la xilografía, siempre nos interesó a nosotros generar una

Frente a toda esta fuerza perceptiva y corpórea del arte correo por vía postal, se presenta el interrogante acerca de cómo se reelabora esa indiciabilidad en la era digital, si se la considera totalmente perdida o aparece bajo otras formas y ropajes.

- *Lo tecnológico*

La era digital como momento de expansión de esta tecnología en la vida social se inició a partir de mediados de los noventa, cuando internet se abrió al uso civil y las redes se extendieron por todo el mundo. Estos años fueron identificados como un momento clave de transformaciones en general, es decir, en lo cultural, político y económico, y en particular en cuanto a la historia de la tendencia.

En el Cono Sur de América Latina, estos cambios se dieron en medio de un proceso político profundo de transformación. Clemente Padín planteó que hubo un gran cambio de los años ochenta a los noventa en la tendencia, porque se pasó de un estado de entusiasmo y acción colectiva a otro de repliegue y vuelta del individualismo. El ímpetu inicial fue coincidente con el retorno de las democracias en la región, a la cual le siguió la década de profundización del neoliberalismo que las dictaduras militares comenzaron a instaurar a nivel económico y social.³⁵¹

En esos años de fin de siglo, el mercado tuvo la voz cantante y marcó el ritmo de las transformaciones. Como se señaló en páginas anteriores, el aumento del costo del envío postal fue parte de estas políticas y tuvo gran incidencia en la práctica del arte correo en Argentina.³⁵² Gutiérrez Marx consideró que otro cambio propio de ese momento fue la retirada de la solidaridad, de pensar en el otro. Durante los gobiernos de Carlos Menem se instaló la fantasía

circulación de lo que producimos o de lo que produce la gente que viene acá en el formato editorial. Nos interesa mucho el mundo de lo editorial porque creemos que habilita o posibilita, transforma de circulación de la imagen o de la literatura que otras formas, es un modo de multiplicar lo que se hace y de hacérselo llegar a otros que no están cerca” (FDL). “Me puse a hacer una publicación de cuatro páginas para vendérsela a 30 amigos por correo, después recibí unas respuestas, era como tener una charla por correo, esa fue mi primera idea. Me planteé a hacer una revista, siempre me gustó el tema de revista, en la Escuela de Bellas Artes hice una, después tuve una la disquería e hice otra y después le cambié el formato, porque el formato que tenía era muy incómodo, no conseguía sobre para poder enviarlo, entonces lo hice en un tamaño postal” (FGD).

³⁵¹ “En los ochenta nos veíamos y nos reconocíamos en los demás, mirándonos, actuando juntos, en cambio en los noventa no, nos viéndonos a nosotros mismos. Ahí es cuando nace la preocupación por la salud, el medio ambiente, por la buena alimentación, es genuino, pero nos separa de la gente. Yo el ejemplo más claro que tengo es que vos convocabas levantando el teléfono, invitando a que trajeran a toda la gente que quisieras y había una amplia respuesta, y en los 90 hacía eso y no iba nadie. Hubo un repliegue hacia adentro del ser humano, de repente es tan valioso como lo otro, no puedo juzgarlo, fue algo diferente” (CP).

³⁵² “... (a mediados de los 90) ahí fue que el correo empezó a aumentar de una manera estrepitosa, tal es así que yo hasta tuve que abandonar mi Casilla de Correo porque no me alcanzaba para pagarla” (GGM).

de entrar al primer mundo y ésta se desplomó con la crisis del 2001.³⁵³ Esta debacle reactivó la fuerza de lo colectivo, de la organización popular, de las asambleas, y a partir del año 2003, retornó la militancia y se reencendió la política sumando la fuerza de nuevos actores juveniles y un diálogo intergeneracional enriquecedor.

Para Padín, el arte correo planteó desde el principio a la globalización con un sentido utópico de un orden cultural global, no económico. Este horizonte fue impulsado recuperando deseos de las vanguardias que promovían el traspaso de las fronteras, una lengua única que posibilitara una comunicación universal y la relación arte/vida. El problema fue que esa transformación finalmente fue realizada por el mercado, desde la lógica capitalista, ligada a un nuevo paradigma cultural que no valoró la dimensión humana de la comunicación, la acción colectiva y el sentido de lo cotidiano.

En cuanto a las prácticas artísticas que hacían desde los ochenta, Lombardo señaló que en la década siguiente ganaron mayor sistematicidad y encuadramientos que antes no tenían.³⁵⁴ En contrapartida, para ella perdió fuerza lo colectivo y progresivamente apareció la necesidad de reafirmar la existencia de un yo individual.

En cuanto a las miradas y posicionamientos de los/las artistas respecto de los nuevos lenguajes y tecnologías digitales, éstos son diversos, sobre todo en lo relativo al paso de lo analógico a lo digital en el arte correo. Para Gutiérrez Marx hubo un aspecto generacional que apareció en la actitud hacia la adopción de nuevos dispositivos. Ella experimentó cierta resistencia a las computadoras y un apego a las anteriores formas mecánicas y analógicas, porque para la artista, el cambio de soporte lo modificó todo y esta reacción vacilante frente a lo novedoso sólo puede ser vencida por la práctica. Es entonces cuando se produjo la adaptación y el uso, de modo acorde a los valores y principios de cada persona o grupo. Este forcejeo, para ella, se dio con otras tecnologías de forma encadenada de una generación a otra.³⁵⁵

Romero sostuvo que la xilografía y el grabado quedaron ligados a la tradición en el sentido del gusto por lo artesanal. Para él, el uso de la computadora y lo digital abrió nuevas posibilidades que no siempre se tomaron, a veces porque había prejuicios y cierto apego a la artesanal, pero ese cambio tecnológico le parecía interesante. Por su parte, Hilda Paz, si bien

³⁵³ Estos gobiernos se produjeron entre 1989-1994 y 1994-1999 en Argentina.

³⁵⁴ Por ejemplo, respecto de las instalaciones y performances, ella dijo que realizaban este tipo de práctica artística en la calle o espacios cerrados en los ochenta, pero sin saber diferenciarlas de la misma forma en se haría tiempo después.

³⁵⁵ “Cuando era chiquita apareció la televisión y mi papá, que era el más progre, quiso traer un aparato y mi mamá dijo: *cuando vos entres con el aparato, yo me voy* y el aparato entró, mi mamá no se fue y se hizo súper televidente. Cuando mi hijo me dijo que iba a traer una computadora, yo dije que me iba, porque uno responde a los mandatos naturales” (GGM, 2010).

revalorizó lo táctil en el arte correo, no desestimó el paso a lo digital. Aceptó que hay transformaciones que dieron lugar a nuevas formas de hacer las convocatorias o, por ejemplo, en la exhibición del catálogo sin enviarlo por correo postal, sino a través de una plataforma digital. La artista consideró como una variación de formas que no afecta lo central, porque lo importante es que se muestre el trabajo, que es un objetivo de la tendencia. Para Padín los cambios tecnológicos en general fueron positivos y al arte correo le han brindado la posibilidad de expandirse y multiplicarse.

Un aspecto que se presenta como problemático, desde la mirada de los/las artistas, es que lo digital modifica de forma radical todo el proceso y su naturaleza, y esto pone en tensión algunas de sus convicciones, inclinaciones y/o prácticas. Lo principal que se trastoca es la materialidad y eso cambia la experiencia de la producción y la recepción, el modo de la circulación, al propiciar un proceso desmaterializado o inasible.³⁵⁶

Silvia Calvo expresó que hay en el correo postal “algo de mágico” ligado a la densidad perceptiva y emotiva señaladas. Frente a esto, las tecnologías digitales generan menos empatía y una vivencia más lábil y distante. Un ejemplo de esto es la experiencia relatada por la artista Bocquel de su participación de la convocatoria de arte correo electrónico, *e-mail art*, titulada “El Horizonte” organizada por García Delgado en el año 2010. Se trató de una convocatoria digital en todas sus fases, lo cual para la artista constituyó algo novedoso, pero que vivió con cierto desapego.³⁵⁷

Por su parte, el artista organizador de esta convocatoria de arte correo electrónico, coincidió con sus pares en que la materialidad es un aspecto que diferencia el hacer arte correo mediante los medios digitales o por el correo postal. Para él son incomparables y deja entrever una cierta despersonalización en las recepciones por correo u otros medios electrónicos por los cuales llega tanta cantidad de información que “ya no sabés de quién recibís” (FGD). En

³⁵⁶ “Yo no me pude conectar con las tecnologías, yo recibo convocatorias de forma virtual, pero yo soy matérica, es analógico lo mío, puedo tal vez, pero hay veces que participo, otras que no, pero no me atrae” (GGM). “Yo no siento la misma emoción cuando recibo un mail como cuando recibo por correo postal. Además, en el correo electrónico te aparece tanta información basura, tanta cosa impersonal. Me parece que lo postal tiene esa cosa más personal” (SC). “Hay mucha gente que ha entrado a la red social IUOMA, que propone una red de arte correo por internet y creo que hay gente que se ha ido porque no quiere masificar en internet lo que es el correo postal” (SM). IUOMA es la International Union of Mail-Artists”, creada en 1988 por el artista holandés Ruud Janssen como un espacio en el cual los y las artistas que se unen comparten una página web (blog) sus trabajos de arte correo. El sitio promueve los intercambios, la ampliación y sostenimiento de la red internacional en la Internet.

³⁵⁷ “A mí me parece desde lo personal, con esta cuota de nostalgia que tengo, sigo apostando al sobre por correo *real*, toda la vida y me parece que pasa también con otras cosas, por ejemplo, lo que pasa con el libro electrónico, no es lo mismo tenerlo en la mano que tenerlo desde la pantalla. Me parece que hay un fetichismo del papel que uno no se puede resistir, la tecnología está bárbara, pero sigue sin superar el papel, el hecho de tener el sobre en tus manos y abrirlo y encontrarte con lo que sea” (AB, 2011).

contrapartida, la materialidad parece otorgar un intercambio más personal, dedicado y perdurable.

Aun así, no todo el cambio tecnológico es visto como un salto, hay un enlace entre lo analógico y lo digital que permite pensarlo como una relativa complementariedad. Esta combinación, que se da en la práctica, es un aspecto positivo debido a que ante el encarecimiento del correo postal, la comunicación por vía digital se tornó más accesible, rápida y de gran alcance para difundir las convocatorias de forma simultánea a todos los puntos del planeta.³⁵⁸

Esta idea de conjugar ambos sistemas prevalece en un grupo mayoritario de artistas, al sostener que el uso de los medios digitales no eliminó la utilización del correo postal, sino que así enriqueció el proceso, sobre todo la circulación. Relató Martínez que había una controversia al principio, cuando se expandió el uso del correo electrónico acerca de si desplazaba o excluía al correo postal, pero se disipó al comprobar que ambos continuaron y “se acrecentó más el circuito, te enterás más rápido de las convocatorias y de todo” (NM). Mendía aseguró que, si bien se ha ligado de forma constitutiva al arte correo con el correo postal desde el punto de vista de su experiencia e intercambio, las nuevas tecnologías digitales le ofrecieron posibilidades creativas y de acceso que aprecia.

Otra cuestión que se puso en escena fue el apego del arte correo a las novedades tecnológicas, su actitud de *puesta al día*, de no quedar afuera, cuyo pragmatismo y heterodoxia ha acompañado el devenir de la tendencia. En contrapartida, la transformación de las dimensiones espacio-temporal y la sobreabundancia de información aparecieron como elementos negativos de los medios digitales, de manera mayoritaria. No obstante, las prácticas en el nuevo milenio quedaron dentro del nuevo marco tecnológico, por adhesión y/o necesidad, lo cual generó cierta inquietud en quienes se debatían entre la aceptación o el rechazo; entre la seducción de lo nuevo y la nostalgia por lo viejo.³⁵⁹

³⁵⁸ “Hay un muchacho en Venezuela que también está en el Facebook, y en mi blog mantenemos contacto: que te vaya bien hoy, me llegó tu obra, te voy a enviar la información. Aparece un intercambio que quizás es mucho más rápido, pero lo importante va por correo” (SC). “El Arte Correo si bien existió desde hace muchos años, pero se empezó a difundir con internet. Existió antes (de Internet), pero era más restringido a un grupo que no está en una gran escala de difusión, ahora cuando todo lo restringido entra a la web y ahí entonces... explota, se expande” (IR). “Pero yo llegué así al Arte Correo, me llegó una convocatoria por mail, por eso siempre digo que el mail es tan importante para nosotros ahora porque nos permite difundir a otra escala, antes no teníamos mucho esa posibilidad. Graciela (por GGM) siempre cuenta que ellos hacían las convocatorias por correo tradicional, ¿no? Para nosotros es mucho más fácil, está bien que para nosotros se encareció muchísimo el servicio postal, esa también es una problemática.” (NR).

³⁵⁹ “Tengo contradicciones sobre esto, me parece que hay que echar mano de todo lo que hay, siempre. Creo que sí, que todo lo que sirve para comunicarse es válido, luego uno elige qué también y me parece que está bueno la posibilidad de elegir, yo soy una usuaria de las nuevas tecnologías, no de esas que están las veinticuatro horas conectadas, pero uso mucho las redes sociales, el mail, tengo un blog para el taller, usamos

Di Luca observó que, en los talleres de arte de su espacio propio, los adolescentes y jóvenes estaban abiertos a todo, mudaban de lo digital a lo analógico material sin problemas. Querían ver plasmado en papel varias de sus producciones y tenían una manera flexible de integrar a ambos. No obstante, advirtió que sus parámetros eran jóvenes que habían elegido talleres de pintura, o sea que tenían una predisposición a meter mano en materiales, por eso creía que esa actitud no podía generalizarse.

La artista platense marcó que en la primera etapa de furor de lo digital su carácter novedoso, y hubo una inclinación hacia estas tecnologías que significó un ahorro importante, momento que coincidió en Argentina con el encarecimiento del correo postal y la crisis económica. No obstante, la materialidad no estaba en total retirada, ya que más adelante, en la Bienal de San Pablo de 2010, pudo constatar que se le dio importancia en el tipo de obras seleccionadas.

Para ella, hay una diferencia entre las redes virtuales y lo que ella llamó, las *concretas*.³⁶⁰ En las primeras, entre las cuales la central es Facebook, se pierde la presencia y la participación; en cambio, las segundas que remiten al encuentro cara a cara plantean otra forma de comunicación. En cuanto a estos espacios que reivindican la interacción directa, destacó que en La Plata proliferaron los espacios culturales a finales de la primera década del nuevo milenio. Por otra parte, hay un efecto un tanto ilusorio de presencia en las redes virtuales porque sugieren que se puede *estar* en varios lugares al mismo tiempo:

“Yo sigo creyendo en hacer una muestra de estampillas, de postales de *carne y hueso*, digamos, porque esas experiencias son momentos donde uno se encuentra con el otro cara a cara que no es lo mismo que poner *Me gusta* o *Asisto* al evento en el Facebook, no es lo mismo. Para mí hay algo que (va a sonar algo conservador lo que voy a decir), pero para mí esta excesiva comunicación virtual, *excesiva* porque parece que todos estamos cerca de todo, en realidad lo único que produce es acceso a información, pero no sos parte de, no participas, por más que te enteres o pongas *Asistiré*” (FDL).

Es interesante este planteo que abrió a la reflexión sobre la presencia y la idea de participación que se produce al comparar el arte correo mediante el correo postal respecto de los medios digitales. Por otra parte, en éstos, hay recursos y posibilidades que son novedosos

esos dispositivos y mucho. Me parece que no puedes dejar de usarlas porque te quedas afuera y eso es real, aunque también creo que se pierden cosas, me refiero a que hay una lógica de la mirada en esos soportes, en esos medios, una percepción del tiempo que te fagocita; a mí me pasa que llega un momento que ya ni abro más nada porque estoy sobre-informada que entre tanta información ya no veo nada” (FDL).

³⁶⁰ En un sentido similar, Norberto Martínez llama “real” al correo postal.

para la sociedad en general, pero que ya estaban en el arte correo como principios, tales como abrir la noción de autoría, que ahora se presenta con modelos más flexibles como el *copyleft*, o promover el acceso como ocurre con el software libre. También en la tendencia, en sus modos de producción, como por ejemplo en algunas publicaciones, se promovieron estrategias de descentralización y desjerarquización como principio democratizador. Esto puede encontrarse en algunas plataformas.

Un interrogante que inquietó en las conversaciones fue si usar las nuevas tecnologías necesariamente produce una renovación en los lenguajes, frente al cual hubo vacilación, no se expresó una postura determinante al respecto. Ocurre con las convocatorias de *e-mail art* de García Delgado, con las cuales concluye que usar redes como Facebook no siempre conduce a la generación de nuevos proyectos. Luis Pazos consideró que internet le planteó al arte correo el desafío de preguntarse por su propia existencia e identidad, ya que él cree que lo que se hizo por internet no es arte correo, debería dársele otro nombre.

Fuera del grupo entrevistado, cabe destacar el posicionamiento que asumieron algunos artistas europeos de la generación fundacional como Baroni, que representa una mirada que tempranamente se expresó en artículos y publicaciones. En 1994, veía en lo digital y telemático la apertura a la convivencia de ambos sistemas con el postal, porque progresivamente se ampliaban las posibilidades de intercambios, siempre supeditados a los principios de la tendencia:

Cuando empecé a interesarme en el mail art en la segunda mitad de los 70' parecía aún del todo utópico poder pensar que se podría disponer de un ordenador "personal" en el cual simplificar el contacto con centenares de artistas repartidos por el mundo (...). En realidad, la tecnología para el networker electrónico ya había alcanzado un nivel de sofisticación y versatilidad notable, sobre todo en los países de avanzado desarrollo como los Estados Unidos o Japón, aunque tan solo un número limitado de artistas dispone hoy de aparatos domésticos o de un fácil acceso a las redes telemáticas. A pesar de todo lo enunciado, el correo tradicional está destinado a ser el medio más económico y difuso, aunque no sea tan veloz como el ordenador, para mantener activo el contacto del networker "creativo e independiente". Como demostramos en las primeras y tímidas experiencias y

proyectos (...) el paso a la comunicación electrónica global será mucho más lento y gradual de cuanto suponen las apasionadas previsiones de los científicos y los tecno-freaks. Pero no es motivo para que el sello de correos y el microchip no puedan convivir pacíficamente, recorriendo juntos esta parte del camino (Baroni, 1994, s/p).

Hubo dudas y temores respecto de lo que deparaba Internet y las tecnologías digitales, en general. Éstas se atenuaron con el tiempo, pero aún pervive una tensión sobre todo en lo referido a los procesos creativos, los lenguajes y materiales, entre otros aspectos que se retomarán más adelante.

- *La política y lo político*

En cuanto a *la política*, no hay dudas de su centralidad en los setenta y ochenta en las prácticas discursivas de los/las artistas latinoamericanos/as, que venía desde los sesenta.³⁶¹ En cambio, en la etapa analizada hay menos nitidez en su articulación, ya que algunos/as visualizaron que era intermitente en cuanto a su manifestación en la práctica artística. Esta opinión la formularon mirando sobre todo las temáticas que eran el objeto de convocatorias y proyectos, en relación con la política entendida como el despliegue de un conjunto de problemas y prácticas en la construcción de la esfera pública.³⁶²

Asimismo, había en los/las artistas entrevistados/as una convicción de que ésta y lo artístico están enlazados, pero que los cambios de los contextos sociohistóricos y políticos tienen gran incidencia. Más allá de la dimensión temática, la práctica artística del arte correo estuvo ligada a *la política* en sus prácticas disruptivas en el espacio público, sus denuncias, las temáticas polémicas o sensibles de las convocatorias, y a *lo político*, como algo inherente o propio de su lógica, en el sentido de un régimen estético y comunicacional que traspasa los cánones y paradigmas dominantes. Esto aparece en las formas de participación menos reguladas

³⁶¹ “Creo que en Latinoamérica el arte correo fue sin ninguna duda mucho más político, Padín, Deisler, Romero, Vígo, Zabala, hay como una cosa mucho más política, por el momento que se vivía, por cuestiones obvias, tal vez en el resto del mundo recibías muchas pavadadas, invitaciones o convocatorias que sé yo medio *naif*, o *tontas* o de todo qué sé yo...” (CPAM).

³⁶² En el apartado “Articulaciones y tensiones entre arte, técnica y política” del capítulo I se abordó de forma conceptual la distinción entre *la política* y *lo político*, para hacer referencia por un lado a la vida social en la esfera pública, y por otro al régimen estético político del arte.

y más abiertas, en la desjerarquización de los mecanismos de legitimación y consagración y en la conexión con la realidad social y cotidiana, entre otros aspectos medulares.

Se expresó un compromiso con la realidad sociopolítica y las problemáticas que impactaban en la vida pública, por parte de los/las artistas consultados/as respecto del período estudiado, al considerar que éste estuvo entramado en las prácticas artísticas³⁶³ Hay una relativización en cuanto a las intensidades y la cantidad de eventos que se producían en virtud de que variaron de los noventa a los primeros años del dos mil, y en el inicio de la segunda década. A esto hizo referencia Laura Andreoni cuando dijo que:

“Probablemente hoy el arte correo siga siendo un vehículo para comunicar también el arte político, lo que pasa es que, me pasa a mí por lo menos, que no recibo la cantidad de mensajes políticos como antes, como por ejemplo en los noventa, cuando había mucha cuestión política circulando en el arte correo. Sobre todo, referidas a cuestiones que pasaban en el momento como la libertad de prensa en otros países o, más adelante, en 2006 por la desaparición de Julio López” (LA, 2011).³⁶⁴

Para Zabala pensar un arte disruptivo y contracultural a finales de la primera década del siglo XXI es no hacer ruido, ni cosas llamativas, en el sentido contrario de la lógica del espectáculo y, al mismo tiempo, poner en su lugar un diálogo sin imposiciones. Considero que cuando el arte pretende ser político, a veces lo hace como una obligación y en realidad se trata de promover una comunicación en el sentido de *comuni3n*.³⁶⁵

³⁶³ “Cuando fue lo del corte del puente de Gualeguaychú, yo había hecho una estampilla, que en ese intercambio hice cosas que tenían que ver con lo social, en algunas aparecen titulares de diarios (...) Cuando fueron las elecciones también apareció, no sé si viste que Nelda entregó sobres de votos que le quedaron de cuando le tocó a ella ser presidenta de mesa. Y el soporte eran las boletas de las elecciones” (SLI). “yo no digo que el arte correo de hoy no sea político, porque para mí hay ciertas decisiones que son políticas...yo hice *Bicentuneando la Argentina* realmente era una decisión política decirle a la gente que intervenga un mapa de la Argentina, hubo gente que hizo intervenciones muy tremendas desde su postura” (NR). “Otra cuestión fundamental en el arte correo, no es hacer cualquier cosa por hacer, siempre había un proyecto, algo que se disparaba, *la mujer cotidiana*, por ejemplo, o para Graciela *los códigos* de la familia, siempre había una convocatoria que estaba conectada a la realidad de cada uno y del país” (SLOM).

³⁶⁴ Hugo Vidal realizó varias acciones pidiendo la aparición de Julio López, desaparecido en el año 2006. En algunas utilizó el sello como recurso expresivo, como pasa en la acción “Botella de mensaje”, en la que intervenían con sellos las etiquetas de un conocido vino argentino llamado López, en los supermercados. O las tarjetas de la obra “Promoción de López” (<http://hugovidal.com.ar/obras/27/>). “Hugo Vidal es uno de esos artistas que ha realizado distintas intervenciones en torno al caso, (...) elaborando pequeñas acciones, personales unas veces, colectivas otras, casi ocultas, modificaciones que podrían pasar desapercibidas en objetos cotidianos, juegos con el significado que intentan poner de manifiesto lo que se ha dejado de lado, que utilizan el texto como herramienta básica, con un despliegue mínimo de recursos visuales, dentro y fuera del ámbito artístico” (Varela Barrio, 2010, pp. 1696-97).

³⁶⁵ “...en esta sociedad del espectáculo, la obra de arte cuanto menos espectacular sea, más política es. Entonces, cuando un artista, hace algo que aparece en todos los medios de comunicación y, no sé, me genera dudas. O hace cosas así, en el espacio público, por ejemplo, con gran estruendo y aparece en todos los medios. (...) Si quiere hacer arte político, tendría que intentar que su obra hable de oreja a oreja, al que la contempla,

Romero sostuvo que el arte correo tenía fuerza política en los setenta, pero que en 2011, cuando establecimos el diálogo para este trabajo, era casi inexistente porque estaba en otras esferas y colectivos como, por ejemplo, los movimientos sociales que tenían mucho peso y usaban las redes sociales con sentido político, como era el caso de “los indignados” de España. No obstante, Romero participó de la organización de convocatorias, en los noventa y en los dos mil, como la ya mencionada “500 años de represión” por el aniversario del descubrimiento de América, en 1992.

Sobre el panorama actual, coincidía con la mirada de Zabala, al decir que en el siglo XXI la gente “está en una gran fiesta” (JCR) y ha perdido contacto con la realidad. Para él, lo que llevaron a cabo en los setenta era un arte en el que predominaba el tema político, pero no de forma panfletaria, sino poética.

Hilda Paz, por su parte, consideró que en 2010 las propuestas se referían a problemáticas o acontecimientos de la realidad que preocupaban, como la situación en Grecia o el 15M con los indignados, entre otros, aunque varios/as artistas se fueron hacia otro tipo de producciones, tanto en sus lenguajes como en los temas y entonces “Los que siguen abordando en su trabajo lo político son más o menos los mismos, o se conoce quiénes somos” (HP).

En términos generales, a partir de lo expresado en las entrevistas, al comparar el período estudiado con la etapa fundacional del arte correo, desde mediados de los setenta y su momento de expansión en los ochenta, hay acuerdo en visualizar un desplazamiento de la política como foco central en las dimensiones temáticas y retóricas. Esto dependió también del contexto, como ocurrió en el paso de cierta apatía de los noventa a la ebullición que resurgió con la crisis del 2001. En estos momentos críticos se revitalizó el activismo en el marco de las democracias. Luego sobrevinieron momentos más tenues o calmos en los que se focalizaron en otras cuestiones diversas.

No obstante, hay ciertas cuestiones sensibles que se mantienen vigentes y frente a las cuales están alertas, porque son banderas de reivindicaciones y derechos en el actual escenario de la vida pública que valoran, tales como las feministas, el reconocimiento y respeto de la diversidad sexual y la defensa de la educación pública. Respecto de éstas hay militancia en lo social y artístico de diversos actores/as sociales y colectivos que actúan promoviendo

que plantee un diálogo, que establezca un diálogo entre quien mira la obra y la obra misma (...) Cuando yo leo algunas obras de arte que quiere hacer política, me está imponiendo a mí una manera de pensar, y eso me parece un disparate, yo creo que, en todo caso, lo que quiero es dialogar, no quiero que me impongan un esquema, entonces, todo arte que se escape a esa imposición. Entonces, por ese lado, creo que el arte puede llegar a tener un peso político, cuando haga esta comunicación, esta comunión, no tanto comunicación, sino comunión entre un simple objeto y una persona” (HZ).

transformaciones y defendiendo estas causas cuando perciben una amenaza o retroceso de los derechos conquistados. Asimismo, la violencia económica, la desigualdad y lo ecológico también eran áreas temáticas que estaban desde la emergencia del arte correo en los años sesenta y no se abandonaron. En el curso de las décadas, puede verse apropiaciones, resignificaciones, permanencias y cambios en esta articulación con *la* política y *lo* político propias del período estudiado.

c. Vínculos, debates y reconocimientos en la tendencia en el período estudiado

En este último eje, se presentan aspectos relativos a la socialidad, la trama de vínculos, los reconocimientos entre pares y los debates sobre cuestiones claves dentro de la tendencia en su devenir y cambios desde la mirada de los/las artistas.

- *La socialidad y los mutuos reconocimientos*

En cuanto a la socialidad, el arte en general es el punto de encuentro de sus practicantes, ya que generalmente se conocen en espacios formativos formales, informales o directamente mediante la práctica del arte correo. La relación que prevalece entre los/las artistas correo es de compañerismo, empatía y fraternidad.

Hay fundamentalmente dos tipos de vínculos: el que se da a distancia, mediante el intercambio postal sin un contacto presencial, y el que combina interacción mediada por el correo y/o los medios digitales con encuentros cara a cara. Entre estos últimos, varían en el grado de cercanía y empatía, de acuerdo con las afinidades, los espacios y tiempos compartidos. Entre algunos/as hay una relación más estrecha que abona la generación de proyectos conjuntos, el mutuo apoyo y la complicidad, que entre otros/as. En esto no escapa de la complejidad de todo espacio social concreto en el que hay relaciones entre pares.

Un ejemplo de acción que toma sentido en su base colectiva, es la declaración del 5 de diciembre como el Día del Arte Correo en Argentina. Éste, como se describió en el capítulo anterior, surgió de la fuerza del consenso como una medida que tuvo aceptación y potenció la participación de un amplio grupo de artistas en el evento y las convocatorias previas que culminaban en la exposición de ese día.³⁶⁶

³⁶⁶ Se registran dos opiniones disidentes a la declaración de esta conmemoración. Se trata de la de Gutiérrez Marx y Luis Camnitzer. En cuanto a la primera, en la entrevista realizada para esta investigación, expresó que no estaba de acuerdo por dos razones: porque la declaración de este día homenajea a una exposición (la de

En los posicionamientos sobre cuestiones de la tendencia, hay matices en delimitar lo que es relevante o valorable de lo secundario (en las obras o prácticas artísticas), se percibe que hay ciertos criterios “curatoriales” implícitos que pueden verse al recorrer archivos y catálogos. Una de las distinciones que realizaron es la valoración de la participación sostenida versus la ocasional, al visualizar que esta última, a veces, es oportunista y no aporta al conjunto. Estimaron también a la práctica recíproca y continua por considerarla un gesto de compromiso hacia la red que contribuye a consolidar los lazos. Es importante entender que, para ellos/ellas, organizar una convocatoria demanda un gran esfuerzo (personal, económico, de tiempo) en todas sus etapas: diseño, difusión, recepción y disposición de los trabajos, exposición y devolución de catálogo y/o documentación a vuelta de correo o en la web. Por esta razón aprecian la reciprocidad de sus pares, de cuyas convocatorias y eventos participaron. Esperan que hagan lo mismo en los propios. Esto puede asociarse a lo que ocurre en las familias en cuanto a la expectativa de participación mutua en los festejos de momentos significativos (cumpleaños, bautismos, casamientos, etc.). Entiendo que esto se produce porque en la permanencia de los vínculos mediados por la afectividad y la empatía van conformando una *comunidad*.

La competencia entre ellos/ellas, más allá de las finalidades fraternales de la red, aparece como un componente propio de la relación entre pares dentro de un campo específico percibido en un nivel moderado en relación con la que se produce en el ámbito institucionalizado del arte. Hay rivalidades y amistades que tienen en otros espacios y que se trasladan a la red. En términos generales prevalecen las relaciones cooperativas y, con frecuencia, las diferencias se dirimen propositivamente en la conformación de un “nosotros” que admite el disenso. La identidad conlleva procesos de identificación/diferenciación, inherentes a la construcción social de las identidades (Cuche, 1999).

En el régimen de visibilidad interna de la red no hay jerarquías, pero esto no significa que exista homogeneidad dado que hay sujetos con mayor resonancia, más reconocidos/as y/o convocantes que otros/as. Así, por ejemplo, Ignacio Mendía dijo que, si bien siempre era una alegría para cualquier practicante el recibir correspondencia o tener trabajos de diversos lugares

1975) en la que se ejerció censura contra una de sus obras. Fue una imposición contra un trabajo que presentaba la cara de López Rega con el sello “Cancelado” (la artista aclaró que quien ejerció la censura fueron los dueños de la galería, no Vigo ni Zabala. Ella participó de todos modos con otros trabajos). Por su parte Camnitzer, en su libro *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, en el apartado que le dedica al arte correo enunció que “En 1999, algunos artistas argentinos lograron que el gobierno decretara que el 5 de diciembre sea el Día del Arte Correo. Con esto se satisfizo la necesidad algo extraña de incorporar esta forma de arte contestatario al *establishment*” (2008, p. 108). Éste es un dato erróneo porque esa declaración oficial nunca se produjo, aunque es cierto que se solicitó su formalización al Correo Argentino.

y de muchos/as artistas, recepcionar o tener algo de Vigo, Romero o Ferrari (como le pasó a varios/as en los noventa) era muy emocionante.

Para la mayoría de los/las entrevistados, Vigo apareció como la figura más reconocida y respetada. Quienes conocieron personalmente lo caracterizaron con una personalidad imponente, intransigente y un tanto antisocial.³⁶⁷ También coincidieron en que se hizo visible como artista luego de su muerte, tanto en su propia ciudad, La Plata, como en el centro de mayor concentración de la vida cultural del país que es la ciudad de Buenos Aires, en la que fue ignorado durante su vida.³⁶⁸

Fue considerado un hombre de principios, ejemplar en lo moral.³⁶⁹ Del Río consideró que era un poeta y un buen amigo de la distancia porque cultivaba cuidadosamente la correspondencia, la hospitalidad y la modestia. A mediados de los ochenta y principio de los noventa ella con otros artistas rosarinos lo visitaron y se hospedaron en su casa: “A él no le gustaba pensar que uno era su discípulo o que uno lo admiraba, odiaba todo eso, él te consideraba un par” (CDR). Las cartas que intercambió con ella hasta los últimos días de su vida fueron escritas con mucha dedicación: “Podíamos empezar conversando de una muestra y terminar por la vida privada, seguir por algún invento, le dedicaba mucho tiempo a cada carta, eso era increíble” (CDR). Vigo fue signado como un creador interminable, de una obra amplia y diversa.³⁷⁰

Martínez opinó que el artista platense era un referente mayor dentro del arte correo que Ray Johnson. Por su parte, Zabala y Romero concordaron en que Vigo era el eje central sobre el cual giraba la actividad postal en los setenta y ochenta. Romero estuvo en contacto con esta práctica artística a través de él y entre ambos había una gran confianza mutua. Vigo fue motor y generador de propuestas, con una persistencia como participante activo desde 1974 y hasta sus últimos días de vida, en 1997, de forma ininterrumpida. Romero destacó la producción de cajas que hacía, al modo de Fluxus, y lo consideró un laborioso incansable. Narró su visita a la

³⁶⁷ “Yo me sentía nadie ante Vigo, casi todos nos sentíamos nadie, porque tenía una personalidad muy fuerte” (GGM). Por su parte, García Delgado dice que para él un factor que incide es el carácter particular de Vigo, no era muy sociable y se mantenía en su lugar, La Plata (FGD).

³⁶⁸ Fernando García Delgado relató que, a la última muestra de Vigo en Buenos Aires llamada “Poeta de la distancia. Edgardo –A.Vigo” en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires, no fueron más que diez artistas. Esta exposición se inauguró el 6 de agosto de 1997, cuatro meses antes de su muerte. En contraste, en 2016 se realizó la exposición “Edgardo Antonio Vigo: usina permanente”

³⁶⁹ “Es muy difícil, creo que es absolutamente difícil, ser un artista responsable en esta sociedad porque además de las tentaciones son múltiples, mantenerse firme es difícil, uno de los que se mantuvo firme fue Vigo, toda su vida, por ejemplo, pero es difícil.” (HZ).

³⁷⁰ Cabe destacar que la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP dispuso en el hall de entrada de la sede Miguel Bru (calle 44 entre 8 y 9) un espacio de homenaje a Vigo, con obras icónicas representadas en sus paredes y textos alusivos.

casa de Vigo cuando estaba muy enfermo, destacando que él lo atendió en la cama, en el horario de su siesta. En estos encuentros, que eran frecuentes, conversaban mucho y mientras lo hacían, Vigo seguía produciendo, siempre estaba preparando un trabajo artístico.

Hilda Paz consideró ineludible la influencia del artista platense en la apertura estética a nuevas formas creativas. Lo conoció a través de la xilografía, cuando él la invitó a participar de una exposición luego de ver obra de ella mediante su profesor, Ludovico Pérez. Posteriormente, Paz se relacionó con Gutiérrez Marx y con todo el conjunto de participantes del arte correo en aquel momento.

Para el grupo de artistas consultado, Vigo era un amigo, un maestro, un referente de gran peso. Despertó admiración y respeto en la generación de artistas que se suman en los noventa, como el caso de “La Grieta” en La Plata, entre otros.³⁷¹ Él fue ponderado como inspirador de procesos que movilizaron los cruces, las zonas de fronteras, el eclecticismo y la apertura.

Pamparana expresó que, con su amistad, Vigo le abrió el camino del arte correo mediante una forma que le era propia: mostrándole postales que recibía, es decir, no mediante el adoctrinamiento o iluminación, sino mediante el contagio del entusiasmo. En su recuerdo reconoció una especie de predestinación en cuanto a la cercanía en la que siempre vivían Vigo y él en La Plata, la ciudad de ambos. La proximidad en el barrio donde habitaban, aunque paradójicamente se conocieron en el espacio de la Facultad de Bellas Artes. También, la experiencia de Lombardo fue cercana y decisiva en su vínculo con Gutiérrez Marx y Vigo porque los unía el amor al arte y especialmente a las formas conceptualistas visuales. Ella consideró a ambos como sus padres artísticos, tal como se señaló en páginas anteriores.

También se destacó de Vigo su pasión de coleccionista y un protector de la obra propia y ajena. Esta devoción de preservar, guardar y producir un caos creativo puede asociarse con el *anarchivismo* que Tello (2016) define a propósito de la pasión de Benjamin:³⁷²

“Cuando se cierra el Di Tella y los militares empiezan a romper todo, nadie rescató lo que había ahí adentro. Entonces él se trajo muchos trabajos de otros artistas y los conservó, los guardó” (CPAM).

³⁷¹ “Para nosotros Vigo era un amigo y era un maestro, sobre todo, lo íbamos a visitar periódicamente, le mostrábamos lo que estábamos haciendo, veíamos qué hacía él. Fue fuerte su influencia en nosotros, desde su experiencia con el museo itinerante de xilografía, su mundo del arte correo...dejó una marca que definió algunos recorridos de *La Grieta*...” (FDL, 2013).

³⁷² Citada en el Capítulo III.

Pamparana relacionó este trabajo minucioso con la tarea que Vigo desempeñaba en Tribunales, donde cosía, registraba y guardaba cuidadosamente los expedientes. Otro aspecto destacado fue su carácter de creador inagotable:

“...ibas a las dos de la tarde, que él había llegado de Tribunales y ya estaba trabajando (en su hacer artístico), hasta las siete seguía y no cortaba, mientras charlábamos armaba carpetas, publicaciones, hacía cosas...” (CPAM).

Otra artista que recibió el reconocimiento de sus pares como una trabajadora tenaz de la tendencia, es Hilda Paz. Con afecto y respeto expresaron que guardaban un vínculo muy estrecho, sobre todo los/las artistas de la ciudad de Buenos Aires y el Conurbano, quienes mantenían un intercambio intenso.³⁷³ Junto con Juan Carlos Romero, fueron caracterizados como entusiastas militantes del arte a quienes estimaban como artistas y personas, por su compañerismo y generosidad.³⁷⁴

De la generación más reciente de artecorreístas que comenzaban su práctica a fines de los noventa y principios del dos mil, fue destacada la figura de Samuel Montalvetti, a quien resaltaron por su compromiso y solidaridad. Gutiérrez Marx expresó de él una favorable consideración, a pesar de que cuando lo conoció, ella estaba alejada de la práctica del arte correo.³⁷⁵ Sus pares lo señalaron como un gran difusor y retroalimentador de los intercambios, con sus típicas fotocopias para ser intervenidas con la modalidad de *Add & Pass*.

También distinguieron a quienes generaron espacios activadores de la tendencia tales como a García Delgado por *Proyecto Vórtice*, a Martínez como un gran colaborador, activo participante y a Gabriela Alonso por *Zonadearte*, entre otros/as.³⁷⁶

³⁷³ Nelda Ramos destacó que “Hilda es un gran referente, porque para ella es una práctica sostenida, ella lo hace muchísimos años, no sé hace cuántos años, pero para mucha gente, la puerta para al arte correo tiene que ver con Hilda. Cuando daba clases en Bellas Artes siempre hacía participar a los alumnos en las convocatorias de arte correo. Mucha gente que practica se enteró por ella”.

³⁷⁴ “Para mí, esencialmente Juan Carlos Romero e Hilda Paz. son personas súper vitales, entusiastas con ese entusiasmo del dar y compartir” (LA, 2011).

³⁷⁵ “...hay otro muchacho que me parece bastante serio, o en sus propósitos, que es Samuel Montalvetti” (GGM, 2010).

³⁷⁶ “...en estos últimos años fue que hubo un gran avance de la gente de arte correo, bueno Norberto ayudó mucho en eso, Fernando García Delgado, con Vórtice, mi amiga Gabriela que ya tenía su espacio en Quilmes” (NR). “Barraca Vorticista con Fernando García Delgado y Norberto José Martínez. Actualmente te lo nombro a Samuel Montalvetti que hace un trabajo constante de arte correo y hay grupo de artistas que realizan encuentros de arte correo como Luciana Capece, Laura Andreoni y Raquel Masci, que son integrantes del grupo.” (SLI, 2019).

- *Los debates sobre la tendencia*

En relación con debates nodales de la etapa analizada, uno de estos se produjo en torno de la continuidad o cierre de la corriente del arte correo. En esta discusión, reconocí dos posiciones principales, con sus matices: la primera postula que terminó, que ha muerto, mientras que la otra afirma su existencia y vigencia, aunque considera que ésta se da de una forma diferente a la de la etapa analógica de los setenta y ochenta.

Dentro de la primera, la postura más radicalizada fue la de Horacio Zabala para quien el arte correo terminó en 1975. El artista sostuvo que comenzó en América Latina con las acciones de Luis Camnitzer y Liliana Porter en 1968 y terminó en 1975, con la *Última Exposición Internacional de Artec correo* organizada por él y Vigo.

“Ellos dos (Camnitzer y Porter) ya en el ‘68 hacen experiencias enviando cosas por correo. Entonces para mí cumplió una etapa el arte correo, que fue esa, hasta el año ‘75. Lo que siguió y los que hacen ahora arte correo para mí no tiene valor, es como si yo hoy me pusiera a pintar paisajes. El naturalismo se terminó, el arte correo se terminó. Ese es mi punto de vista, es absolutamente personal” (HZ).

Este final que declaró tiene relación para él con el desuso del correo postal, del cual dijo que pasó a ser obsoleto. Consideró que en la actualidad hay prácticas o tendencias artísticas que tienen que ver con las tecnologías digitales, como el caso del *net art*. Para él, al arte correo hay que comprenderlo desde lo histórico: “Es válido estudiar lo que pasó en los cincuenta, sesenta y setenta, ver qué tenemos atrás. Es historia, hay períodos maravillosos de la historia que está muy bien que se investiguen (...) pero ¿que esté vivo?, no” (HZ).

García Delgado polemizó con Zabala respecto de la muerte del arte correo:

“Al principio Zabala decía que el arte correo estaba muerto, pero después, cuando empieza a circular la información, quiso estar para contar que él fue el que organizó la primera muestra. Entonces, bueno, el arte correo estaba muerto para él. No se puede decir que está muerto el arte correo cuando hay un montón de gente que está laburando y lo hace fantástico” (FGD).

Del Río, como Zabala, opinó que ya finalizó la tendencia, aunque en un momento posterior al señalado por éste (CDR). Según la artista rosarina, el arte correo se desarrolló durante los setenta y ochenta y lo que se hace hoy es intentar revivir un pasado a través de la

apertura de los archivos. En el mismo sentido, Pazos sostuvo que, al finalizar la primera década del siglo XXI, con la incidencia de internet, lo que se hace no es arte correo, es otra cosa, al que habría que llamarlo de otra manera (LP).

En una posición intermedia se encontraban Gutiérrez Marx y Romero, quienes consideraban que el arte correo de los años 2010 y 2011 era *otro* arte correo. Para el artista, el de estos años recientes ya no cumplía más la función *original*, la que tenía antes que era la comunicación marginal o alternativa. Si bien había continuidad de la tendencia, con las tecnologías digitales perdió su *esencia*, ya no era lo mismo porque el de antes era más personal y comprometido. El artista opinó al momento de la entrevista (2011) que la tendencia estaba en decadencia, que no tenía la fuerza que tuvo en los setenta y ochenta que fue la época de vigor.³⁷⁷ Por su parte, Gutiérrez Marx coincidió con Zabala en que *ese* arte correo previo a las tecnologías digitales ya no estaba más, aquel que promovía el envío a distancia. Lo que se realiza en la era digital, para la artista platense, era *otro* arte correo y llamaba *portadores* a quienes no participaron de la primera época. Para la artista hubo un cierre y posibles aperturas:

“con la generación de otras utopías que quizás se pueden reelaborar o armar nuevas, una transformación que tiene que ver con un cambio del mundo y de la forma de vida” (GGM, 2010).

En cambio, para Paz el arte correo en el siglo XXI está vivo y ha evolucionado hacia otro lenguaje que está vinculado con internet (HP, 2011). En la misma línea, Ramos, consideró que no está muerto, sino que ha cambiado, es diferente y quizás tiene otros objetivos (NR).

Laura Andreoni, por su parte, señaló que, con la crisis del 2001, a partir del factor económico y con la difusión de las redes digitales hubo una mudanza a otros modos de intercambio. En sentido similar, Lazcano se inclinó a pensar que el arte correo se *aggiornó* a una modalidad en la cual conviven lo nuevo con lo viejo y que internet abre nuevas posibilidades. Para Lissa el arte correo no ha muerto y nunca va a terminar, en tanto Mendía coincidió en su evolución permanente. Para Padín el arte correo seguía vivo, con nuevos soportes, pero con la continuidad de aquello que lo identifica y cohesiona que era la *comunicación*.

³⁷⁷ En la entrevista realizada en 2011, Juan Carlos Romero afirmó sobre el arte correo de ese momento: “Creo que está en decadencia básicamente por las nuevas formas de comunicación, el correo electrónico ayuda porque ya no se convoca por cartas se convoca por correo electrónico, hay una que se envía después llega al lugar uno las pasa a papel y las expone” (JCR, 2011).

Es significativo notar que quienes declararon la muerte de la tendencia habían abandonado la práctica tempranamente, como Zabala, Del Río y Pazos. Otros que, sin afirmar su muerte, ven con reservas la práctica de los primeros diez años del siglo XXI, como Romero o Gutiérrez Marx, habían discontinuado su participación en el arte correo, pero mantuvieron contacto con artistas de la nueva generación en espacios y proyectos diversos, aceptando que hay otras formas diferentes, aunque relativamente válidas. Y finalmente, otro conjunto sostiene la vigencia de la tendencia en el siglo XXI. Dentro de ésta conjunto se encuentran dos practicantes de la etapa fundacional, Padín y Paz, y quienes se incorporaron a la red desde mediados/fines de los noventa o inicios de los dos mil. Este grupo mantuvo una práctica sostenida dentro del período observado (hasta 2012) y representa la mayoría de los/las entrevistados.³⁷⁸

Por otra parte, la continuidad de la tendencia fue leída en clave de *transmisión intergeneracional*. Para Bocquel (AB, 2010), ésta está relacionada, entre otras cosas, con el desempeño de sus practicantes en espacios de docencia y el contacto con jóvenes en actividades formativas formales e informales en los cuales no se le *enseñan* la tendencia, sino más bien se la *contagian*, a la manera de Vigo. Esta cuestión generacional es un componente relevante que está presente en las miradas de los/las artistas.

Hay ciertas fronteras a demarcar entre quienes participaron en los años setenta y ochenta, es decir, la *generación fundacional*. En tanto que la siguiente, está ligada a la *transición y la continuidad*, constituida por quienes se sumaron entre fines del siglo XX y principios del XXI, que experimentaron esta mutación del uso del correo postal a lo digital. Un tercer conjunto, el más reciente, que adhiere en forma más ocasional, esporádica o discontinua, es el de los más jóvenes que crecieron con las nuevas tecnologías digitales y que no experimentaron el uso del correo postal como medio de la comunicación interpersonal. Esta última generación de *millennians* está familiarizada con otra temporalidad relativa a la inmediatez de las tecnologías

³⁷⁸ Cabe aclarar que el tema de la muerte de la tendencia, como pasa con el arte en general, suele resurgir. La más reciente que registré en el curso de elaboración de la tesis fue en 2019 cuando unos artistas españoles lanzaron la Convocatoria “Mail Art: Enterramiento final”. La organizaron Ibirico, César Reglero y Domingo Sánchez Blanco, en representación de la Asociación de Mailartistas de España (IMAE), Revista Boek 861, Taller del Sol (TDS) y el ayuntamiento de Morille, respectivamente. En tono jocoso plantearon dar morada final del arte correo en esta localidad de España, justificando en las bases del proyecto que: “Durante los últimos años, y coincidiendo con la llegada del correo electrónico y los canales cibernéticos, el mail art ha sido sentenciado a muerte en múltiples ocasiones. A partir de estas sentencias, y dado que no acaba de morir, pensamos que el Mausoleo de Morille podría ser un buen lugar para su enterramiento definitivo, confiando en la resurrección de las almas y el renacimiento posterior en la otra dimensión” (Ibirico, Reglero y Sánchez Blanco, 2019). Si bien el año 2019 excedió el período estudiado, consigno esta convocatoria como un dato significativo porque da cuenta de la presencia temática recurrente de la muerte de la tendencia y de una forma que remite a los gestos vanguardistas de tensar los límites del arte mediante formas provocadoras y satirizantes que lo desdramatizan.

digitales. Al respecto, Bocquel (2010) aseguró que ellos/ellas llegaron al arte correo como una especie de “moda retro”, pero luego encontraron en la práctica otros procesos en los que se interesaron. Entonces mixturaron lo analógico con lo digital en formas simbólicas híbridas.

Hay una relación entre la comunicación intergeneracional y la idea de continuidad o no de la tendencia, porque fue recurrente en el sentir de los/las artistas entrevistados/as el compromiso de transmitirlo o legarlo a las descendencias, pero no como una imposición, sino como una invitación a conectarse con otras formas creativas y lúdicas. En ese sentido, Calvo (2010) señaló que no veía tantas diferencias entre los *millennians* y su grupo generacional, aunque puede haber un grado de apego más al correo tradicional entre sus pares. No obstante, esto no es algo determinante ni homogéneo.

Este interés por las técnicas, materiales y formas viejas fue observado también por Romero (2011) en cuanto al grabado, lo cual interpretaba como una falta de renovación, un *efecto sesgado* de la formación en las escuelas de arte. Consideraba que se tenían que animar a explorar cosas nuevas. No obstante, esta mirada pervive con otra que expresa una valoración de las formas de producir de *antes*, de su laboriosidad y demanda del esfuerzo mancomunado. En esta línea, Paz sugirió que en la etapa analógica los medios eran escasos y predominaba el trabajo colectivo; en cambio en la era digital, la disponibilidad de tecnología abrió posibilidades, pero también marcó la brecha entre quienes accedían y los que no.

En referencia a practicantes que se unieron entre fines del siglo XX y los primeros años del XXI, la artista consideró que algunos/as tenían la idea y el deseo de participar, pero quizás no los medios. Recordó que en los años noventa sobrevino una etapa fuerte de individualismo y que en los post crisis del 2001, resurgió la unión para afrontar los problemas de acceso a los recursos económicos y tecnológicos. Ella entiende que el arte es constitutivamente colectivo.

Por último, otro debate recurrente que se evidenció en las entrevistas fue acerca de si el arte correo se ha institucionalizado o no. Al respecto, fue notable la percepción de que la institución ha ido absorbiendo a la tendencia a partir de observar el peso simbólico que adquirieron ciertos nombres y épocas, por los cuales se interesaron importantes museos y compraron archivos y producciones.³⁷⁹ También expresaron la percepción de que en un momento el arte correo se puso de moda, como algo superficial, una pose.

Algunos artistas plantearon la institucionalización temprana de la tendencia, como Zabala para quien el arte correo de los sesenta y setenta “fue absorbido por el mercado y el sistema

³⁷⁹ “Las cosas son captadas por el poder de las instituciones de las colecciones, ahora los coleccionistas están buscando arte de los setenta, cualquier cosa de la época papelititos sueltos, rotos, carpetitas, lo que sea” (JCR, 2011).

artístico oficial” (HZ, 2011) y Pamparana (2017), quien consideró que ésta comenzó en 1981, cuando se instaló un panel en la Bienal de Sao Pablo dedicado al arte postal. Por su parte, Mendía (2019) ponderó que la institucionalización ocurrió “en cierta medida” al ingresar a la historia del arte y al mercado que está detrás de los grandes archivos de artistas ya consagrados internacionalmente.

Estos debates siguen abiertos y la historia de la tendencia está escribiéndose. Lo relevante es ver qué nociones y concepciones se tensan, se abandonan y/o resignifican. En tal sentido, algunas derivas de la discursividad de las entrevistas, de esas miradas recogidas, son la marginalidad que pareciera perdida a manos de la institución arte y del mercado; la materialidad como mediadora de una experiencia sensible y emotiva, las ritualidades de la producción y la recepción, la profundidad de la dimensión política, los modos de articular arte/comunicación.

2. “Miradas del Arte Correo”: experiencias y cruces estético-comunicacionales

En este último apartado presentaré de forma descriptiva e interpretativa la convocatoria de arte correo que organicé para esta investigación con el objetivo de dar cuenta del proceso desarrollado, la experiencia vivida y los sentidos producidos por los/las artistas en sus trabajos y respuestas a este llamado. La práctica concreta de confeccionar y llevar a cabo la convocatoria propició un involucramiento en todas las fases que me permitió comprender y vivenciar esta práctica en mayor profundidad. Me interesa resaltar los entrelazamientos entre arte y comunicación, en sus dimensiones estético-político, tecnológico, material, pragmático, emocional y/o afectivo, entre otras.

a. La convocatoria “Miradas del Arte Correo”

A principios del año 2013 comencé la elaboración de la convocatoria en la ciudad de La Plata, donde residía en ese momento. Fueron variados los aspectos a definir en los primeros pasos: el tema, título, texto de presentación, formato, plazos, vías de difusión, etc. Para llevar a cabo esta propuesta recuperé lo que había conocido del arte correo en las observaciones, diálogos y lecturas; al mismo tiempo que la trama de vínculos con artistas fue el soporte que me permitió alcanzar distintos puntos de esta red.

Hubo un doble objetivo a perseguir, por una parte, vivenciar todo el proceso de desarrollo del proyecto de arte correo, y por otra, recoger los puntos de vista de sus participantes, del país

o el extranjero, para conocer sus miradas acerca de la tendencia y su relación con las nuevas tecnologías digitales en el nuevo milenio. Para este último cometido planteé dos estrategias: por un lado, la producción de una postal que expresara, mediante formas simbólicas propias del arte, “lo importante o significativo del arte correo para ti” y, por otro, la respuesta escrita a dos preguntas formuladas en la convocatoria

En el cuerpo del texto de la convocatoria aparecían la solicitud de la postal y el breve cuestionario, con la aclaración de que quienes quisieran responderlas, podían enviarlas de varias maneras: junto con la postal, por correo electrónico y/o mensaje privado de Facebook.

En cuanto a las preguntas, el primer interrogante pedía la descripción de la vivencia del/la artista respecto *del antes y el después* del arte correo a partir de las nuevas tecnologías digitales, y el segundo, su mirada sobre la utopía comunicacional de la tendencia (una red eterna abierta, igualitaria y solidaria a nivel planetario) frente a las condiciones de posibilidad que ofrece el ecosistema actual de medios.

El texto completo de la convocatoria enviado por correo electrónico y postado en el blog fue el siguiente:

CONVOCATORIA DE ARTE CORREO “MIRADAS DEL ARTE CORREO”

Presentación:

Me encuentro realizando una tesis de doctorado sobre el arte correo en el nuevo milenio. Parto de la constatación de que se han producido profundos cambios técnicos a partir de las nuevas tecnologías disponibles para la comunicación y la producción artística. Me interesa conocer la visión de estos cambios desde el punto de vista y la vivencia de los participantes. A través de esta convocatoria me propongo tener una primera aproximación. Es importante tu participación.

Fecha límite: 5 de julio de 2013

Para esta convocatoria se les solicitan dos producciones: una postal y un texto. A continuación, se detallan las características:

UNA POSTAL: que exprese lo que, desde tu mirada, sea lo más significativo del arte correo practicado en su modalidad más *tradicional*, es decir, a través del correo postal.

Técnica libre.

Enviar por correo postal a Casilla de Correo N°555, CP 1900, La Plata, Argentina.

No Jurado, No Retorno, No Devolución, No Comercialización.

Publicación de las obras on-line. Exhibición cuando se presente la tesis.

Se enviará certificado de participación vía mail, a la dirección electrónica provista por el participante.

UN TEXTO que consistirá en responder dos preguntas. Se solicita que cada respuesta no supere las 200 palabras. Enviarlas por correo electrónico a

marnavarrete@yahoo.com.ar o por mensaje privado al facebook

<http://www.facebook.com/marcela.navarrete>

Las preguntas son:

¿Cómo cambió tu *experiencia* o *vivencia* del proceso integral de participación en el arte correo (al producirlo, hacerlo circular o mostrarlo, recibirlo, etc.) a partir de los usos de las nuevas tecnologías en el nuevo milenio (las de la comunicación, como correo electrónico, blogs, Facebook y las de diseño y edición)?

Si alguien afirmara que *con los usos de las nuevas tecnologías en el arte correo se cumple la utopía de lograr una red abierta, solidaria, global, horizontal e igualitaria*: ¿estarías de acuerdo con esa afirmación y por qué? (se valorará que desarrollen la justificación de la posición tomada).

La información que surja de las respuestas se incorporará como parte de la tesis y en versión digital como informe On Line para que sea accesible a todos los practicantes (autoría propia, 2013).

Asimismo, realicé una estampilla con un autorretrato, que edité en *Adobe Photoshop*, especialmente para la convocatoria. El concepto con el cual elaboré la fotografía y la composición de la estampilla, fue mostrarme en un estado de interrogación permanente acerca del arte correo, debido a que considero que éste no puede aprehenderse de forma completa en una investigación, ni fijarse en una historia de sucesos, figuras y prácticas, ya que siempre hay algo que se desliza, que escapa de una definición, y a la vez, que interpela.

En cuanto a algunos aspectos operativos, un problema a resolver en ese momento fue la seguridad de la recepción de la correspondencia en mi domicilio, que era una propiedad horizontal donde no había un lugar seguro. Por esto, contraté por un año una casilla postal en el Correo Argentino, sucursal La Plata, cercana a mi lugar de residencia, donde me otorgaron la casilla postal N° 555.³⁸⁰

Es importante consignar que cuando concurrí por primera vez al sector de los compartimientos a probar si funcionaba bien la llave que me había entregado el personal de la oficina de correo, me resultó inevitable no detenerme frente a la histórica casilla postal N° 264 que Vigo usó durante toda su vida de artecorreísta. Observarla me llenó de gran emoción, y al mismo tiempo, cierta desazón de ver que no hay nada que la señale, ningún reconocimiento público que la visibilice.³⁸¹ Sé, por los diálogos que he mantenido con varias personas, entre ellas Ana María Gualtieri y Graciela Gutiérrez Marx, que los empleados más antiguos del correo han tenido un trato especial con la casilla de Vigo y de la artista mencionada, al no asignarlas a otras personas en reconocimiento de la importancia de mantener esa exclusividad. Éste es un homenaje genuino, aunque silencioso de toda la vida y trayectoria del artista platense en su vínculo con el mundo a través del correo.

Por otra parte, siguiendo con la elaboración y puesta en circulación de la convocatoria, diseñé el afiche y lo comuniqué mediante los perfiles de Facebook de mis amigos/as artistas, lo envié por correo electrónico y, en breve tiempo, fue replicado por ellos/ellas en sus blogs y otros espacios personales. En respeto de la modalidad típica de los textos de los llamados de arte correo, éste se presentó en dos idiomas, español e inglés.

El plazo inicial de cierre de la convocatoria fue el 31 de julio 2013 y luego lo prorrogué hasta el 31 de octubre de ese mismo año, al comprobar que era necesario más tiempo por las demoras propias de los envíos postales y con la finalidad de promover mayor participación.

En poco tiempo, visualicé el afiche en los muros de los perfiles de Facebook y blogs de artistas correo.

³⁸⁰ La sucursal está ubicada en Av. 51 N° 456.

³⁸¹ Como acción adjunta a esta tesis, me propongo solicitar por vías formales que se concrete dicho reconocimiento.

Figura 53. Afiche de la Convocatoria “Miradas del Arte Correo”, 2013

CONVOCATORIA DE ARTE CORREO “MIRADAS DEL ARTE CORREO”



El material recibido en esta Convocatoria será incorporado a la tesis que estoy realizando en un Doctorado de la Universidad Nacional de La Plata.

Tu participación es importante!

FECHA LIMITE: 31 DE JULIO DE 2013

Envía una POSTAL (10 X 15 cm)

Tema: lo importante o significativo del arte correo para tí.

Técnica libre.

Enviar a: Marcela Navarrete. Casilla de Correo 555, La Plata, Argentina. CP 1900

Y RESPONDE DOS PREGUNTAS:

Buscalas en miradasdelartecorreo.blogspot.com

MAIL ART CALL “VIEWS OF MAIL ART”

The material received in this call will be incorporated into the thesis that I make in a PhD of the National University La Plata.

Your participation is very important!

DEADLINE: JULY 31, 2013

Send a POSTCARD (10 x 15cm)

Topic: the important or significant of the mail art for you.

Free technical (no perishable items)

To send to:

Marcela Navarrete

PO Box N°555, Zip Code1900, La Plata, Argentina.

AND ANSWER TWO QUESTIONS

Find questions in: miradasdelartecoreo.blogspot.com



b. La recepción de la correspondencia

Al cumplirse dos meses del lanzamiento de la convocatoria comencé a recibir correspondencia en la casilla de correo. Las dos primeras veces que concurrí a la oficina postal, apenas cumplido el primer mes, encontré el compartimiento vacío, lo cual me generó incertidumbre y ansiedad. El primer sobre que llegó me despertó una alegría insospechada que me desbordó y la sorpresa de que provenía del exterior del país. Con el correr de los días y los meses llegaron más envíos que a veces ocupaban de golpe la casilla, por lo cual se caían los sobres al abrir el compartimiento. Cada caminata desde mi departamento al correo era una travesía emocional que culminaba cuando al regresar abría los sobres uno a uno, regulando el entusiasmo que me colmaba.

Llevé un registro y guardé cuidadosamente todo. Al mismo tiempo, me llegaban correos electrónicos en los que me avisaban sobre el despacho de la postal y solicitaban el acuse de recibo.

Hubo algunos inconvenientes y situaciones erráticas del envío postal que me tocó atravesar. Por un lado, la atención deficiente de las casillas dejó correspondencia traspapelada en la oficina que costó localizar; por otro, llegó un sobre con daños ocasionados por el agua. Hice un reclamo por escrito que fue respondido por el correo con una carta institucional de disculpas que expresaba el compromiso de mejorar el servicio.³⁸²

Con un curso más agradable se produjo una situación de desencuentro con una pieza postal. El sobre fue a parar a un edificio donde lo encontró una mujer, quien lo protegió y me buscó para entregármelo. La protagonista de este gesto solidario fue Fernanda Bustos, con quien me escribí mails, y me entregó el envío en un día y horario acordado en su lugar de trabajo, el Liceo Víctor Mercante de la ciudad de La Plata. El 12 de junio de 2013 recibí el primer mail de Fernanda en el que me escribió:

Hola Marcela, te escribo porque encontré en mi edificio mal tirada/entregada una carta dirigida a vos. Te busqué por internet y encontré tu mail en la convocatoria sobre Miradas del arte correo. Te cuento que la carta viene desde Holanda el nombre del remitente es Lans Clavin, o algo parecido.

Decime por donde vivís y te la alcanzo, o yo laburo en un colegio secundario en el centro si querés arreglamos y pasas a buscarla.

Atte.

Fernanda

³⁸²Dicha carta es incluida como parte del material del proyecto, en Anexos.

Tres días después intercambiamos saludos y sonrisas en el hall de entrada de la escuela, donde me entregó la correspondencia y le expresé un gran agradecimiento, en un encuentro fugaz y amable. El arte correo parece azarosamente cumplir sus deseos de solidaridad mediante este acto.

Durante la recepción, del primero al último envío que recibí en la casilla, mantuve el mismo interés y expectativa. Hubo una agitación de la subjetividad que modificó mi percepción del tiempo; a partir de allí pude comprender esa vivencia que tantas veces me han relatado los/las artistas en las entrevistas y en otros diálogos en el curso de la investigación.

La convergencia de las experiencias relatadas, propia y ajenas, conduce a la producción de sentido acerca del proceso de comunicación en su carácter social y cultural. Me refiero a ese encuentro con el otro/la otra a través de la mediación de un objeto elaborado y dedicado amorosamente, que traspasa las fronteras tanto físicas, como idiomáticas e identitarias. También es visible comprobar que hay una energía invertida en el trabajo de elaboración, armado y envío por correo con todos sus componentes. Numerosos sobres contienen más de una postal, y otros papeles que acompañan, a veces son las respuestas a la consulta realizada, otras son invitaciones a otras convocatorias o ATC's. y algunos/as artistas enviaron más de un sobre. Todo esto demuestra la atención, dedicación y generosidad dispensadas en la participación.

En total he recibido 114 envíos, de un total de 106 artistas, de los cuales 79 son de Argentina y 27 de otros países tales como: Bélgica, Brasil, España, Estados Unidos, Holanda, Francia, Italia, Inglaterra, México, Venezuela, Portugal y Uruguay.

Figura 54. Vista general 1 de correspondencia recibida



Figura 55. Vista general 2 de correspondencia recibida



³⁸³ Todas las fotografías, tanto las tomas y su edición, que aparecen en esta sección son propias.

Se presenta a continuación el detalle de Los/las participantes y sus procedencias:

Cuadro de participantes de la Convocatoria “Miradas del Arte Correo”, año 2013

Argentina	
Acevedo, Nicolás (La Plata)	Gómez, Aixa (La Plata)
Acuña, Valeria (La Plata)	González, Oscar Daniel (Florencio Varela)
Aldazabal, Irene (La Plata)	Guzmán, Rosa Alicia (La Plata)
Arce, Ana (La Plata)	Irastorza Jofré, Alan Ariel (Quilmes)
Arias, María Victoria (La Plata)	Kinder Meder Y Gabriel Alejandro (Darreguera)
Banfi, Marcelo (City Bell)	Larreategui, María Florencia (La Plata)
Bianchi, Leandro Nataniel (CABA)	Lescano, Natalia (Brandsen)
Biangardi, Malena (La Plata)	Lissa, Silvia (Chajarí)
Binoccio, Sofía Belén (La Plata)	Longarzo, María Paula (La Plata)
Borelli, Verónica María (La Plata)	López, Natalia (La Plata)
Boronat, Yael (La Plata)	Marcataio, Alexis Ezequiel (Bernal)
Bozzarello, Denisse Evelyn (La Plata)	Martínez, Santiago Régulo (La Plata)
Brugiafredo, Patricia (La Plata)	Montalvetti, Samuel (CABA)
Calvo, Silvia (CABA)	Muchile, Laura Victoria (La Plata)
Calmeiro, Mariel (La Plata)	Neculman, Claudia (Magdalena)
Camorino Bua, María (La Plata)	Olaechea, Matías (Tolosa)
Camou, Gimena (Buenos Aires)	Olivarez, Melisa Belén (Quilmes)
Canala, Florencia (La Plata)	Pallares, Agustina (La Plata)
Capomaggio, Nina (City Bell)	Paz, Hilda (Bernal)
Carabajal, Sandra Noemí (La Plata)	Perata, María Eugenia (Ranelagh)
Carril, Juliana (Ensenada)	Petrasso, Marianela Inés (La Plata)
Carrizo, María Belén (La Plata)	Picasso, Susana (San Carlos de Bariloche)
Castagno, Sofía Luz (La Plata)	PNX Vanesa Tricanico (Villa Gessel)
Cernjul, Viviana (Lanús Este)	Pourtau, Camila (La Plata)
Cervio, Noelia (La Plata)	Praihuas, Damaris (La Plata)
Cieza, Aurelia (La Plata)	Puleston, Victoria (La Plata)
Corona, Dolores E. (La Plata)	Quevedo, Nadia Yamila (City Bell)
Cortese, Julia (La Plata)	Restivo, Victoria (La Plata)
Daoud, Camila (La Plata)	Richmond, Karen (La Plata)
De Rosa, Marianela (Ezpeleta)	Rojas, Eva Gabriela (Ensenada)
Díaz, María Florencia (La Plata)	Ronchetti, Irene (CABA)
Domínguez Ricart, Agustina (La Plata)	Salcedo, Silvia (Lanús)
Dos Santos, Adrián (La Plata)	Serrano, Romina (Gonnet)
Encina, Victoria (La Plata)	Serú, Luján (La Plata)

Feito, Candela (La Plata) Fernández, Luciana (Burzaco) Ferrari, Matías Eduardo (Berisso) Flores, Ignacio (La Plata) Fuhr, Daiana (La Plata) Gigliotti, Miriam (Florencio Varela)	Servat, Carlos (La Plata) Silva, Verónica Guadalupe (La Plata) Sosa, Oscar (La Plata) Terlicher, Adriana (La Plata) Anónimo (sin identificación de autor/a) ³⁸⁴
BÉLGICA Theuninck, Jan Vermeulen, Guido	BRASIL Austin, Ana Dórian Ribas Marinho Kepler, Roberto Eni Ilis
ESPAÑA Baña, Sabela Bericat, Pedro Jiménez, Miguel López de Ael, Juan Mayol Castelló, Antonia	ESTADOS UNIDOS Scalin Mim Golub The Sticker Dude
FRANCIA Ambassade D’Utopia Della Vedova, Michel Zavarof	HOLANDA Clavín, Hans
INGLATERRA Warren, Simon	ITALIA Caporaso, Ángela Capuano, Guido Giovanni StraDA DA Ravenna Luigetti, Serse
MÉXICO Vigueras Bravo, Ruth Valdes, Jorge	PORTUGAL García, Ana
URUGUAY Padín, Clemente	VENEZUELA Giovanni Di Rosa

³⁸⁴ Consigné esta participación dentro de Argentina porque está referenciada con el sello “Se imprime” dentro de los trabajos de la cátedra “Grabado y arte impreso complementario” de FBA, UNLP, pero no contiene identificación de nombre de remitente o de autor/a.

En cuanto al curso que siguió este proceso de recepción, el primer grupo de sobres que llegó era mayoritariamente del extranjero.³⁸⁵ Hubo una segunda tanda de distintos lugares de Argentina y de otros países de América Latina. Sobre el cierre del año 2013, arribó un conjunto numeroso proveniente de la ciudad de La Plata y alrededores, vinculados en su gran mayoría a la práctica de la cátedra “*Se imprime* Grabado y arte impreso complementaria” de la Licenciatura en Artes Visuales, orientación en grabado, de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata.³⁸⁶ Estos envíos postales estaban diferenciados con el sello *Se imprime* que identificaba que ese trabajo se enmarca en las actividades de la asignatura mencionada en la cual el arte correo tiene un lugar importante.

c. La consulta realizada sobre arte correo y tecnologías digitales

Como he descrito en páginas anteriores, la convocatoria invitó al envío de una postal bajo la consigna: “lo importante o significativo del arte correo para ti” y propuso una breve consulta de dos preguntas. Éstas buscaban recoger la mirada de los/las participantes acerca de la incidencia de los cambios de las tecnologías digitales en sus prácticas y vivencias como artecorreístas y sus puntos de vista acerca de estas transformaciones en relación con principios propios de la tendencia.

Cabe recordar que las preguntas fueron:

1. ¿Cómo cambió tu experiencia o vivencia del proceso integral de participación en el arte correo (al producirlo, hacerlo circular o mostrarlo, recibirlo, etc) a partir de los usos de las nuevas tecnologías en el nuevo milenio (las de la comunicación, como correo electrónico, *blogs*, *Facebook* y las de diseño y edición)?
2. Si alguien afirmara que: *con los usos de las nuevas tecnologías en el arte correo se cumple la utopía de lograr una red abierta, solidaria, global, horizontal e igualitaria*, ¿estarías de acuerdo con esa afirmación y por qué? (se valorará que desarrollen la justificación de la posición tomada).

³⁸⁵ Luego un artista me explicó que es muy frecuente que ocurra de esa manera porque los/las artistas de afuera, sobre todo de Europa, son muy organizados con los tiempos y cuando desean participar de una convocatoria envían con mucha anticipación para estar seguros de llegar a tiempo.

³⁸⁶ Esta asignatura propiciaba un trabajo que integración y apertura de diferentes prácticas artísticas, al tiempo que generaba proyectos que incorporaban a los/las estudiantes en su desarrollo. Ediciones, acciones urbanas, gráficas, arte correo, instalaciones, poesía visual, objetos gráficos, etc. Exponía los proyectos y acciones en su página web: <https://www.grabadoseimprime.com.ar/> El equipo docente estaba integrado por Ro Barragán, Carlos Servat, Virginia Chiodini, Micaela Liberanone, Juan Pablo Martín, Carolina Rocco y los estudiantes Lautaro Dávila y Luisina Raciti. Un total de 60 estudiantes y 1 docente participaron de la convocatoria con sus trabajos.

Las respuestas llegaban a través del mail, en hojas escritas que se adjuntaban a la postal o sobre la postal y, en menor medida, a través de mensaje privado de Facebook. Es decir, que utilizaron todas las posibilidades que planteó la convocatoria en cuanto al medio para enviarlas. Algunos/as combinaban dos formas distintas al enviar su contestación en la correspondencia y luego ampliaban o agregaban alguna idea mediante el correo electrónico.

Fue una cantidad minoritaria la que respondió a la consulta (de los 106 participantes, sólo 23) lo cual puede deberse a diversos factores.³⁸⁷ Por una parte, a nivel operativo, hacerlo suponía concretar una tarea aparte de la postal y esto conllevaba un tiempo y dedicación anexos. Por otra parte, el estilo de las preguntas remitía al ámbito académico por las motivaciones explicitadas, lo que, en algunas personas del mundo artístico, suele generar cierta reticencia. Esta última apreciación tiene como clave de lectura la respuesta de uno de los artistas, Mim Scalín, quien en su misiva dijo: “Sus preguntas son maravillosas, sin embargo, es demasiado para mí responder a una solicitud escrita tan académica” (Scalín, comunicación vía correo electrónico, 2013).³⁸⁸

A partir de la interpretación de lo expresado por los/las participantes, encuentro que en torno de las nuevas tecnologías hay dos significaciones distintas que ponen el acento en dimensiones diferentes y que pueden sugerir visiones contrapuestas, aunque en realidad no lo son. Por un lado, una mirada más pragmática e instrumental que valora las facilidades y ventajas que ofrecen, y por otro, una lectura en clave estética, creativa y crítica que explicita las desiguales condiciones que éstas dejan en evidencia.

Dentro de la primera posición, que es generalizada, resaltan cualidades favorables que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- Facilitan el acceso y el intercambio de forma rápida y fluida.
- Permiten traspasar fronteras físicas e idiomáticas.
- Simplifican la actividad artística al ofrecer nuevas formas de producción (programas de diseño, entre otros).
- Son óptimas para contactar a artistas de otros lugares del mundo.
- Amplifican y agilizan la difusión de las convocatorias, actividades y proyectos.
- Hacen posible reducir costos de envío porque ofrecen espacios gratuitos, como los blogs o redes sociales.

³⁸⁷ En Anexos se encuentra un cuadro que presenta la totalidad de respuestas recibidas a la consulta de la convocatoria.

³⁸⁸ Original en inglés, traducción propia.

Asimismo, también destacan la rapidez y simultaneidad como ventajas porque mejoran la capacidad organizativa de acciones colectivas entre artistas y grupos de distintas latitudes ante situaciones inminentes de la realidad social sobre las cuales quieren expresarse. En este sentido, el artista belga Guido Vermeulen da un ejemplo:

“La respuesta rápida es una oportunidad en el sentido de que ofrece al arte postal la posibilidad de volverse más militante. Ejemplo es la primera revista *Friour*. En dos semanas pudimos hacer un poema en cadena contra los preparativos de la guerra en Irak, uniendo a poetas de todos los continentes de este planeta. ¡Antes del correo electrónico e Internet, esto necesitaría una preparación de un año o más incluso!” (Vermeulen, comunicación vía correo electrónico, 24 de febrero de 2013).³⁸⁹

En este sentido, cabe recordar las campañas de los años ochenta y principios de los noventa que hemos citado en capítulos anteriores. Un caso destacado fue la de liberación de Caraballo y Padín que demandó un tiempo significativo para alcanzar a artistas en distintos puntos del planeta y coordinar las acciones orientadas al objetivo específico que se planteaba en las mismas. Esta cualidad de la tecnología puesta al servicio de una finalidad de este tipo, vinculada al activismo artístico, es un aspecto que guarda continuidad con aquellas prácticas. En el plano instrumental y/o pragmático es innegable lo que los medios digitales aportan.

Asimismo, aparece el sentido de la ambivalencia de lo técnico, que reverbera las palabras de Heidegger en la respuesta del artista Vermeulen, al contestar la segunda pregunta con un *sí* y un *no* a la vez. El *sí* está dado en lo citado anteriormente en relación a aquello que hace posible de manera más ágil y accesible; en tanto, su *no* se debe a la aceleración de un proceso que, para él, a menudo arruina los resultados artísticos:

“Si vas demasiado rápido, te quedas ciego y no puedes ver tu entorno como realmente es. La vida no es un videojuego digital rápido o una película de acción. No también porque las nuevas tecnologías han dividido la red de mail art entre los artistas del correo electrónico o digitales y los que todavía hacen *SNAIL MAIL*. El término correo postal es despectivo. ¡Lo odio! La reacción de algunos es la formación de grupos que defienden el correo postal. Entonces, la brecha se vuelve amarga, a veces. Deberíamos jugar en ambos campos y unirlos, pero los hombres siguen siendo hombres y no resisten lo suficiente la tentación de las

³⁸⁹ Original en inglés, traducción propia.

divisiones de todo tipo, esto está sucediendo también en la comunidad del arte correo”. (Vermeulen, comunicación vía correo electrónico, 24 de febrero de 2013).

También la artista mexicana Ruth Viguera aportó en ese sentido:

“Hoy en día el arte correo ha hecho suyas las nuevas tecnologías y utiliza estos nuevos instrumentos como medios de difusión. En mi caso empecé a utilizar los nuevos medios en el año 2000. El arte actual se vale de todos los medios en cuanto a materiales y formatos. En el caso del arte correo ha utilizado el libro-objeto, la postal, el sello de correo, el *artistamp* y el sobre creativo. El uso de las nuevas tecnologías vino a abrir un mundo de posibilidades para el artista, el cual debe ascender a ellos. Con esto se favoreció el ingreso de muchos artistas *networkers*, empero también existe la banalización y un desgaste de los 40 años de vigencia del arte de correo”. (Viguera, comunicación vía correo electrónico, 7 de marzo de 2013).

Por otra parte, en clave estética, hay una marcada inclinación hacia lo manual y artesanal que resiste a la entera digitalización del proceso creativo. Al mismo tiempo, aparece el señalamiento crítico de la desigualdad entre los países en cuanto al acceso a equipamiento, las redes digitales e internet por no contar con los recursos económicos y la infraestructura necesaria. Otro aspecto marcado está relacionado con la experiencia comunicativa y artística al considerar que la rapidez de las nuevas tecnologías afecta la densidad de la vivencia de enviar y recibir, al perderse la espera y la sorpresa en el proceso, como producto de esa aceleración.

d. Régimen estético-político y comunicacional de los envíos postales

Uso la denominación de *envíos postales* para describir el conjunto de elementos que componen al objeto recibido, el cual incluye al sobre y su contenido. Las diversas formas heterodoxas del arte correo se presentaron en la correspondencia recibida de la convocatoria “Miradas sobre el Arte Correo” a través de las postales, las tarjetitas, los sobres dentro de sobres, libros de artista, tarjetas desplegadas o articuladas en dípticos, trípticos y cuadrípticos, trabajos gráficos en tamaño A4 plegados, *add & pass* en hojas fotocopiadas, entre otras.

Los sobres funcionan no sólo como receptáculos, sino también como espacios simbólicos y creativos en la que las/los artistas dejan su impronta y en el que se integran los sellos, trazos

de colores, estampillas, entre otros elementos, como parte de una misma propuesta estética y creativa que no diferencia entre continente y contenido.

El artista y ensayista colombiano Tulio Restrepo Echeverri (2009) considera al sobre como un *soporte poético visual*. En su funcionalidad poética lo describe de la siguiente manera:

El sobre en el Mail Art actúa a la vez como empaque y soporte creativo para el envío de la correspondencia. Este puede ser utilizado básicamente de dos maneras. Discretamente para introducir documentos u objetos diversos añadiendo los datos del remitente y del destinatario acompañados por el franqueo postal o registro de envío, alterando por parte de los artistas la normatividad oficial que estandariza su disposición.

A sí mismo, fabricando el sobre o interviniendo su forma, superficie y apariencia objetivo de la acción artística al escribir, marcar, pintar, rotular, hacer collage, doblar, cortar, sellar, fotocopiar, transferir y adhesivar mensajes contextuales haciendo pública su identidad, promocionando sus proyectos y comunicando directamente sus imaginarios de acuerdo al intercambio entre las partes o la especificidad de la convocatoria (Restrepo Echeverri, T., 2009, p. 1).

En los trabajos mostrados en estas páginas consigno algunos ejemplos de este trabajo poético con y en los sobres.

- *La postal como género*

De los 114 envíos seis corresponden a postales sin sobre. Esta modalidad de remisión sencilla, rápida y económica es exclusiva de la postal, que en su emergencia y uso social turístico, conmemorativo y comercial requiere llevar la imagen del recuerdo, evocación o saludo de forma ágil a sus destinatarios/as, por lo cual admite ser despachada sin sobre y a un precio accesible. Este aspecto y otros que son característicos de la postal son reapropiados y resignificados en el arte correo a partir de la postal creativa, que recupera ciertos sentidos inscriptos en su memoria de género y refuta otros (el carácter comercial y la producción

industrial masiva). También propone ciertos juegos retóricos y estéticos abiertos que habilitan a la experimentación.

La memoria de género, siguiendo el paradigma dialógico bajtiniano, se asienta sobre las tramas de los usos y prácticas sociales.³⁹⁰ En el caso de la postal, reenvía al juego de remisiones entre lo público y lo privado y a la marca afectiva de los lazos próximos.

Tal como señala Eliseo Verón:

La tarjeta postal es uno de los grandes medios surgidos casi instantáneamente de la técnica fotográfica. La tarjeta postal muestra por definición lugares públicos: monumentos, fuentes, calles de ciudades, castillos...el enorme éxito obtenido por ella testimonia una nueva voluntad de marcación de lo público por parte de lo privado, y de lo privado por parte de lo público. La apropiación privada de un elemento público (que se expresa en el acto de enviar la tarjeta postal a la familia, a los amigos, etc.) significa: *nosotros estuvimos allí* y en ese momento pensamos en *ti*" (Verón, 1996, p. 60).

El autor afirma que este juego entre lo público y lo privado es lo que le confiere a la tarjeta postal el carácter de *medio*, pero al mismo tiempo, como género está ligada a prácticas sociales de la vida moderna tales como el surgimiento del turismo, los viajes familiares, la posibilidad de mostración y producción de un relato de la vida privada. La postal aparece asociada al afecto, la proximidad y la socialidad. Su emergencia está vinculada a la fotografía y la posibilidad de reproductibilidad mecánica de las imágenes con un sentido social. En este plano, Verón afirma que "...lo que está en el corazón de la técnica es la *temporalidad* y que este aspecto la hace apta, a través de múltiples formas, para tratar las relaciones entre los *espacios mentales* de lo público y lo privado" (1996, p. 61).

Por otra parte, en las primeras décadas del siglo XX con la difusión del retrato fotográfico, se adoptó la práctica de la postal-retrato. Éste consistió en enviar un retrato propio (tomado en estudios fotográficos de la época) y enviarlo por correo postal a un familiar que vivía distante con una dedicatoria en su reverso como muestra de afecto y del deseo de recordación a distancia.

³⁹⁰ En el capítulo II se presentaron las nociones principales de la concepción bajtiniana de los géneros discursivos recuperadas para este trabajo.

Considero que, como memoria de género, la postal guarda relación con la vida cotidiana, la posibilidad del contacto, el espacio inmediato, lo íntimo, en oposición a lo masivo y monumental con el deseo de la comunicación con el *otro/otra*.

Su forma estandarizada impone un tamaño pequeño (10 x 15cm) y un bajo peso en gramaje que facilita su carácter transportable mediante el correo y el valor económico de despacho. Su composición incluye dos caras, una donde se encuentra la imagen fotográfica y el reverso como espacio de escritura y timbrado. En este espacio del dorso, la postal tiene una línea vertical que divide el espacio en dos: el lado izquierdo con líneas guías para la escritura de la dedicatoria o mensaje breve, y el lado derecho, en el cual constan los datos del destinatario/a y remitente, y las estampillas postales. El material de soporte es cartón y uno de sus lados está revestido por papel fotosensible.

En el arte correo la postal mantiene las características más estructurales, pero se altera en cuanto al tipo de imagen que ya no es una fotografía referencial, típica del uso del paisaje o retrato, sino una producida por el/la artista con amplitud y libertad en cuanto a las técnicas y procedimientos utilizados y cuya temática es libre o se configura en respuesta a una convocatoria específica.

En suma, la elección de este género en el arte correo, por una parte, revaloriza el significado comunicativo y de socialidad mencionado; y por otra, ratifica su vocación de contrariar la monumentalidad y la pureza estética al promover la mixtura, los materiales impuros en un régimen estético microbiano, de proximidad con el receptor.

- *Los trabajos recibidos: estrategias y configuraciones de sentido*

En este apartado se presentan los trabajos de arte correo recibidos a partir de una lectura interpretativa que permitió reconocer los principales sentidos producidos, los procedimientos simbólicos y elecciones estéticas. En las postales, sobres y producciones gráficas hay una disposición y organización de la materia sensible como formas de la enunciación que producen sentidos, los cuales, desde la perspectiva adoptada, son indisociablemente sociales y culturales, inscriptos en un momento histórico determinado.

El interés de explorarlos está puesto en que éstos nos conducen a las concepciones estético-políticas y comunicacionales que surgen de este corpus, conformado por las postales y trabajos gráficos recibidos en el marco de la convocatoria “Miradas del arte correo”. La importancia de este análisis radicó en que uno de los interrogantes formulados se orientaba a

poder visualizar las continuidades, desplazamientos y/o rupturas entre las concepciones de las que dan cuenta los trabajos de artecorrealistas de los años setenta y ochenta con las del momento actual, entendiendo al siglo XXI en su primera década finalizada, cuando las tecnologías y plataformas digitales se han instaurado en la vida cotidiana.

También es relevante retomar la pregunta acerca de si hay un programa estético-político, y de haberlo saber cómo es, y de qué modo se entrama en éste lo tecnológico. Para esto, como se explicitó en los primeros capítulos, son centrales los planteos de Jacques Rancière sobre el *régimen estético político*, como los de otros autores/as de las ciencias sociales que ofrecen categorías y marcos interpretativos, en los que lo estético está ligado a lo social y lo político.

Cabe recordar que abordé los trabajos artísticos en tanto *objetos estéticos*, en el marco de la estética bajtiniana, donde se presentan fusionados *forma y contenido*, no hay cortes ni separación, sino que están entrelazados entre sí de tal manera que no hay en la obra artística nada que sea forma o contenido *puro* (Le Presti, 2006).³⁹¹ Asimismo, están articulados en complejas formas de investir el sentido, dimensiones temáticas, retóricas y compositivas. La lectura que realicé buscó encontrar aquellos significados recurrentes, predominantes o convergentes en una observación detenida de los trabajos.

A partir de esta actividad interpretativa, se organizó el corpus en dos grandes grupos, uno que puso énfasis en una mirada hacia el mundo como constructo humano y otro hacia el arte correo en sí. Esta distinción es analítica, a los fines de visualizar ciertas convergencias y divergencias en la producción de sentidos, a sabiendas de que cada elemento que compone el envío postal *habla* del arte correo, da cuenta de su existencia y de las convicciones de sus participantes.

En ambos ejes, mediante el juego y la experimentación con recursos simbólicos diversos, se planteó un ejercicio autorreflexivo del propio proceso y las posibilidades creativas. Mediante los recortes, las yuxtaposiciones, los contrastes y formas se puso el foco en aquellos elementos considerados significativos del mundo, del arte correo, del arte y/o de sí mismos/as. En ese sentido, se trató de un acto de *señalamiento*, en términos de Vigo.

³⁹¹ Si bien los desarrollos teóricos y filosóficos que sustentan Bajtín, Rancière, Verón, Benjamin, entre otros/as autores/as citados en esta investigación como fuentes fundamentales, provienen de ámbitos específicos diversos, se enmarcan dentro de un mismo paradigma epistemológico crítico del lenguaje en el cual lo social y lo político son constitutivos, así como los procesos históricos y materiales concretos.

a) Eje: miradas del mundo

Dentro del primer eje, en las postales y trabajos gráficos aparece un mundo social y cultural complejo, diverso, al que remiten mediante materiales, intertextualidades, fragmentos de imágenes preexistentes o composiciones creadas. Dentro de este mundo, están referidos el mercado y los medios de comunicación, mediante la apropiación y resignificación de retazos provenientes de éstos, y otros núcleos semánticos vinculados con los espacios de proximidad, los modos del habitar y el transitar, lo lúdico y lo simple, la vida cotidiana, la naturaleza, el cuerpo humano, entre otros.

Entre las postales que retoman imágenes de los medios, sobre todo de las revistas, éstas se reinsertan en collages que acentúan aquello que tienen de fútil o superfluo. Recortan figuras que representan la belleza estereotipada en los medios, objetos de consumo y las reinscriben en otro contexto. Así, la artista brasileña Eni Ilis elaboró una postal que yuxtapone la foto de una joven modelo sobre un paisaje de atardecer con un fragmento de la guía telefónica, y visualmente la integra con el diseño del sobre que está confeccionado con hojas de avisos publicitarios de revistas.

Figura 56- Postal y frente del sobre de la artista Eni Ilis (Brasil)



³⁹² Las imágenes de los trabajos recibidos que se incluyen en este apartado son propias, obtenidas mediante escaneado y edición.

Otras postales recurren al lenguaje del cómic y sus recursos expresivos. Un ejemplo de éstas es la imagen creada por la argentina María Florencia Díaz, que mixtura interjecciones, globos de diálogos, la imagen de un personaje -Gaturro- y menciona a la experiencia multimedia. Asimismo, el uso de las revistas que realizó la artista Viviana Cernjul en su collage, en el que combinó frases para hablar del arte correo.

Figura 57. Postal de María Florencia Díaz (Argentina)



Figura 58. Trabajo gráfico A4 de Viviana Cernjul (Argentina)



Un conjunto de postales produce visualmente microrrelatos de la vida cotidiana a partir de la combinación de objetos, espacios y protagonistas. Se trata de una poética microscópica e intimista que recupera escenas, objetos, gestos de las experiencias cercanas que resultan invisibles e intrascendentes para los grandes relatos. Esta idea de los microrrelatos y micropoéticas está presente en la propuesta de la cátedra de “Grabado y Arte Impreso *Se Imprime*”, como una de los ejes de trabajos posibles para la producción de postales y trabajos gráficos de sus estudiantes. Éstos y uno de sus profesores, Carlos Servat, participaron de esta convocatoria.

De este grupo, cito el trabajo de Alan Ariel Irastorza Jofré. Se trata de un montaje fotográfico que crea una imagen de una escena dramática y romántica protagonizada por una pareja, sentada sobre un fragmento de la hoja de un libro que deja entrever un diálogo interrumpido, por efecto del montaje. La mujer está inclinada, en un gesto compungido, y el hombre la consuela. El momento captado parece el de una instantánea tomada en algún lugar público en los años 40, sugerido por la indumentaria de ambos y el monocromo sepia.

Figura 59. Postal de Alan Ariel Irastorza Jofré (Argentina)



También varias propuestas retoman estas narrativas cotidianas, como la de Romina Serrano, con un libro de artista en tamaño postal titulado “Acompáñame”. La publicación plantea una secuencia visual cuya protagonista es una niña que atraviesa distintos estados dentro de un eje narrativo que va de un primer momento armonioso, luminoso, con expresiones de alegría, en vínculo con una mariposa; a otro lúgubre y tenebroso en el que es observada por ojos amenazantes en la oscuridad. Seguidamente, una tercera escena la muestra con la cara tapada y encerrada tras unos barrotes. Finalmente, hay un desenlace feliz, de restitución de la paz y la libertad de la niña, similar al estado inicial. La micro historia sugerida se desarrolla a partir de tres elementos: la mariposa, la niña y los ojos acechantes. Los cambios de posición en el espacio de cada uno, el movimiento insinuado por líneas de puntos y el contraste cromático, entre el fondo rosa y el negro, delimitan los momentos y el clima emocional. El objeto impreso está hecho con cartulina y ensamblado con cosido a mano.

Figura 60. : Libro de artista de Romina Serrado (Argentina)



Asimismo, esta serie conecta con la experiencia del habitar, el juego y la afectividad al producir imágenes sobre lo simple, próximo y habitual. Hay un concepto del espacio urbano relacionado con la experiencia del tránsito de la ciudad en bicicleta, las derivas de los itinerarios, las escenas pasajeras de los lugares abiertos.

Estos trabajos fueron realizados con técnicas xilográficas, collage y *pop up*, entre otros. Dentro de este grupo cito los de Matías Eduardo Ferrari, Daiana Fuhr y Alexis Ezequiel Macataio, que en su mayoría vivían en la ciudad de La Plata o en localidades cercanas. Las postales yuxtaponen fragmentos de planos de este espacio urbano con siluetas de rodados, insinuando recorridos, desvíos y zonas claves que atraviesan en el andar. Este diseño se reitera también en algunos sobres tendientes a lograr una unidad visual con la/s postal/es, como el de Fuhr.

Gran parte de los trabajos son dípticos y trípticos que despliegan imágenes bidimensionales concatenadas o, mediante el *pop up*, objetos tridimensionales en los que las bicicletas y el espacio son centrales.

Figura 61. Sobre de Daiana Fuhr (Argentina)



Figura 62. Postal de Alexis Ezequiel Macataio (Argentina)



Producciones como las de Melisa Belén Olivares sugieren cuadros minimalistas del hábitat humano, el espacio hogareño, en la cual los animales domésticos conectan con la afectividad y el placer de lo cotidiano. De las dos postales que envió con el mismo tema, presento una a modo de ejemplo.

Figura 63. Postal de Melisa Belén Olivares (Argentina)



Otros tópicos que también aparecen dentro de este mismo agrupamiento son los de niños/as en acciones y espacios de juego, en contacto con animales, en lugares abiertos, con expresiones de disfrute y alegría. Entre éstos, señalo la postal de Aixa Gómez de una niña abriendo los brazos, o la de Camila Pourtau en un collage con corazones, ovejitas y un oso, en un estilo *naif*. Algunas de estas escenas están superpuestas con las composiciones de los itinerarios en bicicleta por la ciudad, de modo que insinúan los encuentros azarosos de la travesía urbana en los recorridos cotidianos al cruzar plazas, donde hay infantes jugando o lugares icónicos como el zoológico.

Figura 64. Postal de Aixa Gómez (Argentina)



Figura 65. Postal en cuadríptico desplegada “Infancias” de Camila Pourtau (Argentina)



393

³⁹³ Vista del cuadríptico abierto, desplegado.

Otras postales de esta serie, realizadas en el marco de la cátedra *Se Imprime*, ponen el foco en la naturaleza mediante imágenes de animales no domésticos (caballo, elefante, pingüino), vegetación y/o la insinuación del bosque como espacio de lo natural. Esta producción de sentido se despliega a nivel icónico con fragmentos de fotografías o con dibujos, en los colores, texturas y a través de los materiales utilizados. Un caso interesante es la obra de Laura Victoria Muchile cuya postal es un tríptico plegable, elaborado con hojas de árbol disecadas. En su interior, al abrirlo, hay en su cara interior una composición de collage que combina las hojas con una xilografía en tintas de tonos ocre y rojizos, que guardan continuidad con los de las hojas. Asimismo, se incluyen dos hojas dibujadas y pintadas sobre cartulina, como elementos sueltos que quedan contenidos en el tríptico usándolos de contenedor. El trabajo, a nivel visual resalta la expresividad de las formas y nervaduras.

Figura 66. Tríptico y elementos sueltos de Laura Victoria Muchile (Argentina)



Por su parte, Adriana Terlicher envió dos postales elaboradas con técnicas mixtas, el reflejo de un atardecer y la otra de un pingüino y María Paula Longarzo recurrió a la técnica de transferencia a temperatura para transformar la imagen de un bosque, con tonalidades rojizas y una textura que otorga un efecto particular.

Figura 67. Postal de Adriana Terlicher (Argentina)

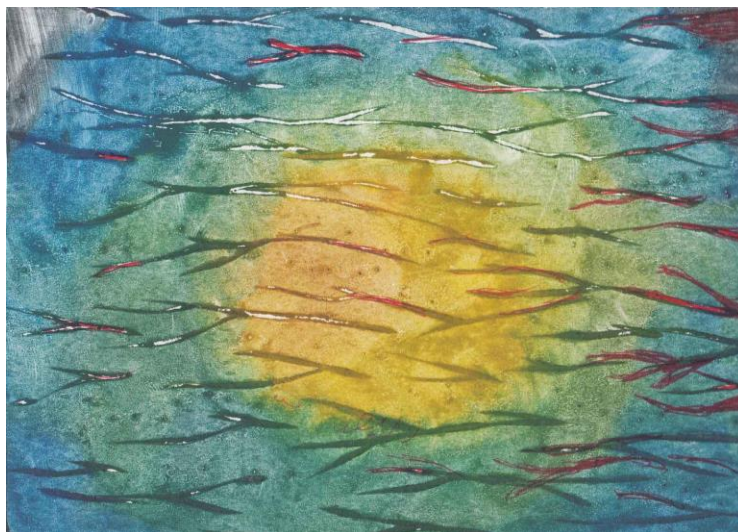


Figura 68. Postal de María Paula Longarzo (Argentina)



³⁹⁴ Hay una zona de la capa superior de la postal que, probablemente, por la fricción del sobre o los vaivenes del envío llegó dañada.

Estas imágenes construyen escenas que ponen en diálogo al ser humano con los animales y los hábitats, en escenarios urbanos y naturales. Se sugiere un horizonte deseable de un mundo habitable, con una relación cercana y equilibrada con la naturaleza.

Por su parte, el artista Carlos Servat, profesor integrante del equipo docente de la cátedra de grabado y arte impreso *Se Imprime*, participó de la convocatoria “Miradas del arte correo” con el envío de seis trabajos gráficos consistentes en hoja A 3 plegadas de su proyecto “Poemáticas y microrrelatos”. En palabras de Servat:

Las micropoéticas surgen a partir de la reunión de pequeños fragmentos e imágenes poemáticas, que se fueron recopilando por su valor agregado desde connotaciones estéticas y que creamos mostrando/nos al otro dentro del territorio de lo afectivo, donde sumamos otras formas de los discursos de la gráfica. Frases que aparecieron en la TV o alguien casualmente las enunció al paso y quedaron registradas, así esas poemáticas se transformaron en otro tipo de relato. (Servat, Carlos, 2020, p. 1).

Esta propuesta se enlazó con el recorrido que sigue el artista platense ligado a la cátedra, la cual plantea un ámbito de experiencias que excede la posibilidad de estampar trabajos al incluir la creación de libros de artista, el arte correo y la mixtura de técnicas y materiales. En este marco, las poemáticas se relacionan con la poesía visual, a partir de la recuperación de la noción duchampiana de lo *infrave*, como aquello apenas percibido e intangible. La apropiación de esta noción en el proyecto aparece ligado a la instantaneidad, la captura casi inconsciente de lo que aparece en un espacio y tiempo, lo que Servat llama *una poesía al primer disparo*, En tanto que el microrrelato:

...depende de una construcción narrativa, diferentes tiempos se acoplan y determinan una construcción diferente a la poemática, también es distinta a la poesía visual. En él sumamos una brevedad de contenido aplicado a una imagen que ya pasa a ser elaborada. Un imperceptible cambio de contraste ofrece esta alternativa. Estas miniconstrucciones visuales contienen un desarrollo conceptual que retrata un período de tiempo sumando diferentes estadios visuales que van generando la minificción. Por eso, el nombre de la serie: *Relatos breves entre*

respiros contenidos. El dispositivo / soporte consiste en una hoja A3 doblada en seis partes que oficia de AUTO/SOBRE para enviar, o dejar disperso dentro de la intemperie de la recepción. (Servat, Carlos, 2020, p.1).³⁹⁵

Las producciones gráficas poseen imágenes con montajes y tratamientos fotográficos cuyos objetos son diversos: manos masculinas, uñas femeninas esculpidas, una torta decorada típica de un cumpleaños de quince, manchas de colores, efectos lumínicos, entre otros. Es un muestrario azaroso de esos “juegos estéticos instantáneos”, como los llama el artista, que siguen un objetivo o programa estético estructurado.

Figura 69. Frente de seis trabajos gráficos plegados de Carlos Servat (Argentina)



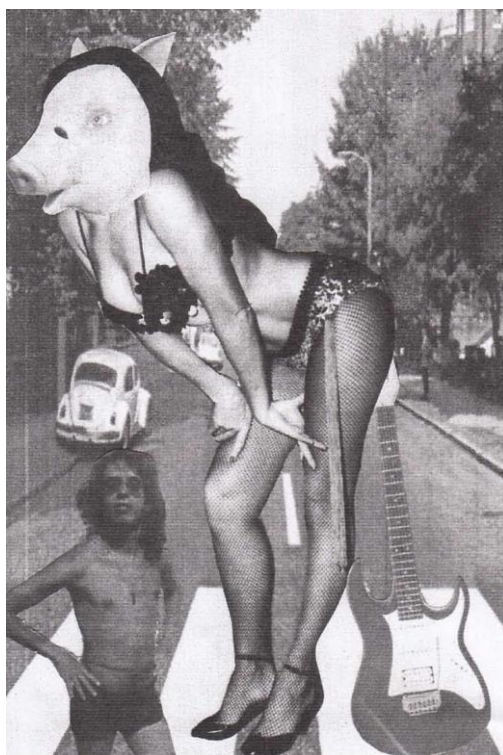
³⁹⁵ Las producciones visuales de Irastorza Jofré y Serrano, realizadas en el marco de la cátedra de grabado y arte impreso *Se Imprime*, se alinean dentro de esta propuesta que describe Servat.

Figura 70. Seis trabajos (A3) desplegados de Poemáticas-Microrrelatos de Carlos Servat (Argentina)



También en algunos trabajos recibidos de estudiantes y docentes de la cátedra de grabado y arte impreso *Se imprime*, está presente el gesto irónico dadaísta, el absurdo o el *sin sentido*.³⁹⁶ En esta línea encuentro significativo al trabajo de Santiago Régulo Martínez. La postal consiste en un montaje fotográfico que yuxtapone la figura de un joven posando, con un *look* sesentista que mira desafiante a la cámara, y la de una mujer, en un tamaño desproporcionado, vistiendo prendas interiores sexies con una máscara de cabeza de cerdo sobre un fondo que corresponde a una parte de la icónica escena en la que los *Beatles* cruzan la calle por la senda peatonal.³⁹⁷ Detrás de ella, una guitarra eléctrica.

Figura 71. Postal de Santiago Régulo Martínez
(Argentina)



³⁹⁶ En un contexto diferente, esta reminiscencia recupera aquella marca del dadaísmo de su autoproclamación de *antiartístico*, que tensó los límites del arte en relación con el arte burgués. *Dadá* representa un espíritu insolente, irónico y combativo. El anticonformismo duchampiano puso en tensión la definición del arte en el gesto que se graba como hito en la historia del arte, de la inscripción del mingitorio en la sala del museo.

³⁹⁷ Anne Hélène Delavigne y Valérie Boudier, desde el campo de la antropología y la historia del arte, analizan la representación de la cabeza de cerdo en dos pinturas del siglo XVI y en un corpus de films franceses contemporáneos. Estas pinturas son previas a la emergencia del “trofeo de casa” como un género específico de la historia y de la pintura que aparece en Holanda del siglo XVII. Por otra parte, en las películas estudiadas aparece la “cabeza de cerdo” como “trofeo” en un sentido metafórico, como “un animal vencido” o como “prueba de una victoria” (2009, p. 152). Las autoras consideran que “En lo que a la caza concierne, el culto por los trofeos fue descrito por los antropólogos como una función de ostentación de estatus o como una expresión privilegiada de valores masculinos emblemáticos” (2009, p.157). Como una lectura posible de la imagen de la postal, en esta línea, puede orientarse en el sentido de la mujer convertida en objeto sexual, en un *trofeo* de la caza masculina.

A partir de esta lectura detenida de este grupo de postales y producciones gráficas que provienen de la asignatura mencionada, es posible visualizar ciertas continuidades con la poética de Vigo y, a la vez, la existencia de señalamientos y miradas propias que son diferentes. Respecto de las primeras, recuperan de Vigo ciertos conceptos y temas, como por ejemplo lo cotidiano, así como fundamentos estéticos, principalmente el uso de materiales precarios, la técnica de la xilografía, la posibilidad del juego y la experimentación, la hibridez e impureza de las técnicas. Y al mismo tiempo, ponen el foco en nuevos objetos y experiencias y utilizan otros procedimientos en el marco del arte contemporáneo.

Por otra parte, en obras de otros/as artistas de Argentina o del extranjero, también se presenta el gesto dadaísta y, tal como se mencionó al inicio de este apartado, aparecen otros tópicos que construyen subjetivamente al mundo.

Dentro de esta última línea, se cita una de las postales del artista holandés Hans Clavin,³⁹⁸ que posee una imagen fotográfica de una vaca de raza Holando-Argentina que, mediante una fuerte autorreferencialidad (un artista holandés enviando una postal a una convocatoria argentina) podría sintetizar la relación entre el Río de la Plata (Argentina y Uruguay) y Países Bajos en un gesto irónico. Éste se completa con la yuxtaposición de forma transversal de un elemento disímil, una pluma (real) que no se integra a la imagen.

Figura 72. Postal de Hans Clavin (Holanda)



³⁹⁸ El poeta visual, artista experimental, artista correo y editor de publicaciones, Hans Clavin, realizó exhibiciones y participó de la red internacional de arte correo desde fines de los años sesenta. Intercambiaba con Padín, Vigo y Deisler correspondencia. Su nombre real era Hans H.H.A. van der Heijden, nacido en Holanda en 1946, falleció recientemente, en 2016. Puede verse parte de sus trabajos y exposiciones en el blog: <http://hansclavin.free.fr/>

Otros tópicos son lo *femenino* y lo *humano*, en general. A nivel estético, hay composiciones de fragmentos y recortes yuxtapuestos con técnicas que mixturán la pintura con la fotografía. Lo femenino es sugerido a partir de la sinécdoque con ciertas partes del cuerpo y gestos, como ocurre en la postal de la artista portuguesa Ana García, o mediante objetos-fetiches en la producción de la brasileña Ana Austin.

En el trabajo de la primera, sobre un fondo pictórico con pinceladas visibles de paleta de colores cálidos, sobrepone fragmentos fotográficos de la boca y las manos de una mujer que está comiendo una manzana, con un acabado sutil de purpurina en toda la imagen. Por su parte, la segunda artista realiza una creación visual, tanto en el sobre, como en la postal, en la cual condensa la idea de la sensualidad femenina en los zapatos de taco como elemento fetichizado, complementado con una puntilla y rosas rojas. Con técnicas mixtas de collages y mezcla de materiales (la puntilla está pegada sobre la postal) activa una sensorialidad a través de las texturas y relieves.

Figura 73. Postal de Ana García (Portugal)

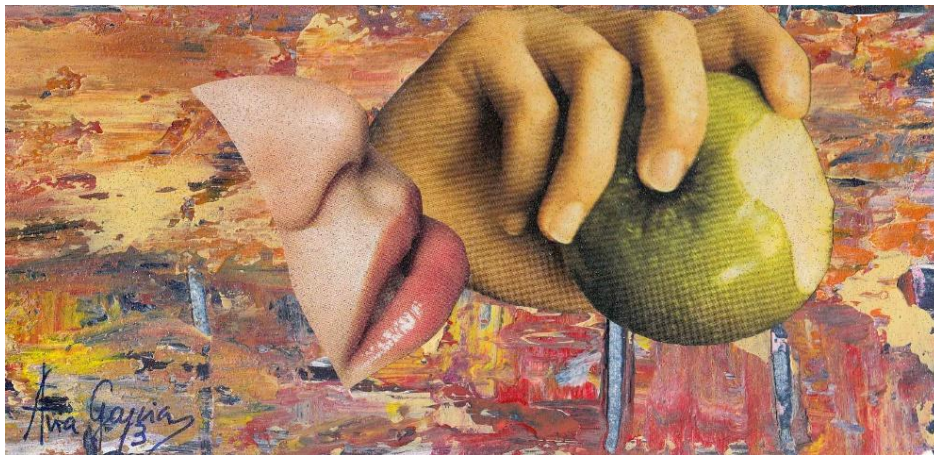


Figura 74. Postal de Ana Austin (Brasil)



Figura 75. Sobre de Ana Austin (anverso y reverso)



En referencia al cuerpo humano, la artista mexicana Ruth Viguera Bravo y el venezolano Giovanni di Rosa desarrollaron un proyecto conjunto titulado “Memorias del vacío” en el que utilizaron la fotografía y el diseño.

Se trata de un proceso experimental que recolecta fluidos corporales en tubos de vidrios que son fotografiados con un fondo negro y una iluminación cuidada que permite despegar el objeto del fondo y captar toda la atención visual. Es un conjunto de seis postales, dos de cada clase: “sustancia seminal”, “sustancia sanguínea” y “sustancia fluida salival”. Cada una exhibe un tipo de fluido específico y a nivel estético hay una unidad visual en las imágenes. Al dorso, en un diseño impreso con *off set* se especifican los datos de los autores del proyecto, el título de éste y de cada postal, la autoría de la fotografía y el diseño y los descriptores. El sobre tiene un conjunto de stickers que también son parte de la producción visual del proyecto.

Este trabajo ratifica de forma explícita la relación del arte correo con la experimentación dentro del arte conceptual, la hibridez y heterodoxia de sus procedimientos. También pone en tensión lo natural con lo artificial, al separar los líquidos del cuerpo y exhibirlos en un contenedor aséptico y ajeno a lo humano.

Figura 76. Postales de Ruth Viguera (México) y Giovanni di Rosa (Venezuela) “Memorias del vacío”

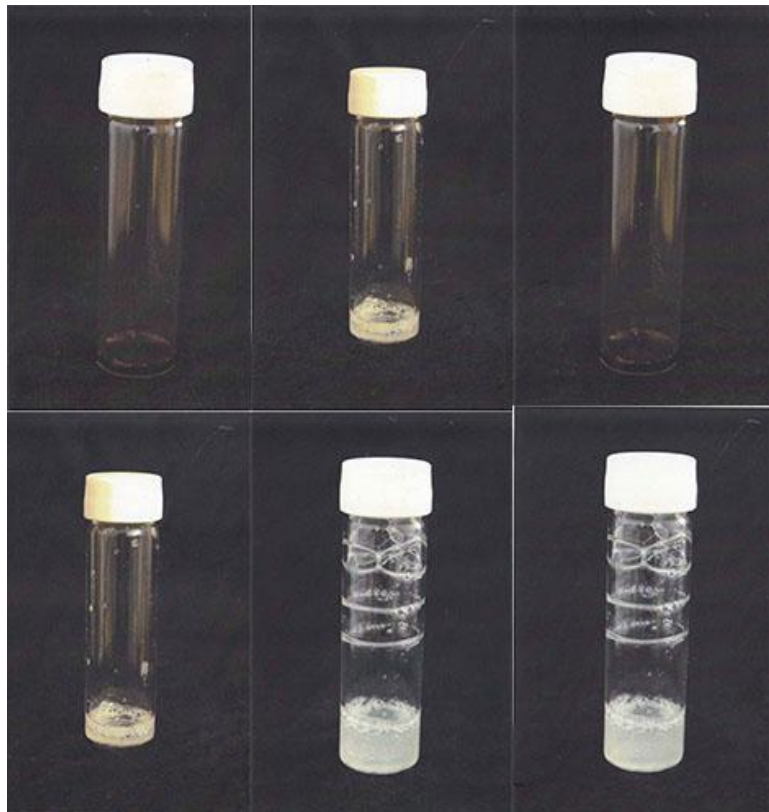
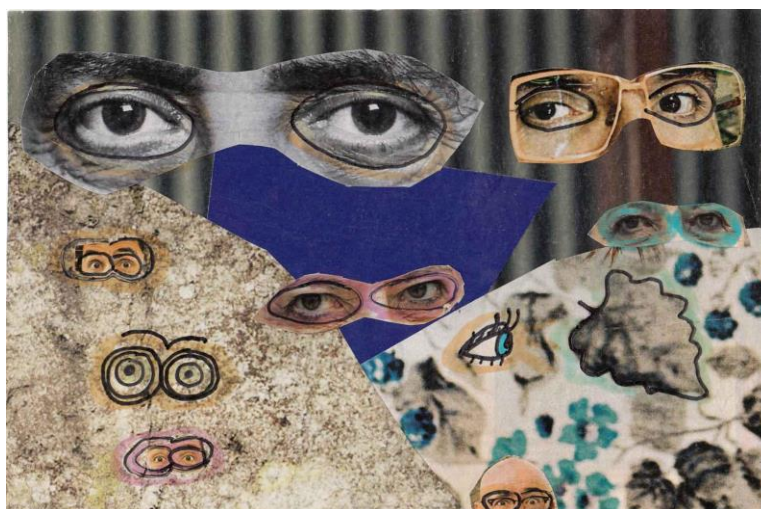


Figura 77. Frente del sobre y dorso de la postal del proyecto
“Memorias del vacío”



Centrada en la mirada, como lugar de la expresividad humana, la postal de la artista española Antonia Mayol Castelló propuso una composición de mosaico, en la que combinó diferentes recortes. El collage tiene un fondo que delimita una serie de planos a partir de retazos de texturas correspondientes a diversos materiales que pueden ser ligados con distintos contextos: chapas, una pared, un decorado de flores.

Figura 78. Postal de Antonia Mayol Castelló (España)



Esta imagen enfatiza la mirada como lugar de la expresión y el misterio de la subjetividad, al tiempo que corresponde a una gestualidad netamente humana, que nos define y nos vincula con la otredad. El uso de la fotografía se integra con lo pictórico dentro de la técnica mixta y del collage.

b) Eje: miradas del arte correo

En este apartado se hace referencia, por un lado, a las postales recibidas en las que el arte correo es tematizado y, por otro, a aquellas que *hablan* desde miradas autorreflexivas y/o retrospectivas de los/las artistas, teniendo en cuenta sus itinerarios como practicantes a través de producciones concretas.

En cuanto a las primeras, hay un grupo minoritario, pero significativo, en cuanto a los sentidos que producen en torno del arte correo al centrarse en él como tópico establecido en la convocatoria. Así, la postal del artista español Juan López de Ael representa visualmente dos manos que se orientan una a la otra, separadas en el espacio y la palabra *huella*, a la par de la marca de una huella digital en el centro de la postal.

Figura 79. Postal de Juan López de Ael (España)



La representación visual del intercambio a distancia en el arte correo mediante dos manos que se dirigen una hacia la otra en un espacio neutro, o al menos irreconocible, es una forma que se ha reiterado en la producción de varios artistas. Dentro de esta convocatoria, la postal de López de Ael y la de Serse Luigetti, que se presenta más adelante. Un ejemplo significativo, fuera de este corpus, es el sello *The Eternal Network*, de Vittore Baroni.³⁹⁹

³⁹⁹ Puede visualizarse en la publicación de Tulio Restrepo en: <https://revista.escaner.cl/node/1203>

El trabajo de la argentina María Eugenia Perata también hace referencia como dimensión central a la comunicación, recurriendo también a las manos en gesto de intercambio a través del correo.

Figura 80. Postal de María Eugenia Perata (Argentina)



Por su parte, Irene Ronchetti presenta una postal que es un collage de un conejo dibujado con un globo de diálogo que dice “yo hago arte correo” sobre un fondo de fragmentos de diarios viejos, con los sellos de sus blogs.

Figura 81. Postal de Irena Ronchetti (Argentina)



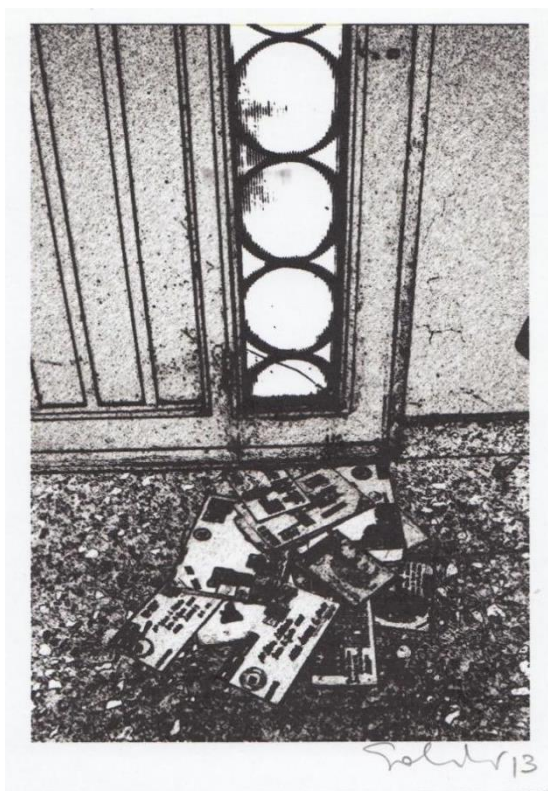
Asimismo, la artista española Sabela Baña expresa mediante un collage el proceso de elaboración de los trabajos de arte correo, su difusión a escala mundial y el intercambio mediante el correo postal. En su trabajo muestra en el espacio de la postal con fragmentos de dibujos impresos, pegados sobre un fondo negro, los distintos momentos, actores/as y acciones que participan resaltando la idea de *proceso* y de *experiencias*. En el dorso de la postal, la artista escribió de forma manuscrita y sintetizada su noción principal del arte correo que llama “tradicional”, en respuesta al planteo de la convocatoria de recoger su mirada. La artista dice: “Mi mirada es desde el proceso mental hasta la plasmación física de la obra de arte” (Sabela Baña, dorso de la postal, 2013).

Figura 82. Postal de Sabela Baña (España)



Por su parte, la artista argentina Silvia Salcedo también hizo referencia a un momento del proceso de intercambio en el arte correo. Lo hizo a partir de una imagen fotográfica tomada en ángulo picado de los sobres que el cartero había pasado por debajo de la puerta. Su postal es una foto en blanco y negro, con un tratamiento de eliminación de semitonos y uso del grano. La imagen recupera y resalta ese instante de la experiencia.

Figura 83. Postal de Silvia Salcedo (Argentina)



Otra forma de producir sentidos sobre el arte correo es la del artista Mim en el dorso de su postal a partir de una cita del poeta Gabriel García Márquez, que es resignificada a la luz del arte correo: *“It’s not true that people stop pursuing dreams because they grow old, they grow old because pursuing dreams”* (“No es cierto que las personas dejan de perseguir sueños porque envejecen, envejecen porque dejan de perseguir sueños”). De forma sintética responde a las preguntas, planteando que con las nuevas tecnologías pudo alcanzar a más personas y que sí considera que con las nuevas redes digitales se torna posible alcanzar esa comunicación como red abierta y solidaria. Por correo electrónico, el artista me envió una versión ampliada de sus respuestas, que complementa su concepto expresado en el espacio de la postal.

Figura 84. Postal de Mim Scalim (Estados Unidos)



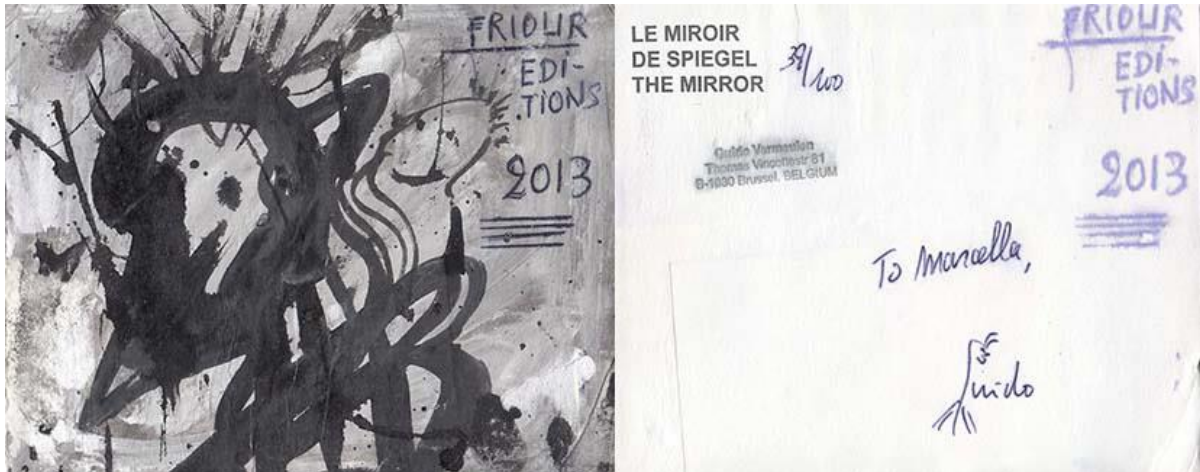
El artista mexicano Jorge Valdes incluyó en la composición de su postal palabras claves que definen para él al arte correo tales como: *viaje, arte, intercambio, comunicación, expresión, creación, epístola*. En la postal está dibujado un sobre con alas con la inscripción “nunca conocerá el hambre” y un mundo. El artista tiene un sello propio en el que se identifica como *Mail Art El Escarabajo*. Otra enunciación directa respecto del arte correo es la del artista belga Guido Vermeulen, quien escribe en el sobre que el arte correo es el espejo salvaje del mundo (*Mail Art is a wild mirror of the world*). A sus postales las identifica con su sello editor *Friour*.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Este sobre es uno de los dañados en el proceso de entrega del correo.

Figura 85. Postal de Jorge Valdés (México)

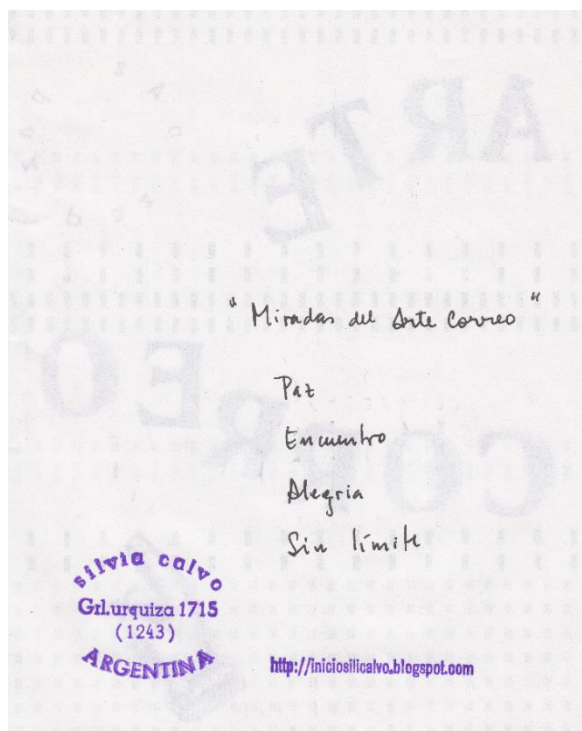


Figura 86- Anverso y reverso de postal de Guido Vermeulen (Bélgica)



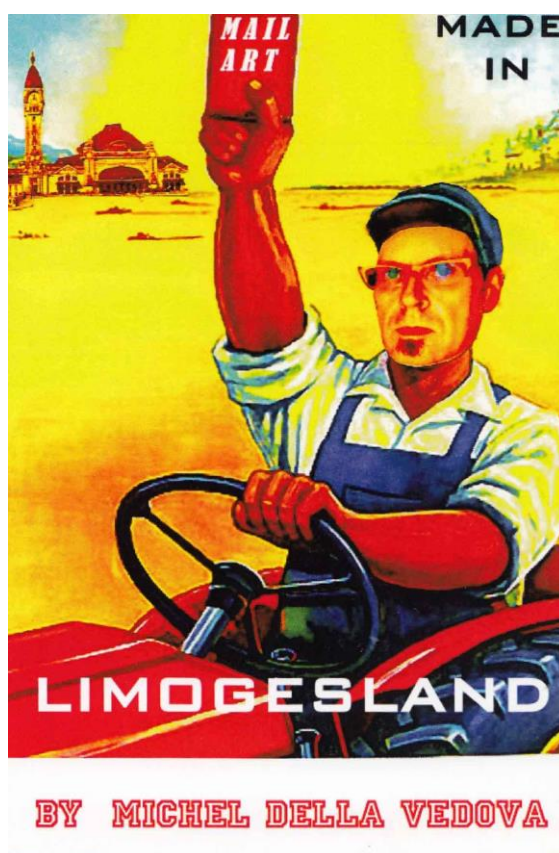
Asimismo, la artista argentina Silvia Calvo escribió en el dorso de su postal: “paz, encuentro, alegría, sin límite” haciendo referencia a lo que significa para ella el arte correo.

Figura 82- Dorso de la postal de Silvia Calvo (Argentina)



Por su parte, el artista francés Michel Della Vedova tematizó al arte correo en dos postales. En una, remite a la comunicación y las tecnologías, mediante la fotografía de detalle de un teclado, un candado, y otros recursos que asocian con el proceso de ida y vuelta en un intercambio por correo electrónico u otros medios. En la otra postal, en una imagen gráfica impresa, hay un hombre que conduce un vehículo tractor y levanta con una mano una tarjeta roja con la palabra MAIL ART.

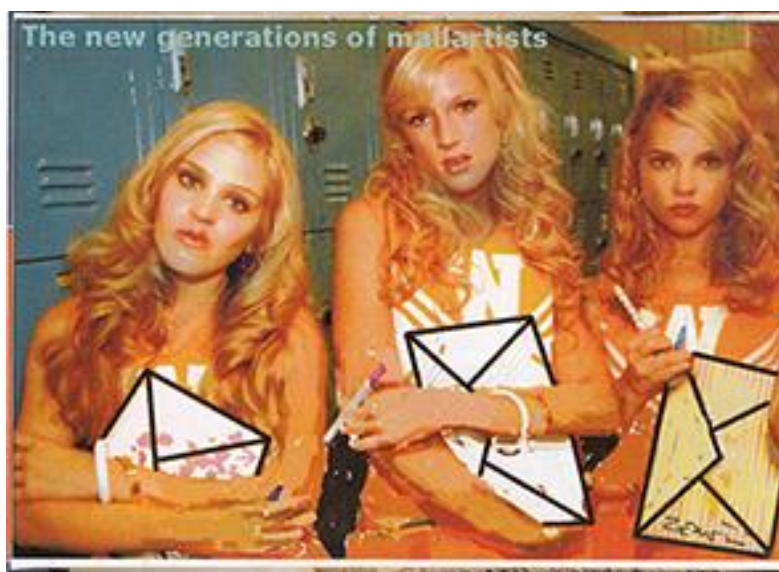
Figura 87. Postal de Michel Della Vedova (Francia)



En un sentido diferente y con un tono irónico, el artista español Miguel Jiménez compuso un montaje fotográfico de tres jóvenes cuya pose y apariencia responde al estereotipo de belleza y sensualidad consumible dentro del régimen del *broadcasting*. Cada una de ellas sostiene un sobre y un bolígrafo que sugiere la acción de despachar correspondencia. La humorada, sustentada en la divergencia entre la pose y expresividad de las mujeres y la escena del envío postal, tiene anclaje en la frase “*The new generations of mailartists*” que encabeza la imagen a modo de título. Esta situación pone en tensión el registro de la banalización de la belleza como

producto y la práctica actual del arte correo. La postal está acompañada de una producción gráfica de texto e imágenes (dentro de las cuales se replica la de la postal), en A4, fotocopia, con preguntas sobre la tendencia, respecto de la relación entre el arte correo, el arte y la vida, y el destino en la era tecnológica y algunas citas de otros artistas a modo de breves respuestas, en distintos idiomas de las que resalta la frase “*L’artista postale no riposa mai. La generosità è necessaria ma non sufficiente*”.

Figura 90. Postal de Miguel Jiménez (España)



Otro significado se orienta a recalcar la libertad de la creación artística. En este sentido, es paradigmática la postal de la argentina Claudia Neculman quien envió una postal en formato de díptico, en cuya parte frontal posee la imagen de un pequeño pájaro cuyo canto afirma que “el arte debe ser libre” y al desplegar la parte interna de la postal, se despliega una jaula tridimensional, mediante la técnica del *pop up*, y dentro de ésta hay un pájaro enjaulado. La metáfora remite a esa libertad perdida, posiblemente presa de los preceptos del sistema institucionalizado del arte y los cánones estéticos. La postal permite pensar al arte correo como ese espacio de libertad, de apertura estética y heterodoxia.

Figura 93. Frente de la postal díptico de Claudia Neculman (Argentina)

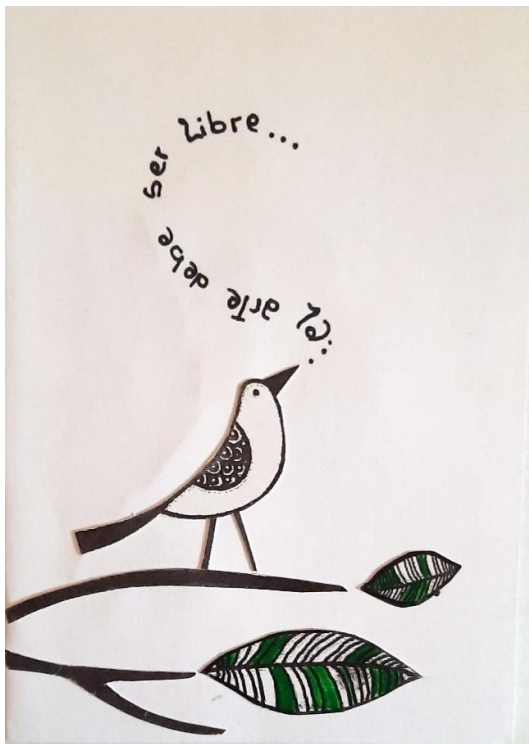


Figura 96. Interior de la postal díptico de Claudia Neculman (Argentina)



La artista argentina Silvia Lissa, realizó dos trabajos en tamaño A4 que resaltan la expresividad de los ojos. En el primero, tanto el ojo como el fondo están pintados en acuarela y las manos (figura típica de las cajas de sellos) señalan el nombre de la tendencia. En la segunda, se destaca un ojo cuya figura contrasta con el fondo, coloreado también en acuarelas. La gama cromática es fría, contrastante, con el agregado de unos insectos posados sobre el párpado de un ojo femenino embellecido con maquillaje. Éste es el fragmento de una imagen fotográfica de una revista. El collage no disimula los cortes, tiene una composición dinámica y enigmática, haciendo juego con un juego visual con el nombre de la convocatoria “Miradas del arte correo”.

Figura 99. Trabajo gráfico "Arte correo", Silvia Lissa (Argentina)



Figura 102. Trabajo gráfico s/t Silvia Lissa (Argentina)



Hasta acá, las postales descriptas que tematizan al arte correo refuerzan las concepciones que predominan en los significados relevados en las entrevistas en la primera parte de este capítulo, según las cuales el principal motor del arte correo es la comunicación en el sentido de crear comunidad, lazos de solidaridad y fraternidad entre sus participantes. Asimismo, otra mirada distinta, pero no contrapuesta, ratifica la vocación de no darle un sentido definido a la tendencia, no encasillarla ni tomarla demasiado en *serio*, sino preservarla como espacio de juego y experimentación.

Por otra parte, hay envíos dentro de la correspondencia recibida de artistas que eligieron producir sentido acerca del arte correo a través de sus producciones, al enviar múltiples trabajos o piezas únicas con un valor muy representativo de su obra dentro de la tendencia. En estos casos la selección de esa una *muestra*, a escala postal, constituye una especie de *curaduría* desde sus propias miradas. Incluyen distintos formatos, con uso de técnicas y recursos variados y temáticas diversas. Remiten así a la heterodoxia y libertad de la tendencia.

En ese sentido, con una estética propia de la poesía visual, el artista británico Simon Warren envió dos postales de cartón, de tamaño mayor al estandarizado (10 x 15 cm), sin sobre. Las postales son manuscritos realizados con bolígrafo o birome con tinta negra, con un estilo grafológico de gran expresividad, en las cuales su nombre y dirección y algunas partes de su escritura están tachados. A nivel lingüístico hay expresiones críticas hacia la sociedad, la técnica y el poder, y en su apuesta estética se destaca la materialidad de la escritura y la gestualidad humana en la mano alzada, en contraste con el tipeo mecanizado. Puede interpretarse como una apuesta a lo manual y lo reciclable, lejos de la técnica sofisticada informática que permite la dominación y males sociales.

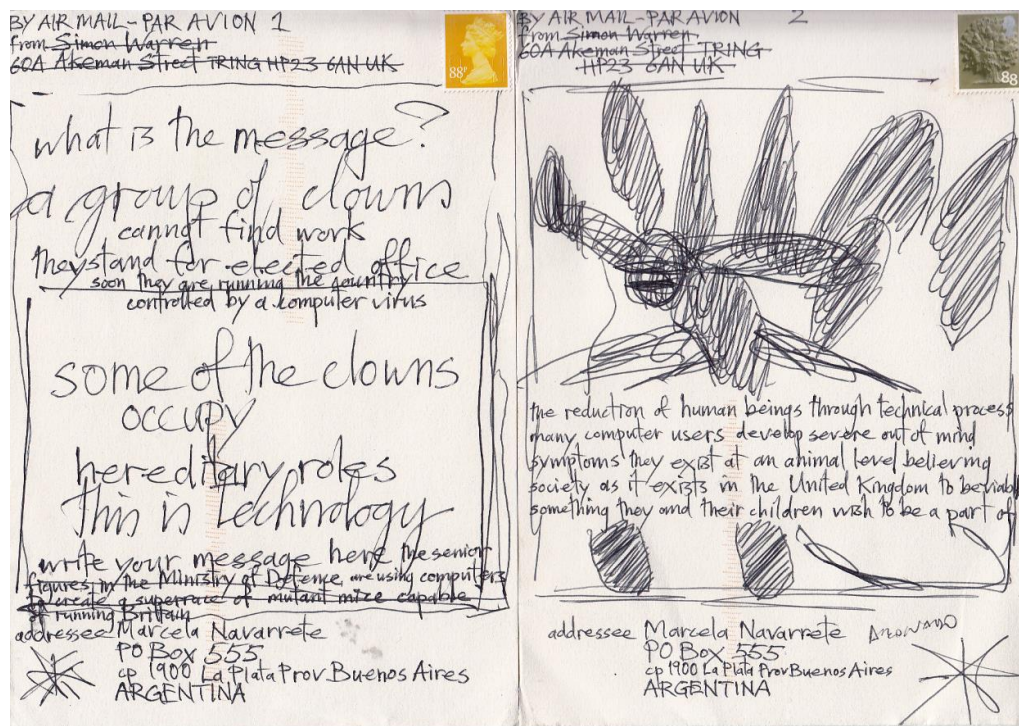
Traducido al español, los escritos de sus postales afirman lo siguiente:

(Postal 1) ¿Cuál es el mensaje? Un grupo de payasos no encuentra trabajo. Pronto se presentarán a cargos electos. Están dirigiendo el país controlado por un virus informático. Algunos de los payasos ocupan roles hereditarios. Esta es la tecnología. Escriba su mensaje aquí, las figuras de alto nivel en el Ministerio de Defensa, estamos usando computadoras para crear una súper raza de mutantes capaces de gobernar Gran Bretaña.

(Postal 2) La reducción del ser humano a través de un proceso técnico, muchos usuarios de computadoras desarrollan síntomas graves fuera de la mente, existen a nivel animal, creyendo que la sociedad tal como existe en el Reino Unido es algo viable de lo que ellos y sus hijos deben ser parte.

En el correo electrónico que me envió, paralelamente, eligió hablarme de su pueblo y cosas de la vida, nada respecto del arte correo de forma directa. Ese desplazamiento del eje al eludir las respuestas directas al cuestionario, son en sí mismo un posicionamiento frente al arte en general y el arte correo, en particular.

Figura 105. Postales de Simon Warren (Inglaterra)



Por otra parte, el artista argentino Samuel Montalvetti en su envío destacó el formato del arte correo que utilizó con más frecuencia y que, frente a sus pares, lo identifica como artecorreoista que es el *add & pass*.

En su envío incluyó:

- Una hoja plegada A4, con una imagen fotocopiada, con el título “*One Earth Mail Art. Imagine peace*” con la propuesta de intervenir y pasar sellada en su parte posterior por el artista. La hoja ha circulado y tiene las marcas de las intervenciones de la que ha sido objeto por varios/as artistas. El hecho de incluir este trabajo en esta convocatoria interpreto que enfatiza su modo de participación preferido dentro de la tendencia como una propuesta permanente a las producciones colectivas, polifónicas y heterodoxas.
- Una hoja de un trabajo gráfico A4, fotocopia, plegada de Add & Pass sobre Ray Johnson y su Bunny: “Ray Johnson Bunny Show”. Sellada en la parte posterior por el artista.
- Una hoja A4 llena de sellos estampados del artista.
- Una volante con una convocatoria de arte correo del año 2011 que incluye tres proyectos distintos: una de arte póvera/reciclado/collage; otro de poesía visual y el tercero de estampillas. Con esta comunicación da cuenta de los distintos tipos de propuestas que ha organizado.
- Una estampilla plegable del Bicentenario de 2010 de su autoría.

Es significativa la remisión deliberada del artista a la propuesta de Edgardo Vigo a través de su sello “Comunicación a distancia”. Esta afirmación, al mismo tiempo que constituye una huella significativa de sus condiciones de producción, toma sentido en el marco de esta convocatoria como una ratificación y afirmación de esta apuesta del arte correo en relación con la comunicación y de la relación de continuidad con el proyecto de un arte marginal y comprometido. Este sentido lo reafirman también en la formulación de las convocatorias, en los materiales y técnicas que presenta en su propuesta.

El t3pico de la paz, a trav3s de la frase *Imagine Peace*, es recurrente en la producci3n de los artistas que se replica en sellos, producciones gr3ficas, postales, y alude a un valor compartido que se fortalece en la reiteraci3n desde los diferentes lugares desde los que se enuncia. Hay un sentido declarativo que toma fuerza en la proclamaci3n por parte de muchas voces.

Figura 108. Trabajos y sobre del env3o de Samuel Montalvetti (Argentina)



Por su parte el artista uruguayo Clemente Padín envió la postal PAZ/PAN dentro de esta convocatoria, reafirmando sus convicciones y compromiso social y político, vigente desde principios de los años setenta, cuando la puso a circular. La icónica postal con el anagrama PAZ/PAN es resignificada en sus postales reactualizando el sentido con las luchas recientes. Esta postal opera como un significante que se vuelve a cargar de sentido a la luz de los nuevos acontecimientos y demandas políticas y sociales. En este caso, la lucha feminista, cuya imagen inscripta en la postal de las mujeres marchando sosteniendo una bandera con la escritura en inglés “*women’s day*” remite al carácter internacional de esta reivindicación y su data que parece ser de los años setenta.

El dorso, es el espacio en el cual el artista habla de sí mismo como tal, y de su camino recorrido con otros. Una estampilla con su imagen haciendo una performance, otra en la que está con Vigo y Deisler y una tercera, del año 1985, con la silueta de un militar dentro del signo de tránsito de prohibición, y la palabra “*smile*” aludiendo a que no existan más dictaduras, que sea el fin del horror de éstas y que prevalezca una sonrisa.

Figura 111. Postal (frente y dorso) enviada por Clemente Padín (Uruguay)



Padín a través de esta postal logró condensar su mirada del arte correo, que se materializa en su práctica sostenida por más de 40 años.

Otro caso similar en cuanto a la identidad y síntesis que expresa su postal, es la de *The Sticker Dude*, un artista estadounidense que se sitúa como un artista de los bordes, influido por Dada y Fluxus.⁴⁰¹

El concepto de esta identidad artística surge en 1989 en el estacionamiento en la segunda noche de un concierto en el Nassau Coliseum del grupo de rock Grateful Dead, del cual Joen S. Cohen es fan. Mientras reparten calcomanías, el entusiasmo y el furor por estas imágenes, inspiró a Cohen a crear este sello con el cual produce numerosas imágenes que mantienen un estilo circense y del absurdo.

La postal está fechada en el año 1997, por lo cual remite al archivo de sus producciones, a las cuales continúa haciendo circular.

Figura 114. Postal de “The Sticker Dude” (Estados Unidos)



⁴⁰¹ El artista Joel S. Cohen creó en 1989 su identidad artística *The Sticker Dude* (o *Stickerdude*, aparece escrito de ambas formas). Cohen, nació en 1947 en el Bronx, de Nueva York. Desde 1985 forma parte de la Unión Internacional de Artistas de Arte Correo (IUMA por sus siglas en inglés). En la página de su sello editor se define a The Sticker Dude como “a la vez un estado mental, un ávido artista gráfico, poeta, impresor, editor y apropiacionista, con una inclinación por la generación de arte de fácil acceso y bajo costo. A menudo distribuye sus creaciones (pegatinas, blocs de notas, etc.) de forma compulsiva y gratuita. Mejor conceptualizando, organizando, produciendo y distribuyendo que ilustrando o incluso escribiendo material original, The Sticker Dude prefiere la colaboración con otros” (traducción propia). Consultado en: <https://www.raggededgepress.com/pages/stkrdude.htm>

Por su parte, el artista visual, performer y artista correo italiano Giovanni Strada realizó un envío de tres trabajos gráficos junto con Renata, su esposa, bajo la denominación de Giovanni StraDA DA Ravenna⁴⁰² La pareja, desde hace más de cuarenta años participa de la red de arte correo, con una inclinación hacia los trabajos gráficos, los *Add & Pass*, cuya principal técnica es la fotocopia de collages y/o fotografías coloreados con tonos flúor. Esa es una marca de identidad visual de los Strada y la creación de sobres coloridos, sellos con simbología musical, creando composiciones llamativas y alegres.

Otra característica es que en varios de sus trabajos ellos mismos son parte de las escenas compuestas que tienen una mixtura entre la performance y la producción visual. Su indumentaria, las poses, la composición y lo cromático generan imágenes que rompen con la solemnidad y proponen una imagen graciosa que desacraliza la figura del/a artista. El envío, tanto por el sobre como su contenido, es una muestra de esta forma de mirar y experimentar el arte correo.

403

Figura 117. Sobre y afiches del envío de Giovanni StraDA DA Ravenna (Italia)



⁴⁰² Es un juego de palabras con el dadaísmo y el lugar de proveniencia, Ravenna, Italia, donde nació en 1939 y aún reside. “Giovanni Strada ha estado activo en la escena del arte postal durante más de cuarenta años y tiene una fuerte conexión con DADA, así como con la música popular. Le gusta usar partituras y personajes para sus correos. Junto con su esposa Renata hace performance.” Consultado en: <https://mailartists.wordpress.com/2013/04/20/giovanni-strada/> Es miembro de IUMA.

⁴⁰³ Al dorso, los afiches tienen el sello de Giovanni y la firma en birome roja de Renata.

Por su parte, el artista holandés Hans Clavin envió un conjunto de seis postales:

- Una postal está fechada en el año 1972, se titula “l’angerie”, y es una imagen impresa en *off set color* de escritura manuscrita en tinta verde de forma continua, sin interrupciones. La escritura en su materialidad tomada como objeto estético corresponde a una de las formas estéticas de la poesía visual, muy frecuente en esos años.⁴⁰⁴
- Cuatro postales con fecha de mayo de 2013, momento en que Clavín me las envió por vía aérea. Son imágenes de collages que retoman recortes de revistas, una con la imagen de una joven rubia en una pose sexi tiene una frase de anclaje “J’adore les paparazzi” y sobrepuesto una guarda de lanas pegadas sobre el cartón de la postal, en una gama de colores amarillo y marrones claros y oscuros. Otra postal un collage con la imagen del afiche de la película “El hombre con la máscara de hierro”, con la foto de Leonardo Di Caprio, y yuxtapuestas dos recortes de dentaduras sobre la boca de Di Caprio y sobre parte de su cara una estampilla de “Kremlon”, Rotterdam. Los recortes no guardan una continuidad estética, ni temática, deliberadamente la intervención del artista interrumpe la imagen del rostro bello de Di Caprio y perturba el eje de la mirada que propicia el afiche cinematográfico. De las otras dos postales, una es una postal de pleno dorado que tiene la palabra “EXIT” en el centro y un agujero y la del atardecer con la imagen de la vaca y la pluma superpuesta que he descrito en páginas anteriores.
- La sexta postal no tiene fecha, está identificada en el dorso con una dirección de remitente de una casilla postal de Estocolmo, Suecia. La imagen es en blanco y negro, puede verse la silueta de un hombre de frente y de perfil (como se toman las fotografías policiales), con una franja blanca que interrumpe los ojos tapando su identidad y una frase en el margen inferior izquierdo realiza anclaje de la imagen:

Le dé clic de son obsession criminale tient en une phrase. Une simple petite phrase, mas qui en dit long: “Cette jeune salope bien foutue m’a dit que j’étais moche, et que jamais je n’aurais rien d’elle” (El detonante de su obsesión criminal está en una frase. Una pequeña

⁴⁰⁴ En Argentina, nos recuerdan a los trabajos de León Ferrari, quien dentro del arte correo lo usa en sus estampillas.

frase simple, pero que lo dice todo: "Esta maldita jovencita me dijo que era fea y que nunca tendría nada bien").

El dorso de sus postales tiene un diseño simple y visualmente despejado, sin escritura ni dedicatoria, con la información básica de la postal (título, año y lugar de edición), su firma y la estampilla del envío aéreo. Con pequeñas variantes se mantiene esta disposición en las seis postales.

Este artista es uno de quienes no responden la pregunta que acompaña la convocatoria, lo cual invita a buscar su mirada del arte correo en sus postales.

Figura 120. : Dorso de una postal de Hans Clavin (Holanda)

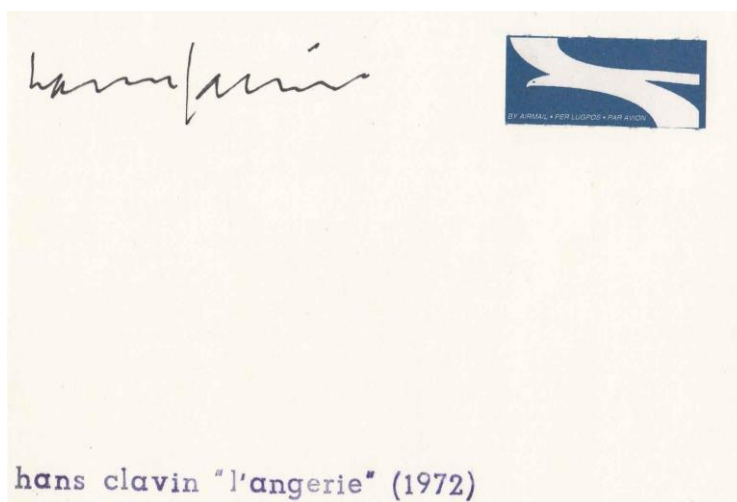


Figura 123. Postales de Hans Clavin (Holanda)



Un caso similar es el del artista italiano Serse Luigetti, quien en su envío hace una síntesis deliberada de su trayectoria, al incluir postales y trabajos gráficos correspondientes a distintos momentos.⁴⁰⁵ Este agrupamiento puede leerse en clave retrospectiva, y permite constatar los vaivenes creativos al tiempo que la persistencia en la práctica del arte correo a lo largo de décadas.

Los trabajos que remitió son los siguientes:

- Cinco postales: de las cuales cuatro están fechadas en los años ochenta y una en el año 2010. Las de los ochenta son en blanco y negro. En éstas es recurrente la repetición, las líneas y formas geométricas, la composición visual de mosaico y el movimiento como efecto óptico. Están impresas en *offset*, formato postal. Tematizan distintos aspectos: “*Paper Flags*” (1985) hace un juego visual con las banderas y el rostro de un hombre joven en algunas de éstas.⁴⁰⁶ Con papeles de distintas texturas arma banderas que pueden ser de Italia, Estados Unidos, Francia, etc. “*Pendant La Revolution*” (1986) es una imagen de un edificio que se repite en mosaico y “*Constellation*” (1984), propone un juego dinámico de repeticiones y reenvíos de la imagen de la cabeza de un hombre, en contrapicado, en cuya cabeza tiene rapada la figura de una estrella. “*Post post*” (1986) presenta huellas digitales a las que se les sobrepone la cuadrícula de la plancha de estampillas, lo cual genera una fragmentación deliberada de la imagen en pequeñas piezas. En cada una está escrita la palabra *post post*. Por último “*crea(c)tion*” es de 2010, y muestra dos manos que van a conectarse en un espacio sideral, una está pixelada sugiriendo una figura electrónica, y la otra guarda la forma orgánica de la mano. Puede pensarse como el encuentro de lo digital y lo analógico en el arte correo.⁴⁰⁷
- Una publicación ensamblada a mano que, al desplegarla, puede ser leída en distintos sentidos del eje horizontal y vertical. Está abrochada y plegada. Es de poesía visual y contiene trabajos de Serse Luigetti y del artista estadounidense John Bennett. Su tamaño

⁴⁰⁵ “Serse Luigetti, nacido el 3 de agosto de 1949 en Castiglione del Lago (PG) Italia. Descubre la red Mail-Art a finales de los setenta. Desde entonces está activo en el intercambio postal y con proyectos Mail-Art (mientras trabajaba como librero y editor). También interesado en la poesía visual, sus obras se pueden ver en diversas revistas, reseñas, catálogos, libros, chapbooks, cds, cintas, discos, cd roms, montaje de revistas, sitios web de todo el mundo” En <https://www.boekvisual.com/serse-luigetti>

⁴⁰⁶ El rostro de un joven con aspecto y estilo romántico del que puede verse solamente los principales rasgos (cabello largo hasta los hombros, chaqueta), tiene una eliminación de semitonos producto de un procedimiento gráfico (fotocopia u *offset*). La imagen es la cara del artista en su juventud (dato corroborado mediante comunicación con el artista por mensaje privado de Facebook).

⁴⁰⁷ Retoma la misma idea de la postal “Huella” de López de Ael, pero marcando la diferencia en el sistema tecnológico porque aparece lo digital representado con el pixelado.

es A4 y al plegarse quedan rectángulos delimitados de 10,5 x 15 cm (tamaño postal), en los cuales se enmarca cada composición. Está editada por Bennet y Luigetti bajo el sello editorial PROXMA PRESS. Con este trabajo Luigetti resalta el trabajo colaborativo en conjunto con otro artista correo.

- Una publicación que forma parte de su proyecto “*Paper*”, consistente en una hoja plegable, monocromática, en tinta color rojo cuyo título es “*Cyclo paedia*” que muestra, en una composición de viñetas, distintas escenas que definen de forma visual y deliberada los términos que ha seleccionado. Como una enciclopedia abarca distintos tópicos que no guardan entre sí un vínculo narrativo y no están ordenados alfabéticamente. Tamaño 22 x 33 cm.
- Un trabajo gráfico de hoja plegable A4 con la impresión de estampillas con la palabra *Replica*, todas de color verde, salvo la última en blanco y negro. Puede decirse que toda réplica tiene su excepción.
- Hoja plegable A4 con 4 imágenes dispuestas en cuadrantes, en una composición geométrica. El tópico sugerido es el de la relación entre la tecnología y el medio ambiente.
- Hoja plegable A4 a una sola tinta rojo intenso, con una composición de cuadrantes, en cada uno puede verse una imagen diferente. Se pueden doblar en 4 y cada una tiene una imagen y desplegado.
- Hoja plegable A4 con composición de poesía visual, de textos yuxtapuestos y la inscripción: “*If ex new news face epoint press he press it at exp on me*”.
- Una plancha de estampillas, en papel satinado, de tamaño 15 x 21 cm., con la estampilla POST que llevan una imagen de un hombre joven que se replica en distintos tamaños.
- Una producción gráfica en una hoja de papel satinado (15 x 21 cm), con un trabajo de poesía visual en color azul y blanco y al dorso las respuestas a la consulta de la convocatoria, a la cual responde con un collage a la primera pregunta y con texto a la segunda.

Todo está sellado y la carilla con las respuestas está firmada.

Figura 126. Postales enviadas por Serse Luigetti (Italia)

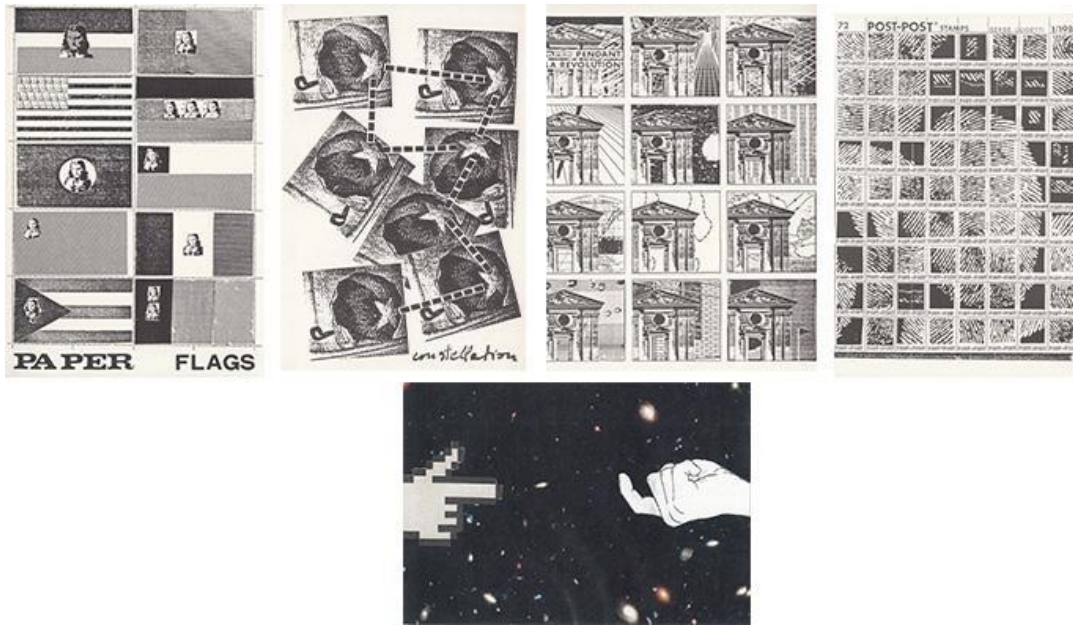


Figura 129. Trabajos gráficos enviados por Serse Luigetti (Italia)

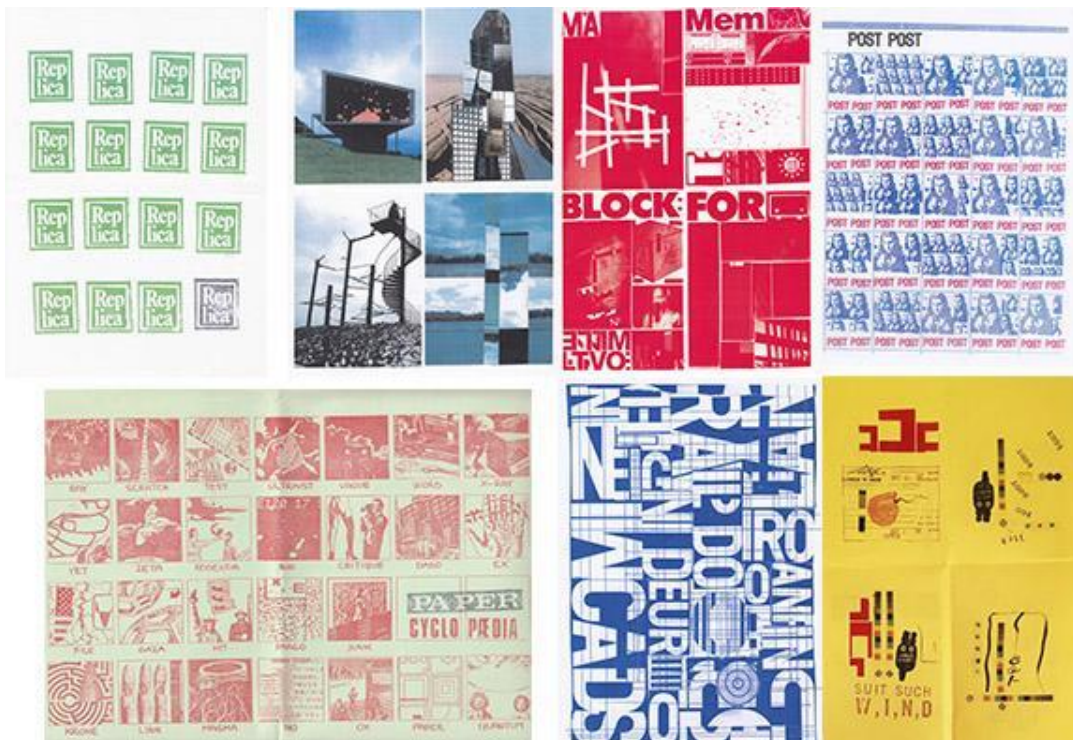


Figura 132. Sobre (anverso y reverso) y dorso de 2 postales, Serse Luigetti



Los trabajos de Luigetti, en sus distintos momentos, hablan de su devoción por la poesía visual, la producción gráfica, la experimentación cromática y con diferentes tintas, y la inclinación a cierto tipo de composición geométrica y de mosaico. A través de sus elecciones estéticas y su persistencia en la participación dentro de la red expresa su mirada del arte correo como una apuesta a la continuidad de un modo de producción, circulación y reconocimiento. Un espacio de experimentación estética, libre y de intercambio comunicacional a través de la red.

Como cierre de este apartado, encuentro que es relevante y significativo el entrelazamiento entre arte y comunicación en el proceso de la convocatoria de arte correo. En todas las fases de su desarrollo la comunicación tiene centralidad, desde la pre-producción, producción, puesta en circulación, recepción, intercambios; en todo lo atinente a lo textual, icónico, etc. En el involucramiento de otros/as que replican en la etapa de difusión el afiche, la estampilla, en sus redes personales. Se trata de un proceso amplio, complejo y participativo que propicia una expansión de la comunicación en red, a través de la acción colectiva y desinteresada.

Asimismo, otro aspecto es la interrelación entre medios digitales y analógicos, tales como el correo electrónico que retroalimenta el intercambio por correo postal, y éste al de los mensajes por Facebook, y recíprocamente. Por otra parte, este proceso evidencia que también en la comunicación opera el azar, lo errático y el desencuentro, a la vez que la sorpresa y el asombro. En la comunicación, como en el arte, hay imprevisibilidad y puede ocurrir lo inesperado.

Según este régimen estético-político la comunicación es una experiencia que adquiere densidad al reponer los parámetros espacio-temporales que dan lugar a la espera, activan las expectativas, la magia del encuentro con el otro de manera mediada por un objeto. Éste, el objeto artístico, como rasgo distintivo, es elaborado *para* la comunicación a partir de la producción propia con los recursos disponibles, invirtiendo tiempo, energía y creatividad. En este acto se enfatiza un carácter universal en relación con la dimensión humana de la comunicación y del arte. Muestra de ello es que ha perdurado esa voluntad más allá de los cambios coyunturales o los debates abiertos, las fronteras nacionales o idiomáticas, las etnias o las generaciones, los embates del mercado.

A nivel de lenguajes, se propicia la idea de la comunicación descentrada de lo lingüístico, o donde esto es una parte, pero el sentido se produce en distintos niveles, y materias significantes.

En relación con la dimensión tecnológica, los puntos de vista recogidos en la convocatoria, en términos generales, son coincidentes con los recogidos en las entrevistas realizadas a artistas de Argentina. Por una parte, hay una asunción de las tecnologías, lo cual ratifica su carácter de tecnopoética, a la vez que persisten los interrogantes y la vacilación en torno de lo digital como forma predominante del lenguaje de la tendencia y de todo su proceso de producción, circulación y reconocimiento. Persiste la tensión entre arte y técnica, con variaciones y apropiaciones *ad hoc* acorde al momento de la tendencia. Esa disposición a asumir

estas nuevas tecnologías y las vacilaciones o reticencias, en algunos casos se acentúa creando una brecha entre quienes apuestan a lo tecnológico digital y los que bregan por mantener al correo postal como parte esencial del proceso.

A nivel temático, las postales ponen en escena los *clichés* que provienen del mercado y los medios de comunicación; a la vez que resaltan lo cotidiano, lo afectivo y lo próximo, alejándose de los grandes relatos y los grandes temas. Las preocupaciones por la naturaleza, la recuperación del juego, de lo simple, aparecen en un régimen de micropoéticas cuya fortaleza está en lo sutil, en lo inadvertido.

Esto se sustenta en una retórica del fragmento, en la recuperación de lo infantil como forma de construir el mundo, de abrirse a la sorpresa y al juego, la apuesta a lo sensorial, a lo fugaz y lo precario. El uso de distintas texturas, el juego de formas, los contrastes, la materialidad de los papeles pegados, el volumen, lo yuxtapuesto. La reapropiación y la resignificación de imágenes, el montaje, el estampado, la marca de la tinta, lo impuro, lo mixto o mixturado.

Las concepciones de la comunicación en sus dimensiones tecnológicas y políticas se ponen en juego tanto en las palabras vertidas en las entrevistas como en el proceso de desarrollo de la convocatoria y los envíos postales. Éstas ratifican la producción de sentido como una búsqueda estética y política, en las cuales lo tecnológico es intrínseco, más allá de que mantengan cierta vigilancia sobre la novedad técnica, para que ésta no subsuma lo que consideran vital dentro de la tendencia, que es la comunicación humana.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, he abordado el objeto *arte correo* como una producción sociocultural inscripta en un espacio-tiempo y una zona de cruces entre el arte y la comunicación, en el marco de la cultura contemporánea. En este marco, la propuesta se orientó a reconocer y problematizar las mediaciones tecnológicas y políticas en las prácticas de la tendencia en el nuevo milenio.

El anclaje se delimitó temporalmente al período de los años 1995 a 2012, *en y desde* Argentina, en el sentido de que se analizaron espacios, acciones y discursos desarrollados en el país. Al mismo tiempo, se propició un intercambio con artistas de otras latitudes del mundo a través de una convocatoria organizada especialmente para esta investigación.

Por otra parte, se retomaron los principales núcleos de una indagación previa que abordó la articulación entre arte, política y comunicación en el pensamiento y obra de tres artistas del Cono Sur latinoamericano, Vigo, Padín y Deisler en los años setenta y ochenta, con la finalidad de poder visualizar las *continuidades, desplazamientos y transformaciones* hacia adelante, cuando se instauraban y expandían las tecnologías digitales.

Para cumplir el cometido se realizaron entrevistas a artistas que fueron activos/as practicantes, algunos/as con desempeños relevantes en la etapa fundacional, otros/as que se integraron a fines del siglo XX o inicios del XXI, pero cuya incidencia ha sido vital para la vigencia de la tendencia. También se implementó la observación participante de las prácticas de intercambios en la red, producciones artísticas y sus modos de circulación. Como parte de esa técnica se llevó a cabo la participación en convocatorias con la producción y envío de postales y en la organización de la convocatoria “Miradas del Arte Correo”. Esto permitió visualizar los sentidos producidos en torno de una práctica artística y comunicacional, dentro de una dinámica cultural cambiante, fluctuante, con cambios y permanencias.

En relación con el interrogante inicial acerca de *qué relaciones entre tecnología, arte y política se expresan en las prácticas del arte correo en el contexto cultural contemporáneo*, el trabajo de análisis realizado ratificó que el arte correo es, al mismo tiempo, una poética tecnológica y política. Cada contexto le ha planteado condiciones de posibilidad que conllevan tensiones, replanteos y continuidades entre los dos primeros momentos que corresponden a la etapa de emergencia y expansión en América Latina, y los dos últimos, de transición y cambio tecnológico, desaparición de figuras claves, y ampliación generacional.⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Estos momentos fueron expuestos en el Capítulo II, apartado “Emergencia y desarrollo en América Latina y Argentina”.

Si bien hay una relación constitutiva entre arte y técnica, como cuestión de principios (Kozak, 2007b) en la medida en que se trata de un *hacer*, del trabajo con ciertos *materiales*, hay en la tendencia una relación estrecha con las tecnologías emergentes en cada contexto, desde su surgimiento. En tanto *poética tecnológica*, su conformación se involucró “con los medios técnicos de su propia circulación marginal” (Kozak, 2012, p. 64). La mediación tecnológica en el arte correo, a lo largo de todo el proceso, fue central desde su emergencia, pero adquirió en la última etapa un sentido diferente. Ésta, al hacerse visible dentro de los debates e interpelar las nuevas prácticas, interroga también a la cultura como ámbito de producción social de la significación en complejos procesos de producción, circulación y reconocimiento (García Canclini, 2004). Es interesante ver cómo el arte correo se posicionó frente al entorno tecnológico de cada momento en su devenir, y a las relaciones de poder que se ponían en juego.

Es decir, en la era analógica hizo un uso táctico del correo postal, que era un medio social e institución de peso simbólico en la órbita del Estado, utilizado por éste en la legitimación de figuras públicas, en los procedimientos burocrático-administrativos y el control y regulación estatal de la correspondencia privada. En estados de excepción como fueron las dictaduras en América Latina el correo fue la mano ejecutora de la censura y el control de la correspondencia. Frente a ese poder, el arte correo puso resistencia y se reapropió de las formas simbólicas postales que le eran propias. En cuanto a la incorporación de técnicas artísticas y tecnologías inherentes, se incorporaron *naturalmente*, porque provenían de anteriores usos y tradiciones aceptados y valorados en el marco del *proyecto* y *formación* que le dio sustento.⁴⁰⁹ Como *tecnopoética*, en las décadas iniciales, hasta mediados de los noventa, el arte correo fue disruptivo y problematizador al mantener la tensión entre el arte y el mercado como metáfora del mundo postindustrial y globalizado y ubicarse en un lugar contestatario respecto de las estructuras y moldes pre-establecidos. Esto se expresó en las críticas a la lógica del *broadcasting*, de la serialización industrial impuesta por el mercado y al propio correo como ámbito de poder.

Ya desde mediados de los noventa, a medida que surgieron y se impusieron las nuevas tecnologías digitales y se produjo un *salto tecnológico*, éstas comenzaron a ser objeto de apropiación, resignificación, pero también de tensiones y polémica, como pudo visualizarse en el análisis realizado. Se planteó la disyuntiva entre la adopción de estas tecnologías (forzada

⁴⁰⁹ Como por ejemplo la xilografía, las revistas experimentales y todas las nuevas formas y técnicas que trajeron consigo las prácticas vanguardistas desde fines de los cincuenta que incluyeron nuevos materiales y dispositivos. Los términos *proyecto* y *formación* se plantean en el sentido de Raymond Williams (1991, 1997a y 1997b), referenciados en el mismo apartado del Capítulo II.

por las circunstancias, muchas veces), la apropiación o re-apropiación, el rechazo y/o el cuestionamiento. Es allí donde hay un nudo ideológico que remite a lo que el pensamiento crítico expuso sobre lo tecnológico como destino en la configuración del mundo y la subjetividad en la modernidad, producto de la ideología del progreso y el optimismo tecnológico.⁴¹⁰ La colonización del lenguaje, de los soportes, de los modos de circulación planteó un escenario complejo en el que se expresaron medidas de resistencia, como por ejemplo en el uso del correo postal para enviar las obras, contrariando el curso que imponen las nuevas tecnologías digitales; y al mismo tiempo adoptando las plataformas y redes para algunas prácticas discursivas dentro del proceso de comunicación. Asimismo, el punto neurálgico se sitúa sobre todo en la realización creativa, en el ceder lo manual analógico a manos de la digitalización o no.

También hay un discurso *sobre* lo tecnológico dentro de la tendencia, que se hizo visible en las entrevistas y el breve cuestionario de la convocatoria realizada. Éste puso en cuestión aquella neutralidad que la ideología dominante postula, o naturaliza, ya que aún en las posiciones más optimistas -dentro de la gradación que se produce en el pensamiento de los/las artistas respecto del tema- persiste el interés por distinguir aquello que de lo tecnológico subsume al arte, lo hace declinar de sus pretensiones disruptivas, de un nivel básico instrumental que se distancia de lo creativo, aunque puede aportar a promover la comunicación.

Puede verse en el posicionamiento de los/las artistas que no se trata de una exaltación acrítica de la novedad, como tampoco una negación nostálgica de lo viejo que ha sido perdido. Oscila entre ambas, hay apropiaciones, aceptaciones y rechazos.

En ese sentido, se puede considerar como una ambigüedad en el posicionamiento más profundo sobre la tecnología, en un sentido elevado, parafraseando a Heidegger (Brea, 2007), sobre todo en aquello que trastoca, que plantea ciertos *sí* y ciertos *no*, que dejan entrever la complejidad de esta época. Éstos (los *sí* y los *no*) se explicitaron en el orden discursivo y en el pragmático, y son significativos para ver qué nos revelan acerca de la relación que propicia el arte correo entre el arte y la comunicación y para pensar a nuestra época. En tal sentido, el arte correo como *tecnopoética* asume una posición ambivalente en la medida en que acepta e incorpora las nuevas tecnologías digitales, pero con reparos. Al mismo tiempo, la continuidad en el uso del correo postal resulta disruptivo porque lo hace en medio del siglo XXI cuando es ya un medio anacrónico, que ha disipado la capacidad de control de otras épocas.

⁴¹⁰ Los aspectos centrales de este pensamiento se desarrollaron en el Capítulo I, apartado “Lo tecnológico y lo político en las intersecciones entre arte y comunicación”, bajo el título “Para pensar lo tecnológico: técnica moderna, temporalidad y progreso”.

La crítica a la tecnología, como dimensión omnipresente del siglo XX y XXI que se expresó en una estética política en el arte correo, se dirigió a una forma de racionalidad bajo la cual se gestaron las sociedades industriales y se consolidaron las postindustriales, en cuya dominación la técnica cumplió un papel fundamental. Remite a aquello que expresó Marcuse (1993) acerca de que el *a priori* tecnológico es un *a priori* político. Al mismo tiempo, esta racionalidad está ligada a una sensibilidad, tal como lo explicita Kozak (2012) porque no solamente guía procesos de producción de conocimiento, sino que transforma la experiencia al producir una temporalidad específica.

En la etapa que nos ocupó en esta investigación doctoral, entre 1995 a 2012, las nuevas condiciones de posibilidad de circulación que crecieron exponencialmente, también se produjeron como parte de un proceso de consolidación de un mundo globalizado desigual, marcado por las brechas económicas y tecnológicas, que se tradujo en la profundización de los niveles de pobreza y exclusión de unos en pos del enriquecimiento desmedido de otros.

Como *poética política*, retomando a Ana Longoni (2014), cabe recordar que éstas problematizan las zonas de fronteras, desbordes, mutuas reformulaciones y contaminaciones, hay que ver en cada dispositivo cómo se ponen en escena estos modelos, lógicas y paradigmas. En tal sentido, se vincula con *la política* y *lo político*.

En relación con *la política*, hay una referencia desde la dimensión temática a problemas que se han profundizado en el cambio de siglo, tales como la destrucción de la naturaleza a partir de la ideología del progreso que promovió su dominación y explotación. Así lo denunció Heidegger (1997) en su crítica, y lo retomó Marcuse, es decir, esta idea del ser humano de someter a la naturaleza considerándola como una estación de servicio, un *almacén de existencias de energía*. Esta crítica está en la base del pensamiento ecológico. En las postales y trabajos gráficos aparece una mirada que repone el valor de la naturaleza, la idea de un equilibrio y la convivencia pacífica en la que las personas se integren como parte de ésta.

Respecto de las décadas de los setenta y ochenta, en el siglo XXI hay una continuidad en la sensibilidad ante lo que ocurre en el espacio público. Las luchas por el respeto de los derechos humanos, las reivindicaciones de las minorías étnicas y sexuales, las políticas de género, la educación pública, la acción postal coordinada pacifista, entre otras; continúan en la agenda de temas de la tendencia.

En cuanto a *lo político*, la utilización de materiales precarios, efímeros, heterogéneos, como asunción de un régimen estético político articulado con condiciones materiales históricas y con la vida cotidiana (hilos, cartones, etiquetas comerciales, fragmentos de telas, etc.). Hay

una continuidad en las tácticas de 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, entre otros.

En cuanto a la instancia de la producción en la relación con los materiales y las técnicas propiamente dichas, la heterogeneidad y heterodoxia. La resistencia a la entera mecanización del trabajo artístico, y su apuesta a mantener formas artesanales o combinadas. Es significativo que así preserve la indicialidad de la marca (mediante la estampa del sello, por ejemplo), la huella de la mano del/la artista, las imperfecciones de lo manual.

No obstante, lo tecnológico media en las formas de producción, no solamente por la reproductibilidad que le es inherente, sino por los procedimientos artísticos. Esta dimensión ineludible ya está en las vanguardias históricas y su presencia fue, desde el siglo XX en adelante, de carácter polémico y controversial (Huysen, 2006). Está claro que, como dijo Schmucler (1997), el discurso de la tecnología en las sociedades contemporáneas ha impregnado otras discursividades, tornándose omnipresente.

Como un desplazamiento en el orden de *la* política y *lo* político encuentro que hay una reducción en el énfasis y la densidad simbólica crítica en los trabajos analizados y observados en esta investigación respecto de aquellos estudiados que correspondían a Vigo, Deisler y Padín de los setenta y ochenta en los que tematizaban a América Latina. En éstos, los artistas denunciaban, mediante formas compositivas complejas, la violencia, la desigualdad y la pobreza a la que fue sometida la región por los países más poderosos. Los trabajos de ellos y del conjunto de artistas latinoamericanos/as de ese momento, tanto en su retórica y en los textos declarativos en los que explicitaban sus posicionamientos, apostaban de forma contundente a la creación de tensiones, opacidades y acentuaciones en la producción de sentido, como también resaltaban el carácter polémico y disidente, propio del campo político.

No obstante, el contexto sociohistórico es claramente diferente, las condiciones y el lugar de su enunciación bajo la censura, el autoritarismo y la violencia que los afectó directamente. Al mismo tiempo, la sensibilidad del signo “América Latina” por aquellos años, las luchas simbólicas y físicas que ocurrieron marcan un escenario muy diferente.

En el arte correo del nuevo milenio la política sigue presente con otros modos, intensidades y graduaciones propios del contexto. En Argentina fue relevante el impacto de la crisis del 2001 que reactivó la dimensión polémica en las discursividades y las prácticas,

interpelando a los/las sujetos/as y movilizándolo un renovado sentido de la solidaridad y la acción colectiva que los noventa había anestesiado.

Tanto la generación fundacional de la que formaron parte los artistas mencionados, como la nueva generación que surgió en el cambio de milenio, sostuvo el gesto irónico y desacralizante del arte, que lo potenció como espacio de juego y libertad; al tiempo que ámbito de expresión y encuentro.

En la relación del arte y la comunicación, otro interrogante fue acerca de *¿qué imaginarios se ponían en juego respecto de lo tecnológico y su relación?* A esto da respuesta el análisis del arte correo en tanto *poética tecnológica y política*, porque interpreta los *imaginarios utópico comunicacionales* que se visibilizaron en las concepciones y prácticas de la tendencia. En tal sentido, fue relevante ver las recuperaciones, diálogos y/o impugnaciones de los tres imaginarios presentados en este trabajo.

Al respecto, encuentro que el arte correo, en sus principios, recoge en su formulación sustancial elementos del imaginario moderno que sustentó la emergencia de las redes en los albores de la modernidad, portadoras de la utopía de interconexión y expansión que motorizó formas de sortear la distancia, las fronteras y aceleró los tiempos. El correo postal que hizo posible la comunicación a distancia se constituyó en relación con estas redes (viales, ferrocarril, telégrafo, etc.) y las instituciones modernas.

Por otra parte, considero que el arte correo impugna gran parte de la visión que propone Norbert Wiener en 1945 de la comunicación y que Breton (2000) menciona como *nueva utopía*. En el contexto de crisis en la postguerra de la Segunda Guerra Mundial, Wiener ve en la comunicación la posibilidad de combatir el caos social y la entropía. Si bien, la tendencia artística que nos ocupa coincide en darle centralidad a la comunicación y considerarla esperanzadora, está en una posición lejana de la concepción del *Homo comunicans* de Wiener, por sus implicancias antropológicas y políticas.

Por último, en relación con el tercer imaginario consignado, el *tecnocomunicacional* de las sociedades contemporáneas presentado por el autor argentino Daniel Cabrera (2006), el arte correo no escapa de ser alcanzado por este nuevo ímpetu optimista, anclado en una dimensión pragmática, pero sin ceder enteramente porque vacila frente a sus *discursos-promesas* y *discursos-relatos* (Cabrera, 2006). Asume el entorno tecnológico, portador de este imaginario, al inscribirse en el nuevo espacio que la *sociedad red* configura (Castells en Alsina, 2001), pero lo hace con reservas, sin desistir de viejas prácticas, procedimientos y formas de encuentro, y apostando a la imaginación y la creatividad.

En las dimensiones temáticas y retóricas el arte correo del nuevo milenio retoma en su materialidad y como objeto a los *nuevos medios* (Manovich, 2005) y también a los viejos medios masivos. Realiza un señalamiento de éstos, como pudo verse en las postales, fundamentalmente en dos sentidos: como constatación de la vida social mediatizada y como cita que, mediante la delimitación, la extracción y re inserción de un fragmento, toma distancia y produce un sentido crítico. Esta criticidad no como *contenido*, sino inscrita en procedimientos estético-políticos. Como *poética tecnológica*, inscrita en las sociedades en un grado avanzado de la mediatización plantea a nivel semiótico y estético una *convergencia* de lenguajes y técnicas, donde se mixtura lo nuevo y lo viejo, pervive lo analógico y lo digital, lo producido mediante mecanismos automatizados y lo artesanal. En este sentido, y en el que señala Huyssen (2006), respecto de la modernidad y la posmodernidad, se trata de un arte posmoderno, con toda la complejidad que esto supone.

Otro aspecto central del arte correo en su carácter de *poética tecnológica y política*, se funda en la concepción esgrimida acerca de que la técnica es una construcción social. En ese sentido, me propuse comprender cómo se constituyen la experiencia y la sensibilidad configurados por este mundo técnico en el proceso de producción, circulación y reconocimiento del arte postal, como parte de la producción de conocimiento que se propuso esta investigación. Cabe recordar una de las críticas profundas a las consecuencias de racionalidad moderna, tales como la *reificación* del ser humano y la aniquilación de la experiencia. Este aspecto es político, tal como mencionan los autores de la Escuela de Frankfurt porque median operaciones y formas de control social.

En este sentido hay proceso que pone en tensión los modos dominantes de la experiencia subjetiva e intersubjetiva de comunicación propio de las sociedades contemporáneas. Entre otros aspectos, uno resulta central, el de la temporalidad, en virtud de que la técnica ha producido una temporalidad social específica.

En el proceso y la vivencia que propicia el arte correo hay un trastocamiento del tiempo que es dimensión vertebradora de la experiencia, centro de la técnica que tiene un sentido político. Por eso la apuesta a continuar usando el correo postal en los envíos de los trabajos de arte correo en el siglo XXI remarca la resistencia a no perder la densidad de la experiencia en relación con lo corpóreo, la sensibilidad de un *arte tocable*, la *tardanza* de la comunicación a distancia, una *comunicación demorada* como la califica Vigo en su icónico sello.

En el intercambio por vía postal, hay que considerar que el objeto se traslada, sufre modificaciones, aunque conserva su espesor. La circulación deja huellas del itinerario (el

timbrado del correo, notas del despachante, marcas del cartero, las estampillas, el desgaste del paso de una mano a otra, etc.), todo esto se produce en un tiempo que es otro, hay una demora entre la producción y el reconocimiento que suscita *la espera*, que se vivencia como un tiempo suspendido entre el envío y la recepción de la respuesta. No es ésta una temporalidad vacía, sino una vacilación, una progresión en la expectativa que hace crecer el deseo y que finaliza con cuando llega el sobre, o el acuse de recibo.

Para quienes hemos vivido la era analógica, la recepción en los intercambios postales rememora la comunicación a distancia con personas queridas o recordadas. En el siglo XXI, el arte correo activa esa memoria que se mantiene viva mediante la ritualidad del despacho o la recepción, y que despierta emociones como la sorpresa y el asombro. Por esto, hay una dimensión *pathémica* que es central en el sostén de esta experiencia y que media en la comunicación.

Esto constituye una afrenta modesta, pero significativa, frente a la imposición de una comunicación instantánea, de un flujo permanente y cuantioso de información (quizás la entropía a la que le temía Wiener), que está descontextualizada y es veloz. En cambio, el envío postal, tanto por el modo de circulación, como por la escala, propicia un encuentro intimista entre la obra y el/la destinatario/a, al llegar a sus *manos*. La recepción de correspondencia se transforma en un acontecimiento, haciendo posible preservar el misterio que, como dice Heidegger, es una de las víctimas de la tecnología moderna.

Hay un ímpetu revulsivo en relación con la temporalidad dominante porque provoca una tensión, un desajuste; no se trata de una gran rebelión, sino de una persistente resistencia. Esta relación entre arte y técnica del arte correo queda en el plano de la polémica, y remite así a lo que Brea referencia como *nudo gordiano*. Esa oscilación o ambivalencia de las prácticas y el sentido que producen en los posicionamientos explicitados, en las prácticas y en los trabajos analizados, guardan distancia de posiciones hegemónicas, manteniendo un tensamiento graduable, sin llegar al extremo de la insumisión (Kozak, 2007a).

Por último, dos aspectos son relevantes en cuanto a las continuidades, desplazamientos y transformaciones que pude observar entre las prácticas, concepciones y modos de producción, circulación y reconocimiento del arte correo en el Cono Sur Latinoamericano en los setenta y ochenta (a través del estudio del pensamiento y obra de Vigo, Deisler y Padín, como referentes de un conjunto de artistas de la generación fundacional) y el de mediados de los noventa hasta 2012, *en y desde* Argentina.

Por una parte, un cambio en el régimen de visibilidad. Para el período que va de 1975 a 1995, en su libro *Artecorreo, Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Graciela Gutiérrez Marx planteó que los/las artistas correo eran invisibles para un circuito y visibles para otro. La invisibilidad, por una parte, se vinculó al desconocimiento de la tendencia, tal como Vittore Baroni lo afirmó en las páginas preliminares del mismo texto, al considerarlo: “*el fenómeno artístico desconocido del siglo pasado más grande y perdurable*” (2010, s/p). Y por otro, con la elusión del mercado. También Vigo, citado por María de los Ángeles De Rueda (2010) en el mismo libro, hizo referencia a la vocación de la red de constituirse en un circuito oculto, *subterráneo*. En el período analizado en este trabajo, que abarca el cambio de milenio, desde 1995 a 2012, se tornó visible de distintas maneras y por diversos motivos. Por una parte, la red comenzó a ser conocida por los estudios académicos, las exposiciones-homenajes, la publicación de libros como el de Gutiérrez Marx, entre otros. Por otra parte, las tecnologías digitales permitieron exponer los archivos en los blogs, Facebook y páginas web, un aspecto altamente positivo porque posibilitó una mayor democratización del acceso a las obras de los archivos que antes permanecían en el ámbito privado de los/las artistas, que guardaban celosamente la correspondencia recibida en muchos años de intercambios. Al respecto, no quedaba claro qué destino tendrían esos archivos, algunos como el de Vigo fue preservado y puesto a disposición por decisión propia, al encargarle a Ana María Gualtieri que legalmente se hiciera cargo con el compromiso de generar un espacio abierto al público, que es el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), en la ciudad de La Plata. Pero otros quedaron a manos de sus herederos o personas allegadas y tuvieron distinta suerte. Por último, en el fin e inicio de un nuevo milenio el arte correo se hizo visible en espacios de arte institucionalizados como museos, galerías y bienales.⁴¹¹

No obstante, esta visibilidad no supone que haya ingresado en el centro de la escena del arte, que se haya convertido en hegemónico, como tampoco que sea de alcance masivo. Tienen un alcance modesto y lateral, en medio de tanto caos de cuantiosa información que hay en las redes digitales. Sigue ligado a la red de contactos, de intercambios que se mantienen y retroalimentan por los vínculos interpersonales de los espacios compartidos o las mutuas referencias. Sigue creciendo y actualizándose con propuestas que articulan lo propio y perdurable de la tendencia, con nuevas propuestas y reapropiaciones.

⁴¹¹ En ese sentido, es paradigmático que el archivo de Graciela Gutiérrez Marx fue adquirido por el Museo de Arte Latinoamericano, MALBA, un museo privado de gran visibilidad en Argentina. Otro es la exposición de arte correo que se desarrolló en el Centro Cultural Kirchner (CCK) en junio de 2015 con trabajos seleccionados por Fernando García Delgado.

Por otro lado, el segundo aspecto relevante es que el arte correo en los años estudiados, profundizó su carácter de *dispositivo social de comunicación*. La generación de nuevos espacios promovidos y sostenidos por los propios/as artistas con gran esfuerzo, en los que se activó la tendencia, generando centros neurálgicos que irradiaron hacia la zona próxima de influencia en los intercambios interpersonales, pero hacia lugares más lejanos dentro y fuera del país mediante sus redes digitales. Esto fue clave para la continuidad y vigencia de la tendencia, en la renovación generacional y revitalización. También los entrecruzamientos de espacios de socialización y de desempeño profesional como las escuelas, talleres, el barrio.

A escala micro, en el *boca a boca*, en el aula, en el envío del *newsletter*, se continuó tejiendo la red que fue un ámbito de contención y promoción de lo lúdico, la creatividad y la libertad. A escala macro, sigue siendo poco visible, pero no cede en su amplitud, en la rapidez con que puede reeditarse, renovando el deseo del encuentro, del intercambio, inventando alguna forma nueva de estar y compartir, sorteando las dificultades económicas o técnicas.

La relación intergeneracional está en la base de esta permanencia, de la continuidad, lo importante del legado, el fruto de lo sembrado que rememoran aquellos silenciosos pero potentes enterramientos que Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx hacían en La Plata, en tiempos de dictadura, metidos en el Río de La Plata, llevando a cabos misteriosos y potentes metáforas de que siempre lo subterráneo emerge, germina y se multiplica hoy en nuevas voces, y bajo nuevos ropajes.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2009) “Paradoja del tiempo que se escabulle”. En *Revista Ñ*, Clarín, 21 de marzo de 2009, Buenos Aires.
- Alsina, Rodrigo (2001) *Teorías de la Comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Angenot, Marc (2010) *El Discurso Social : los límites de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Anónimo (s/f) Documento sobre Edgardo Antonio Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata (mecanografiado).
- Anónimo (s/f) Documento sobre Edgardo Antonio Vigo, Centro Experimental Vigo, La Plata (mecanografiado).
- Aznar Alamazán, Sagrario (2006) *El Arte en Acción*, Ed. Nerea, España.
- Bajtín, M. (1999) *Estética de la Creación Verbal*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- Barisone Ornela Soledad (2012) “Vigo y la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV-ITDT, 1969) como materialización del intercambio. Posibilidades del concretismo”. En *Memoria Académica, VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 7 al 9 de mayo de 2012.
- Baroni, Vittore (1994) “ENTER NETWORK en el principio era el mail art “, *columna Networker Culture de la revista Neural*.nº 3, Marzo-Abril 1994. –Neural, Via Giusto Fortunato 8/N , 70125 Bari , Italia. Consultado en: <https://www.merzmail.net/vit.htm>
- (2010) “La milagrosa pesca del Mail Art” en Gutiérrez Marx, Graciela *Artecorreo, Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Luna Verde Ediciones, Buenos Aires, 2010 (1ra edición). Barreras, Luis; Bugin, Cintia y Scatena, Andrea (2012) “El espacio del arte dentro de la comunicación. Cátedra de Análisis y Crítica de Medios”. En Vallina, Carlos y Barreras, Luis (Eds.) *Comunicación/Arte. El mundo imaginante*, Ediciones Periodismo y Comunicación (EPC), Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

- Benjamin W. (1971 [1939]) “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Angelus Novus*, Edit. Edhasa, Barcelona, España.
- (1989) *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, Argentina.
- Berone, Lucas (2006) “Acento/Entonación” en Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.
- Blaine, Julien (2010) “Prólogo”. En Padín, Clemente (2010) *De la representación a la acción*, Ediciones Al Margen, La Plata.
- Bleus, Guy (s/f a) “Una introducción sobre Arte e Intercambio” en <http://www.merzmail.net/introduccion.htm>
- (s/f b) “Informe administrativo sobre arte postal” en <http://www.merzmail.net/informe.htm>
- Bocquel, Alejandra y Martínez, Norberto (2020) “4 gatos. Espacio de arte”, mimeo, Haedo, Buenos Aires.
- Bonhomme, Marc (2005) “Sinécdoque” en Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (Dir.) *Diccionario de Análisis del Discurso*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1978) “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.
- (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Brea, José Luis (2007) “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”. En *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires.
- Breton, Philippe (2000) *La utopía de la comunicación*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Broch, Hermann (1970) *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets, Barcelona.
- 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*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (defendida el 5 de diciembre de 2013).
- (2014) *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*, 1ra edición, Editado por Universidad Nacional de La Plata y Centro Experimental Vigo, E-Book.
- Bürger, Peter (2010 [1974]) *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires (Trad. Por Tomás Bartoletti).

- Cabrera Daniel (2006) *Lo Tecnológico y lo Imaginario: las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*, Ed. Biblos, Buenos Aires.
- Caletti, Sergio (2001) “Siete tesis sobre comunicación y política” en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 63, diciembre de 2001, FELAFACS.
- Camnitzer, Luis (2008) *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Editado por Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo (CCE) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Uruguay.
- Capardi, Daniel (2009) “Exposición de Vigo en el Museo Caraffa” 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.
- Carlón, Mario (2010) “La mediatización del ‘mundo del arte’” en *Mediatización, sociedad y sentido. Diálogos entre Brasil y Argentina*, Universidad Nacional de Rosario
- (2012) “Entre *The File Room* y *Bola de nieve*: usuarios e instituciones colaborativas en la era de la convergencia arte/medios” en Carlón, Mario y Scolari, Carlos (comps.) *Colabor_arte. Medios y arte en la era de la producción colaborativa*, Ed. La Crujía, Buenos Aires
- Carlón, Mario y Scolari, Carlos (2009) *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Ed. La Crujía, Buenos Aires.
- Cella, Susana (2012) “El otro simbólico”. En Vallina, Carlos y Barreras, Luis (Eds.) *Comunicación/Arte. El mundo imaginante*, Ediciones Periodismo y Comunicación (EPC), Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Chartier, Roger (2006) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Costa, Flavia (2012) “Tecnologías Sociales”. En Kozak, Claudia (Ed.) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires.
- Cuche, Denys (1999) *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Curell, Mónica (s/f, década del '90) Entrevista inédita a Edgardo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

- Dalmaso, María Teresa y Fatała, (2010 [1989]) “Presentación” en Angenot, Marc *El Discurso Social: los límites de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires
- Danto, Arthur (2013) “El mundo del arte” (original “The Artworld”). En *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Columbia University, EUA, editado por Universidad de Salamanca, España (traducción de Jorge Roaro).
- Davis, Fernando (2008a) “El conceptualismo como categoría táctica” en *ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio de 2008 (la versión consultada es mimeo, corregida y ampliada por su autor).
- (2008b) “Entrevista a Luis Camnitzer: ‘Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico’”, en: *ramona*, n° 86, Buenos Aires, noviembre de 2008.
- (2009) “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo” en Freire, C. y Longoni, A. *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, (orgs.).
- (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.
- De Certeau, Michel (2000 [1990]) *La Invención de lo Cotidiano I. El Arte de Hacer*, Editado por Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.
- De Rueda, María de los Ángeles (2008) “El arte platense en los primeros años 80: entre la Guerra de Malvinas, los Desaparecidos y la esperanza democrática”, *Conferencia en Actas de las VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- (2010a) “Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80”, *Boletín de Arte; año 11, no. 12*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- (2010b) “Acercamiento Preliminar”. En Gutiérrez Marx, Graciela *Artecorreo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Ed. Luna Verde, Buenos Aires.
- (2010c) “Fragmentos de archivo”, *Texto de presentación de exposición en MACLA*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de

Bellas Artes, UNLP. Consultado en:
<https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Farchivoggmarx.files.wordpress.com%2F2010%2F11%2Ffragmentos-de-archivo.doc>

Deisler, Guillermo (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

Deisler, Mariana; Varas, Paulina y García Francisca (2014) *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*, Editorial Ocho Libros, Chile.

Delavigne, Anne Helène y Boudier, Valérie (2009) “La representación de la cabeza de cerdo como *trofeo*. Miradas cruzadas entre la historia del arte y la antropología” en *STVDVIM, Revista de Humanidades*, 15, pp. 141-163. Consultado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3074453>

Delfino, Silvia (2004) “Teorías de la comunicación y regulaciones culturales” en *II Seminario Latinoamericano de ALAIC*, La Plata.

Escobar, Ticio (2004) *El Arte Fuera de Sí*, Editado por Fondec, CAV Museo del Barro, Asunción, Paraguay.

Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, Madrid.

Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. y Buchloh, B. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Ediciones Akal, Madrid, España, 2006.

Forni, Floreal (1993) “Estrategias de Recolección y Estrategias de Análisis en la Investigación Social” en Forni, Floreal, Gallart, M. A. y otros (1993) *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*, CEAL, Buenos Aires.

Flusser, Vilém (2007a) “Del Funcionario” y (2007b) “Fragmentos de *Filosofía Da Caixa Preta*”. Ambos en *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires (traducción de Claudia Kozak)

Fuentes Navarro, Raúl (1999) “La investigación en la comunicación en América Latina: condiciones y perspectivas para el siglo XXI” en *Revista Diálogos de la Comunicación*, FELAFACS, Lima, Perú, N° 56.

- Fundación Standard Electric Argentina (1979) *Historia de las comunicaciones argentinas*, Buenos Aires.
- Gache, Belén (2005) “Arte Correo: el correo como medio táctico”. En García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (Ed.) *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, Buenos Aires.
- Galeano Marín, María Eumelia (2004) *Estrategias de Investigación social cualitativa: el giro de la mirada*, La Carreta Editores E:U, Medellín, Colombia.
- Galindo Cáceres, Jesús (1999) *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, Addison Wesley Longman, México.
- García Canclini, Néstor (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*, Gedisa. Barcelona.
- García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (Comp.) (2005) en *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, Buenos Aires.
- García Delgado, Fernando (2018) *Vórtice Argentina: poesía visual*, Eseade, Vórtice Argentina ediciones, Buenos Aires.
- G.E. Marx Vigo (1979) “Acuse de Recibo. Filatelia Marginal”, *Nuestro Libro de Matasellos y Estampillas*, N° 1, La Plata.
- Giddens, Anthony (1994) *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ed. Península, Barcelona.
- (1995) *La Constitución de la Sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (1999) “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en Burucúa, José Emilio *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo II, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política*, Ed. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- (2009) *Poscrisis. El arte argentino después de 2001*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- 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.

- Guber, Rosana (2001) *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*, Grupo Editorial Norma, Colombia.
- Gutiérrez Marx, Graciela (1985) “El Artec correo no acepta ser definido” en *Revista Hoje Hoja Hoy*, N° 2, abril-mayo de 1985, La Plata.
- (2010a) *Artec correo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Ed. Luna Verde, Buenos Aires.
- (2010b) “Arte correo entre el siglo XX y XXI” en *Folleto de presentación de la exposición Fragmentos de archivo*, 19 de noviembre de 2010, MACLA, La Plata.
- (2010c) “Mail Art -Arte Postale- Netzwerk Postal Art- Postal Kunst” en *El libro Zonadearte*, editado por Zonadearte, Quilmes, agosto de 2010 (edición plegable, versión pdf en <http://zonadeartelibro.blogspot.com>)
- Habermas, J. (2002) “La modernidad, un proyecto incompleto” en Foster, H. *La posmodernidad*, Editorial Kairós, España, pp. 19-36.
- Hall, Stuart “Estudios Culturales: dos paradigmas” 2010 [1980] en Restrepo, E. Walsh, C. y Vich, V, (ed.) *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envión Editores, Universidad Andina Simón Bolívar, Pontificia Javeriana e Instituto de Estudios Peruanos.
- Heidegger, Martin (1997) “La pregunta por la técnica”. En *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria S.A, Santiago de Chile.
- (2002) *Arte y Poesía*, Editorial Nacional, Madrid.
- Held, John (1990) “Tres Ensayos sobre Arte Correo”, en *Mail Art: An Annotated Bibliography*, Editado por The Scarecrow Press, Nueva York, Estados Unidos (Trad. Por Yolanda Pérez), consultado en <http://www.merzmail.net/held.htm>
- Dick Higgins (2015) “Sinestesia e intersentidos: la intermedia ‘con un apéndice de Hannah Higgins’”. En Dick Higgins (trad. Alejandro Espinoza Galindo), *Breve autobiografía de la originalidad*, México, Tumbona.
- Hobsbawm, Eric (1998) *La Era del Imperio: 1875-1914*, Ed. Crítica, Bs. As.
- Hoje, Hoja, Hoy (1985) “Presentación” N° 1, Año 1, enero-febrero 1985, La Plata, Argentina.
- Huysen, Andreas (2006 [1986]) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Janssen, Ruud (1994) “Correo-Entrevista a Clemente Padín”, consultada en <http://www.merzmail.net/tampadin.htm>

- (1998) “Correo-Entrevista con Edgardo Antonio Vigo” (realizada entre 1995-1997)
Editado por TAM - Publicaciones, 1998 / TAM-980184
- Kozak, Claudia (2007a) “Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía”. Ponencia presentada en las *II Jornadas Internacionales —Poesía y Experimentación*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en http://www.expoesia.com.ar/j07_kozak.html
- (2007b) “El nudo”. En *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires
- (2011) “Apostillas a El carácter afirmativo de la cultura” en Marcuse, H. *El carácter afirmativo de la cultura*, El cuenco de Plata, Buenos Aires, pp. 61-94.
- (Ed.) (2012) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires.
- L’Ecotais, Emmanuelle (1998) *El Espíritu Dadá*, ediciones Kliczkowski, Madrid.
- Lázaro Isabel (s/f) “Evolución del Mail Art en España”, *Tesis para la Universidad de Barcelona*. Consultada en diciembre de 2009 en http://issuu.com/boek861/docs/evolucion_mail_art_en_espa_a/59?mode=ap
- Le Presti, Flavio (2006) “Estética” en Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.
- Leftwich, Jim (02 de noviembre de 2012) Evento de Facebook DECENTRALIZED NETWORKER CONGRESS 2012 A CALL... Recuperado en: <https://www.facebook.com/groups/101917589848764/permalink/448166451890541/>
- Longoni, Ana (2004) “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta” en Masotta, Oscar *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*”, Ed. Edhasa, Buenos Aires.
- (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).
- (2014) “El mito de Tucumán Arde”, *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, Publicado el 24 junio 2014, consultado en <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>

- Morán J. (2010) Tesis sobre estética y filosofía del arte. Propuesta para una discusión. En Morán J. (Comp.) *Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad*, La Plata, Argentina, Editorial de la Campana.
- Navarrete, Marcela (2014) “7854Arte, Política y Comunicación en el Arte Correo Latinoamericano de los años ’70 y ’80. Abordaje del pensamiento y producciones de Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler” *Tesis de Maestría*, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, inédito (defendida el 11 de diciembre de 2014).
- (2015) Reseña “Ana Bugnone, La revista Hexágono ’71 (1971-1975)” (La Plata, FAHCE, EDULP y Centro Experimental Vigo, 2014, E-Book). En *Revista Orbis Tertius*, Volumen XX, N° 22, diciembre de 2015, publicada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/285>
- Oroño, Tatiana (1984) “Arte-Correo: multiplicación de lenguajes”, entrevista a Clemente Padín en Sección ‘Reportaje’, *Revista Participación*, N° 2, Editado por Clemente Padín, Montevideo, Uruguay, junio de 1984.
- Padín, Clemente (1984) “Asociación Latinoamericana de Artistas Correo” en *Revista Participación* N° 1, junio-84, Montevideo, Uruguay.
- (1988) “El Arte Correo en Latinoamérica” En *Ponencia Reunión de los Departamentos de Estudios Latinoamericanos de las Universidades Norteamericanas y Mexicanas de la costa del Pacífico (PCCLAS)*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali del 20 al 23 de Octubre de 1988, consultada en www.merzmail.net/finales.htm
- (1999a) “El arte correo a finales de siglo” *Especial para Rocío Flores y su primera exposición de arte correo*, Montevideo, Uruguay, junio de 1999. Publicado en <http://www.merzmail.net/finales.htm>
- (2000) “El arte correo y su consecuencia natural: el arte en la red o net art” en *Revista Escáner Cultural*, en <http://revista.escaner.cl/>
- (2004) “Arte correo: utopía o transgresión” en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6710140>

- (2007) “Algunas historias personales en relación al arte correo, a la poesía experimental y a la performance”, *Boek 861*, En: <https://boek861web.wixsite.com/hemeroteca/mail-art>
- (2010 [1975]) *De la Representación a la Acción*, Ediciones Al Margen, La Plata. Edición Original: Padín, Clemente *De la Représentation a l'action*, Nouvelles Editions Polaires, 1975.
- Papalini, Vanina (2007) “Para una discusión sobre la tecnología”. En *Astrolabio, Revista Virtual*, Centro de Estudios Avanzados, UNC, N° 4, septiembre 2007. Consultada en <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/comunicacion/articulos/papalini.php>
- Pianowsky, Fabiane (s/f) “Arte Postal Arte” en <http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>
- Ramonet, Ignacio (1998) *La Tiranía de la Comunicación*, Ed. Temas de Debate, Madrid, España.
- 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.
- Reglero, César (2003) “La salud del mail art en el 2003” en *Boek 861*,
- Restrepo Echeverri, Tulio (2009) “Postdata Proyecto y Muestra Internacional de Mail Art & Net Art Centro De Artes – Universidad Eafit, Medellín-Colombia - Parte II El sobre como soporte visual” en revista electrónica *Escáner Cultural*, 3 de marzo de 2009, ISSN 0719-4757. Consultada en: <https://revista.escaner.cl/node/1203>
- Richard, Nelly (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Rodríguez, P. E. (2011) Reseña de "Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica" de Diego Parente; *Redes*, vol. 17, núm. 33, diciembre, 2011, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 123-131.
- Rodríguez Ledesma X. (2015) *El pensamiento político de Octavio Paz. Las trampas de la ideología*, Horizontes Educativos, UNAM, México.

- Ronchetti, Irene (2011) “ATC’s/ Aniversario/ 2006-2011” en blog *Zona Postal*, <https://zonapostal.blogspot.com/search?q=aniversario+abril+2011>
- Saintout, Florencia (2011) “Los estudios socioculturales y la comunicación: un mapa desplazado”, *Revista ALAIC*, 8-9.
- Sartre, Paul (1987) *¿Qué es la Literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires (4ta edición).
- Schmucler, Héctor (1997) *Memorias de la Comunicación*, Ed. Biblos, Buenos Aires.
- Sel, Susana (2009) “Comunicación alternativa y Políticas Públicas en el combate Latinoamericano” en Sel, Susana (Comp.) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas*, Buenos Aires, CLACSO.
- Servat, Carlos (2020) “Poemáticas y microrrelatos (2012-2020)”, *Arte en Portfolio N° 1*, edición del autor, pdf, La Plata, Argentina. En: https://www.bibliotecaflotante.org/descargas/bf_ds_001.pdf
- Steimberg, Oscar (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Ed. Atuel, Buenos Aires.
- (2013) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Stirnemann, Vänçi (s/f) “Artist Trading Card. A collaborative performance”. En <https://www.artist-trading-cards.ch/artist-trading-cards/>
- Tello, Andrés Maximiliano (2016) “El anarquismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia”. En *Aufklärung. Revista de Filosofía*, vol. 3, núm. 2, octubre, 2016, pp. 55-68, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.
- Terán, Oscar (2013 [1991]) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires.
- Tiampo, Ming y Munroe, Alexandra (2013) “Gutai Splendid Playground. Introduction” publicado en <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/>
- Thompson, John B. (1998) *Los Media y la Modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, España.
- Todorov, Tzvetan (1991) *Mikhail Bajtín, el principio dialógico*, traducción de Carlos Enrique Carreras con fines didácticos, Facultad de Letras, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Edición en mimeo.
- Tribe, Mark (2005) “Prefacio”. En Manovich, Lev *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Ed. Paidós, Barcelona (Ed. Original 2001)

- Vallina, Carlos y Barreras, Luis (2008) “Nuevas figuras y formas de razón de la imagen”, *Revista Oficios Terrestres*, “Comunicación y Arte”, N° 21.
- Varela Barrio, Jorge (2010) “Prácticas artísticas en torno a la desaparición: el caso de Julio López en la obra de Hugo Vidal” en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010, pp. 1695-1700.
- Vernant, Jean-Pierre (1993). “El trabajo y el pensamiento técnico”. En *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ed. Ariel, Barcelona, España.
- Verón, Eliseo (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Barcelona, España.
- (1996) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en Veyrat-Masson y D. Dayan (comp.) *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona.
- (2001) *El cuerpo de las imágenes*, Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- (2012) “La mediatización ayer y hoy” en Antonio Fausto Neto y Mario Carlón (eds.). *Las políticas de los internautas*, Ed. La Crujía, Buenos Aires
- Vigo, Edgardo (1968-69) “Un arte tocable”. Consultado en Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) (2008), Catálogo de la Exposición *Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)*, Itinerancia por 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.
- (1973) “Por qué un arte de investigación”, en *Hexágono '71*, c-e, La Plata, Argentina.
- (1975) “Sellado a Mano” en *Hexágono '71*, e, La Plata, Argentina.
- (1976) “Una nueva etapa en el Proceso Revolucionario de la Creación”, *mímeo*, La Plata, Argentina.
- (1977) “Balance del Artecorreio en Sudamérica hasta 1977”, La Plata, Argentina (original mecanografiado).
- Vigo, Edgardo y Zabala, Horacio (1975) “Arte por Correspondencia?, Arte Postal?, ¿Arte Correo?”, publicado en la Revista *Postas Argentinas*, bajo el título ‘Una Nueva forma de expresión’ (se analiza original mecanografiado).
- Williams, Raymond (1991) *Sociología de la Cultura*, Ed. Paidós, Barcelona.
- (1997a) *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

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

/ Informes

Wiszniacki Mariano (2007 “La privatización y regulación del correo oficial argentino en perspectiva” publicado en *Revista Question*, Vol. 1 Núm. 13, Editorial de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Páginas web

Lazcano, D. (s/f) *Ars et design. Comunicación a distancia dentro y fuera de la red*, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.arsetdesign.com.ar/>