

REDES MARGINALES EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

MARGINAL NETWORKS
IN THE 1960s AND 1970s

KATARZYNA CYTLAK / cytkaa@yahoo.fr

Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chinos. Universidad Nacional de San Martín /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina

RESUMEN

A partir del análisis de las relaciones de Edgardo Antonio Vigo con numerosos artistas de Europa del Este, establecidas desde el fin de los años sesenta, este trabajo aborda la cuestión del papel de las redes alternativas durante la Guerra Fría.

Se propone no solo revisar las redes de contacto entre los artistas latinoamericanos y el bloque del Este, sino, sobre todo, resaltar la importancia de esos intercambios en el proceso de construcción de una visión horizontal del arte moderno, que escapó a las narraciones *occidentalistas* sobre la creación cultural inscriptas en el modelo de centro/periferia. A partir de los escritos de los integrantes del grupo Modernidad/Colonialidad, este trabajo intentará revelar si esas relaciones podrían ser consideradas como *decoloniales* además de descentralizadas.

PALABRAS CLAVE

Arte correo; arte de Europa del Este; arte de América Latina; estéticas decoloniales; redes artísticas transatlánticas

ABSTRACT

By taking the example of Edgardo Antonio Vigo's relations with several artists from Eastern Europe, established since the end of the 1960s, this article proposes to question the role of alternative artistic networks during the Cold War. It aims not only to review the networks of contacts between Latin American artists and the Eastern bloc, but also to highlight the importance of these exchanges in the process of constructing a horizontal vision of modern art that escapes the Western narrations on cultural creation inscribed in the model of center/periphery. Referring to the writings of the members of the Modernity/Coloniality group, this article will try to reveal if these relations could be considered not only as decentralized, but also as *decolonial*.

KEYWORDS

Mail art; East European art; Latin American art; decolonial aesthetics; transatlantic artistic networks

En agosto de 1970, en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, en Córdoba, tuvo lugar la muestra titulada *De la figuración al arte de sistemas*. Organizada por Jorge Glusberg, curador, empresario y fundador del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires, la exposición contribuyó al establecimiento, o a una cierta institucionalización, de las prácticas artísticas llamadas *conceptuales* en la Argentina. En ocasión de esta muestra, Glusberg introdujo por primera vez el término *arte de sistemas*, una categoría que él acuñó para distinguir la producción artística latinoamericana de la época del arte conceptual occidental. También, presentó las obras de los tres artistas argentinos más influyentes de aquel momento. El catálogo de la muestra (Glusberg, 1970) contenía fotografías de trabajos y textos críticos escritos por Glusberg sobre *los modelos interesados* de Luis Fernando Bénédict, como su proyecto *Biotrón* (1970) —un hábitat para abejas presentado en ocasión de la muestra de Córdoba en la Bienal de Venecia—. Asimismo, incluía las *coloraciones*, de Nicolás García Urriburu —artista premiado en un Salón Nacional en 1968—, y *los envíos: poemas matemáticos, señalamientos* y proyectos a realizar del artista de La Plata, Edgardo Antonio Vigo. Según Glusberg, la colaboración con este último tuvo lugar gracias a la mediación de contactos con artistas de Europa del Este. Al respecto, en su texto sobre la obra de Vigo, afirma:

Sintomática es mi relación personal con Edgardo [Antonio] Vigo ya que no ocurrió con el contacto directo de un hombre de Buenos Aires y otro que vive en La Plata a 60 kilómetros, sino a través de los comentarios que me hiciera en un pequeño pueblo de Checoslovaquia —Třebíč [Třebíč]— el pintor Ladislav Novák [Novák]. Él fue quien me habló por primera vez de este artista que yo descubrí así, sólo hace dos años, al volver a Buenos Aires (Glusberg, 1970, s.p.).

Ladislav Novák fue autor del libro *Poemas alquímicos*, exhibido en abril de 1969 en la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.¹ Organizada por Edgardo Antonio Vigo, la exposición reflejaba las principales tendencias desarrolladas en la frontera entre el arte y la escritura: la poesía concreta, la poesía visual o *inobjetal*, la poesía fónica y sonora. Esta muestra fue también la primera en contar con la participación de artistas de Europa del Este: incluyó más de ciento cincuenta obras de ciento treinta y dos artistas oriundos de quince países de América Latina, Estados Unidos, Canadá, Europa Occidental, Japón y Checoslovaquia, entre los cuales se encontraban, además de Novák, Josef Honys, Jaroslav Malina y Jiří Valoch (*Expo/Internacional*, 1969). El trabajo de Josef Honys, *Poema-buzo* (s.f.), que evocaba la forma del mapa de América del Sur, fue además reproducido en el catálogo de la muestra. Allí fueron igualmente expuestas las revistas experimentales *Dialog* y *Sesity*, publicadas en esa época en Checoslovaquia.

Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, una artista de La Plata, llegaron a ser durante la década siguiente dos de los artistas argentinos más activos en el arte correo, a través del cual se relacionaron con muchos artistas de Europa del Este. La primera muestra dedicada al arte correo en la Argentina, llamada *Última exposición internacional de arte correo/75'*, organizada por Vigo y Horacio Zabala en diciembre de 1975 en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires, contenía trabajos de artistas de diecinueve países, incluyendo los del bloque soviético: Checoslovaquia (J. H. Kocman, Ján Steklík, Jiří Valoch), Hungría (István Haász,

¹ La publicación, titulada *Poemas Alquímicos* en la lista de antologías y libros teóricos de la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, era probablemente el catálogo de la muestra: *Ladislav Novák: Alchymáže z roku 1967*, organizada en abril de 1968 en el Malinův dům, de la Galería de Havlíčkův Brod —una ciudad a 100 kilómetros de Praga— (Novák, 1968).

Endre Tót), Polonia (Henryk Bzdok, Bogdan Kisielewski, Marek Konieczny, Andrzej Partum), Yugoslavia (Bogdanka Poznanović y Miroljub Todorović) y Bulgaria (representada por el artista chileno exiliado Guillermo Deisler)(Vigo & Zabala, 1975).

Estos ejemplos demuestran que los intercambios entre las escenas artísticas argentina y europea oriental fueron numerosos. Desarrolladas primero a través de contactos generados por las revistas de poesía concreta y visual o poesía de acción, y luego vía envíos de arte correo —y en algunos casos gracias a la actividad del CAyC—, las relaciones artísticas entre Argentina y los países de Europa del Este formaron parte de las redes de contactos artísticos transnacionales y también transatlánticos, favorecidos por el dispositivo del arte correo. Esta modalidad se ligaba a un giro antinstitucional presente sobre todo en el arte occidental (europeo occidental y norteamericano) de la época. No obstante, si estas relaciones transculturales entre Europa del Este y Argentina o América Latina se distinguían dentro de los intercambios transatlánticos, podemos preguntarnos, ¿cuál era la especificidad de este intercambio y, sobre todo, su rol tanto real como simbólico?

ÚNICOS INTERCAMBIOS POSIBLES

La expansión de las redes de arte por correo, a partir de fines de los años sesenta, fomentó el desarrollo de intercambios artísticos no oficiales entre países remotos de regiones geográfica y políticamente distantes, como América Latina y Europa del Este. Estos se basaron en interacciones epistolares bilaterales y antinstitucionales, de carácter privado, que podían generar experiencias de relaciones menos asimétricas y más horizontales. El arte correo fue sobre todo un dispositivo antielitista al eliminar la figura del *marchand* de arte, del galerista y del crítico. Además, el dispositivo del arte correo favoreció la reducción del público a un conjunto de personas interesadas en el arte (artistas, teóricos) que formaban parte de las redes de intercambio artístico y la disolución de diferencias entre la figura del espectador y la del artista: los espectadores eran artistas y, a la vez, los artistas activaban, a través de los intercambios epistolares, la idea de obra de arte colectiva mediante la puesta en circulación de postales intervenidas sucesivamente por distintos creadores, a la manera de un cadáver exquisito.²

Mientras que en Estados Unidos y en Europa Occidental la práctica del arte correo se inició a principios de los años sesenta —el proyecto de Ray Johnson de *New York Correspondance School* fue iniciado en 1962—, los artistas de América Latina y de Europa del Este conceptualizaron la idea de las redes de intercambios epistolares durante los años setenta. Una carpeta que contenía nombres y direcciones de artistas y el manifiesto *Sieć / Net (Entramado)*, concebido en 1971 por dos polacos —el artista Jarosław Kozłowski y el teórico del arte Andrzej Kostołowski—, debería ser considerada la primera contribución en la teorización de los intercambios epistolares en Europa del Este (Piotrowski, 2015). El artista húngaro y autor de varias publicaciones sobre el arte correo Géza Pernecky, quien reeditó el proyecto de Kozłowski y Kostołowski —uno de cuyos ejemplares se encuentra en el archivo de Vigo—, lo consideraba como «El facsímil de las primeras reglas de la red» (Pernecky en Kozłowski & Kostołowski, 1993, s. p.).³ El manifiesto *Net*, enviado en más de trescientas cincuenta copias por sus autores, proponía iniciar, por medio del correo, un intercambio

2 En francés, *cadavre exquis*, juego colectivo inventado por los artistas surrealistas.

3 «The facsimile of the first Network rules» (Pernecky en Kozłowski & Kostołowski, 1993, s. p.). Traducción de la autora del artículo. La nota de Pernecky se encuentra en la tapa del librito que contiene el manifiesto, la lista de los artistas participantes en el proyecto y sus direcciones postales.

«abierto y no comercial [de] conceptos, propuestas, proyectos y otras formas de articulación» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.)⁴ por fuera de las instituciones artísticas tanto oficiales como semioficiales y no-oficiales. Estos intercambios podían desarrollarse en cualquier lugar, de manera natural, espontánea e imprevisible, por fuera de toda forma de control: «Net no tiene ni punto central, ni ninguna coordinación» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.).⁵ Net fue, de cierta manera, un intento de encarnar una visión utópica de la libertad creadora, así como una negación del lugar de exposición o de cualquier tentativa de emplazamiento del arte en general. Net debía tener una estructura rizomática, en permanente mutación, que rechazara toda jerarquía.

Los textos teóricos sobre arte correo fueron escritos por los artistas latinoamericanos que organizaron las primeras muestras sobre este dispositivo: Clemente Padín, Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo y Paulo Bruscky. En el texto que escribió para el *Festival de la Postal Creativa* —primera muestra de arte correo en América Latina, organizada en la Galería U de Montevideo en octubre de 1974— Clemente Padín (1974) enumeraba las principales ventajas del uso de postales como medio de difusión artística: «Rapidez [...], amplitud de su comunicación a cualquier punto, facilidad de su fabricación [...], y [sus] inéditas posibilidades expresivas» (s. p.).

La visión de los intercambios vía las redes postales tanto de Kozłowski y Kostołowski como de Padín se basaba en la utopía del contacto directo, libre, omnipotente e infinito entre artistas. Esta idea reactivaba de alguna manera el concepto de internacionalismo vanguardista —el de una fraternidad de artistas que cooperaran por fuera de las fronteras nacionales—. Este aspecto fue crucial tanto para los artistas de Europa del Este como para los latinoamericanos que, durante los años setenta, usaron el medio del correo postal como la única posibilidad —o ilusión— de ganar visibilidad fuera de sus países y, sobre todo, en Occidente (Europa Occidental, América del Norte) en el contexto de la Guerra Fría. Tal fue el caso del checo Petr Štembera, uno de los artistas más conectados con los ámbitos artísticos fuera del Bloque del Este a principios de los años setenta y el artista de Europa del Este más relacionado con América Latina.⁶ En su libro *Mail Art, communication à distance, concept* (1971), Jean-Marc Poinot, teórico y curador de la sección postal de la VII Bienal de París en 1971, incluyó el *Concept book n.º 2 exemplar n.º 3* de Štembera (1971), distribuido a través de las redes de arte correo. Poinot adjuntó a las imágenes de esta obra de arte la respuesta del artista checo a su propuesta de contribuir con esta publicación: «Discúlpeme, no entiendo exactamente los términos uso del medio de correo y teléfono... por supuesto, el correo es un medio esencial de comunicación sobre el arte, etcétera, para mí, y no solo para mí... pero no tengo concepto sobre el correo y el teléfono» (Štembera, 1971, s. p.).⁷ Siguiendo a Štembera, podemos decir que el desarrollo de las redes de contacto no era, como en el caso de artistas del Oeste, una forma nueva de «comunicación

4 «Open and uncommercial[of] concepts, propositions, projects and other forms of articulation» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.). Traducción de la autora.

5 «Net has no central point and any coordination» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.). Traducción de la autora.

6 Štembera estaba en contacto con Walter Zanini, director entre 1963 y 1978 del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, quien lo invitó a participar junto a otros en la muestra *Seis Artistas Conceituais* en 1973. Las obras de Štembera fueron también expuestas en las muestras del CAyC organizadas por Jorge Glusberg, como la sección internacional de *Arte de Sistemas II* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en septiembre de 1972. En 1970, su artículo sobre las prácticas de la performance fue publicado en Puerto Rico (Štembera, 1970).

7 «Excuse me, I am not exactly understanding of the terms utilisation of the medium of mail and phone... of course, the mail is the essential means of communications about art, etc. for me, and not only for me... but I have no concept about mail and phone [sic.]» (Štembera, 1971, s. p.). Traducción de la autora.

artística a distancia» (Poinsot, 1971, p. 19).⁸ Aunque no teorizado, este medio era, sobre todo para los artistas de Europa del Este, que en la mayoría de los casos no tenían ni recursos financieros ni pasaportes para poder viajar, la única forma posible de conexión con sus pares de otros países y de promover su obra a nivel internacional (Freire, 1999).

DO IT YOURSELF

Mientras en Occidente la práctica del arte correo es ampliamente interpretada como una acción antinstitucional y antimercado —opuesta a la idea de la actividad artística como producción de «objetos duraderos de poco valor práctico embalsamados en los museos para un mercado de élite» (Crane & Stofflet, 1984, p. 20),⁹ tanto en Europa del Este como en América Latina la relación con las instituciones y el mercado del arte fue distinta. Muchos artistas de ambas regiones desplegaron la idea de *arte hecho por tu propia cuenta*. Podemos nombrar obras, como *Poema para armar*, de 1970 (Vigo, 1970), e *Historieta para armar*, de 1971 (Vigo, 1971), de Edgardo Antonio Vigo, o los pequeños libros *Do it yourself II - Dialogues* y *Do it yourself I - Signs*, ambos realizados en 1972 por Jiří Valoch (Valoch, 1972a; Valoch, 1972b).

Las propuestas de armar las propias muestras o proyectos artísticos de manera simple y económica nacieron no tanto de una contestación al sistema de institucionalización o de mercantilización del arte, sino de la falta de estos sistemas (Europa del Este) o de su debilidad (América Latina). Tanto el CAyC, una institución clave en la promoción del arte latinoamericano de los setenta, como las numerosas *galerías* o *clubs de artistas* que aparecieron en Europa del Este en los años setenta —como *Fiatal Művészek Klubja* (Club de los Artistas Jóvenes) de Budapest o Galería Remont de Varsovia— fueron iniciativas privadas, sin ningún apoyo de parte de instituciones oficiales, organizadas en departamentos privados, graneros, sótanos o garajes, a menudo también en espacios públicos abandonados. Además, estos centros se encontraban en permanente negociación acerca de su propia existencia tanto con la escena *oficial* del arte como con el poder estatal. Por esta razón, las prácticas del arte correo desarrolladas en contextos no occidentales no deberían ser vistas como una irrupción en el sistema del arte, sino que se inscriben de manera *natural* en el sistema de funcionamiento del arte desarrollado en América Latina y Europa del Este en los años setenta, caracterizado por tres principios: autogestión, autofinanciamiento y autopromoción.

LECTURAS POLITIZADAS

Al definir la cuestión de la contestación política y social presente en las prácticas de arte correo, en 1971, Jean-Marc Poinsot observó: «Tal producción artística muestra demasiado bien de qué manera, inclusive simbólicamente, toda actividad estética crea problemas de orden económico y político sin necesidad de situarse en el nivel de la ideología y de los programas revolucionarios» (p. 25).¹⁰ Este análisis parece especialmente válido para las

8 «Communication artistique à distance» (Poinsot, 1971, p. 19). Traducción de la autora.

9 «Enduring objects of little practical value embalmed in museums for an elite market» (Crane & Stofflet, 1984, p. 20). Traducción de la autora.

10 «Un telle production artistique montre assez comment même symboliquement toute activité esthétique pose des problèmes d'ordre économique et politique sans avoir besoin de se placer au niveau de l'idéologie et des programmes révolutionnaires» (Poinsot, 1971, p. 25). Traducción de la autora.

prácticas del arte correo en América Latina y Europa del Este. En contextos de regímenes autoritarios, como fue el caso del Bloque del Este, así como de los países de América Latina sometidos a dictaduras militares, los artistas usaron las redes de arte correo para denunciar y cuestionar el sistema de control de la sociedad y su aparato de censura. Varias obras de arte enviadas por el artista de Alemania Oriental Robert Rehfeldt contenían mensajes dirigidos al censor (Thurmann-Jajes en Christ & Dressler, 2010, p. 512). En 1970, Felipe Ehrenberg, artista mexicano exiliado en Inglaterra, apuntaba, con su *Arriba y Adelante... y si no pues también*, a «“burlar” el reglamento de Correos de México, que entre otras cosas, reza que no transportará nada obsceno» (Ehrenberg, 2011, p. 65). Sus doscientas tarjetas postales pintadas, enviadas por separado desde Inglaterra, formaban una imagen de una mujer desnuda con una pelota del Mundial de 1970, que fue montada para el tercer *Salón Independiente* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En estos contextos, el arte correo devino una práctica subversiva en sí misma. La lectura politizada de la práctica del arte correo ocurría no (solo) porque, como observó en 1976 el artista brasileño Paulo Bruscky [1976] (2006): «[E]n el arte correo, el arte retoma sus principales funciones: la información, la protesta y la denuncia» (p. 374).¹¹ La participación en los intercambios no controlados generados por el arte correo e iniciativas tales como *Net* de Kozłowski y Kostołowski estaban en conflicto no tanto con la ideología, sino con la práctica del poder autoritario, que pretendía un control total de la sociedad. *Net* constituyó un peligro y una suerte de competencia para el poder estatal polaco. Es por esta razón y debido a su éxito, manifestado en las reacciones entusiastas y en las numerosas respuestas por parte de artistas del mundo entero, que toda la correspondencia de Jarosław Kozłowski y de Andrzej Kostołowski, así como las obras de arte y la documentación artística que había sido enviada por los participantes de *Net*, fue confiscada por la policía (Cytlak, 2008). En América Latina tuvieron lugar reacciones aún más violentas —inauditas en Occidente— por parte del Estado frente a las prácticas del arte correo. En la *Exibição Internacional de Arte Postal (Exposición Internacional de Arte Postal)*, organizada en Recife por Daniel Santiago y Paulo Bruscky (Bruscky & Santiago, 1976), el archivo de Kozłowski fue confiscado por la policía una hora después de su apertura. Ambos organizadores fueron también detenidos durante tres días (Bruscky, 1985). En el caso de Clemente Padín, su actividad en las redes de arte postal resultó en la confiscación de su archivo personal y en su encarcelamiento entre 1977 y 1984 (Nogueira, 2011).

DESCENTRALIZACIÓN Y GIRO DECOLONIAL

Aunque América Latina y Europa del Este, entendidas como regiones geoestéticas, son comparadas desde el punto de vista de la cercanía de las estrategias artísticas desarrolladas durante los regímenes autoritarios (Christ & Dressler, 2010), lo que ambas tienen verdaderamente en común es su ambigüedad en las relaciones que mantuvieron tanto con la cultura europea como con la figura de Europa, por lo cual ambas regiones pueden ser, al mismo tiempo, «familiares» y «ajenas» («*alien*») (Groys, 2008). Además, en el caso de los países poblados por inmigraciones europeas, es inexacto hablar de la cultura europea como de una cultura *extranjera*. Como observó el lingüista argentino Walter D. Mignolo (2000), durante el período colonial, los territorios extraeuropeos como América Latina no

11 «Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia» (Bruscky, [1976] 2006, p. 374). Traducción de la autora.

eran vistos como ontológicamente diferentes a Europa, sino más como su continuación natural. A diferencia de Asia y África, América era considerada una expansión de Europa y no una *alteridad*. Asimismo, el historiador del arte polaco Piotr Piotrowski definió Europa del Este como «no el verdadero Otro» (András, 2012).¹²

Mientras que, todavía en los años sesenta, en los ámbitos artísticos de ambas regiones predominaba el *punto de vista inclusivista*, que planteaba la inscripción de la producción artística local en las tendencias occidentales —representado por instituciones como el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires o la Galería Foksal de Varsovia—, a partir del fin de los años sesenta y en los años setenta se observó un cambio respecto a la actitud frente a la cultura occidental. Los artistas de los contextos periféricos mencionados cuestionaron el carácter hegemónico de las relaciones culturales transatlánticas respecto a los centros artísticos habituales como París o Nueva York. Ellos discutieron las narraciones canónicas *occidentalistas* sobre la creación cultural inscritas en el modelo de centro/periferia y buscaron redefinir su complejo vínculo con la cultura occidental. El arte correo, entendido como una estrategia artística descentralizadora, jugaba un papel importante dentro de estos procesos de horizontalización o intentos de desjerarquización del sistema de arte a nivel global.

No obstante, entre América Latina y Europa del Este, observamos no solo un proceso de descentralización, sino que podemos postular la hipótesis de que, en el caso de estas relaciones culturales, se puede hablar de una ruptura con la lógica de las relaciones transatlánticas desarrolladas habitualmente, o incluso de un *giro decolonial*, tal como fue planteado por los integrantes de Modernidad/Colonialidad (M/C).¹³ Al proponer descolonizar la estética, Walter Mignolo habló de la necesidad de «desenganche» o «el delinking» (Carballo & Mignolo, 2014, p. 139), el desprendimiento de las matrices del poder y de la «monocultura de la modernidad» (Carballo & Mignolo, 2014, p. 138). Aunque Mignolo se refiere en sus textos al arte contemporáneo y a la situación actual, podemos observar que el cuestionamiento del funcionamiento del mundo del arte había empezado ya en los años setenta y que el dispositivo del arte correo podría responder a esta urgencia de descentralización, desoccidentalización y descolonización del arte. Además, podemos observar que la producción artística ligada a los intercambios entre Europa del Este y América del Sur apuntaba de manera más explícita el carácter colonizador de la estética (occidental).

Los intercambios artísticos entre América Latina y Europa del Este, dos regiones sin historia de dominación colonial mutua, se desarrollaron, gracias al dispositivo del arte correo, por fuera de la mediación de los centros artísticos colonizadores. Cuando Glusberg menciona a Ladislav Novák como intermediario en su proceso de vinculación con Edgardo Antonio Vigo y el ámbito artístico de La Plata, lo está haciendo no (solo) porque su vinculación con Vigo sucedió de hecho de esta manera, sino sobre todo por su significado simbólico. Lo menciona para subrayar que el rol habitual de los agentes culturales europeos occidentales estaba ocupado por un artista de un contexto cultural periférico. Europa del Este, la *otra* Europa, parece constituir para Glusberg una alternativa a las relaciones culturales transatlánticas con el Occidente hegemónico. Su rol marginalizado dentro del sistema del arte moderno, parecido al de América Latina, genera una promesa de mayor simetría en las relaciones culturales entre ambas regiones.

12 «Not the real Other» (András, 2012). Traducción de la autora.

13 Modernidad/Colonialidad (M/C) fue un grupo de pensadores latinoamericanos integrado por Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez y Walter Mignolo, quienes, a partir de los años noventa, buscaron responder a la persistencia, después de la descolonización entendida como un hecho histórico, de modelos hegemónicos y coloniales en América Latina (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007).

Una especificidad dentro de las relaciones artísticas Este-Sur es que, de ambos lados, los artistas desarrollaron y promovieron proyectos que cuestionaron, muchas veces de manera irónica, su lugar *periférico*. Un ejemplo de ello es el trabajo *Latinoamericano culto. Versión europea* (s. f.), de Edgardo Antonio Vigo, editado por el CAyC, donde se ve al artista tomando café de manera *inculta*: por la nariz. También, desde ambas regiones tomaron distancia de los conceptos y categorías desarrollados en Occidente. Es el caso, por ejemplo, de la performance *Lenin en Budapest* (*Lenin in Budapest*, 1972) del artista húngaro Bálint Szombathy, en la cual el artista tomó distancia del concepto de artista de vanguardia tal como fue planteado en Occidente. Una foto que registra la *performance* muestra al artista, descuidadamente vestido, dudoso e interrogativo, llevando una bandera con un retrato de Lenin. En lugar de un visionario que guiaba a la multitud, él la seguía, arrastrándose por detrás de una manifestación organizada por el poder estatal húngaro en ocasión del Primero de Mayo. Szombathy parecía un vagabundo torcido, incapaz de dirigir o instigar a nadie a realizar ninguna revolución. Esta foto fue publicada en 1976 en un pequeño libro llamado *Hacia un lenguaje de la acción*, del artista uruguayo Clemente Padín quien, en esta época, estaba también interesado en cuestionar los conceptos occidentales en el arte.

El dispositivo del arte correo, que favoreció un diálogo interepistémico y no jerárquico entre contextos culturales distantes como los de Europa del Este y América del Sur, fue usado entonces para intentar salir del esquema habitual de relaciones transatlánticas y se posicionó como opuesto al imperialismo cultural y la hegemonía de Occidente sobre el Este y el Sur. Desarrollados más allá de las estructuras oficiales de poder durante la Guerra Fría, de las instituciones culturales y del mercado del arte, estos intercambios abandonaron el modelo clásico de dominación cultural de un *maestro europeo* sobre un *alumno no-occidental*. Independientemente de su contenido, la producción artística derivada de esos intercambios provocó una irrupción en el arte moderno, por lo que su estudio podría contribuir hoy al proceso de ruptura con la matriz hegemónica occidental de las narraciones sobre el arte de la segunda mitad del siglo XX, así como también sobre la producción artística actual.

REFERENCIAS

András, E. (8 de octubre de 2012). Provincializing the West: Interview with Piotr Piotrowski. Artmargins. Recuperado de <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/691-provincializing-the-west>

Benedict, L. F. (1970). *Biotrón* [Instalación]. Venecia, Italia: XXXV Bienal de Venecia.

Bruscky, P. y Santiago, D. (1976). International Exhibition of Mail Art. Recife, Brazil: Samizdat.

Bruscky, P. (1985). Arte Correio. En D. Peccinini (Ed.), *Arte. Novos meios / multimeios - Brasil 70/80* (p. 77-79). San Pablo, Brasil: Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

Bruscky, P. [1976] (2006). Arte correio e a grande rede: hoje a arte é este comunicado. En G. Ferreira y C. Cotrim (Eds.), *Escritos de Artistas: anos 60/70* (pp. 374-379). Río de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.

Carballo, F. y Mignolo, W. D. (2014). *Una concepción descolonial del mundo: conversaciones de Francisco Carballo con Walter D. Mignolo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Signo.

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. (1969). *Expo/Internacional de Novísima Poesía/ 69* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

Christ, H. D. y Dressler, I. (2010). *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s, South America, Europe* [Catálogo]. Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz.

Crane, M. y Stofflet, M. (1984). *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco, Estados Unidos: Contemporary Arts Press.

Cytlak, K. (2008). *Entrevista a Jarosław Kozłowski*. Poznań, Polonia.

Ehrenberg, F. (1970). *Arriba y Adelante... y si no pues también* [Obra en papel]. San Pablo, Brasil: Baró Galería.

Ehrenberg, F. (2011). ¿Arte Correo? 21 años de obras postales. En M. Marcin (Ed.), *Artecorreo* (pp. 63-68). Ciudad de México, México/Barcelona, España: Museo de la Ciudad de México/ RM Verlag.

Freire, C. (1999). *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. San Pablo, Brasil: Iluminuras y MAC-USP.

Glusberg, J. (1970). *De la Figuración al Arte de Sistemas* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: CAyC.

Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, Inglaterra: The MIT Press.

Kozłowski, J. y Kostołowski, A. (1971). *Sieć/Net*. Poznań, Polonia: Samizdat.

Kozłowski, J. y Kostołowski, A. (1993). *Net (Facsimile edition)*. Colonia, Alemania: Soft Geometry Publications.

Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.

Nogueira, F. (2011). El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal. En M. Marcin (Ed.), *Artecorreo* (pp. 77-92). Ciudad de México, México/Barcelona, España: Museo de la Ciudad de México / RM Verlag.

Novák, L. (1968). *Ladislav Novák: Alchymáže z roku 1967*. Havlíčkův Brod, Checoslovaquia: Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě.

Padín, C. (1974). *Festival de la Postal Creativa* [Catálogo]. Montevideo, Uruguay: Galería U.

Padín, C. (1976). *Hacia un lenguaje de la acción*. Montevideo, Uruguay: Samizdat.

Piotrowski, P. (2015). The Global NETwork. An Approach to Comparative Art History. En B. Joyeux-Prunel, C. Dossin y T. DaCosta Kaufmann (Eds.), *Circulations in the Global History of Art* (pp. 149-165). Farnham, Reino Unido: Ashgate.

Poinsot, J. (1971). *Mail Art, communication à distance, concept*. París, Francia: Éditions CEDIC.

- Szombathy, B. (1972). *Lenin en Budapest* [Performance]. Budapest, Hungría.
- Štembera, P. (1970). Events, Happenings and Land Art in Czechoslovakia. *Revista de Arte*, (7), s/n.
- Štembera, P. (1971). Concept book n° 2, exemplar n° 3. En J. Poinot, *Mail art, communication à distance, concept* (pp. s/n). París, Francia: Éditions CEDIC.
- Thurmann-Jajes, A. (2010). Playing with the System: Artistic Strategies in the GDR from 1970 to 1990. En H. D. Christ & I. Dressler (Eds.), *Subversive practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s, South America, Europe* (pp. 512-517). Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz.
- Valoch, J. (1972a). *Do it yourself II - Dialogues*. Sin datos.
- Valoch, J. (1972b). *Do it yourself I - Signs*. Sin datos.
- Vigo, E. A. (s/f). *Latinoamericano culto. Versión europea*. Buenos Aires, Argentina: CAYC.
- Vigo, E. A. (1970). *Poema para armar*. La Plata, Argentina. Sin datos.
- Vigo, E. A. (1971). *Historieta para armar*. La Plata, Argentina. Sin datos.
- Zabala, H. y Vigo, E. A. (1975). *Última exposición internacional de arte correo/ 75'* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: Galería Arte Nuevo.