



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA  
CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA CONTEMPORÁNEA

TESIS

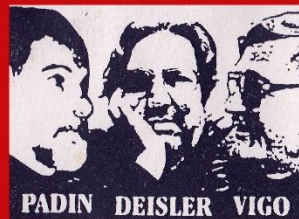
# ARTE, POLÍTICA Y COMUNICACIÓN EN EL ARTE CORREO LATINOAMERICANO DE LOS AÑOS '70 Y '80.

Abordaje del pensamiento y producciones  
de Antonio Vigo, Clemente Padín y  
Guillermo Deisler.

AUTORA: MARCELA H. NAVARRETE

DIRECTORA: MGTER MARÍA PAULINELLI

CO-DIRECTOR: MGTER CARLOS RUSCONI





UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

**CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS**  
**MAESTRÍA EN**  
**COMUNICACIÓN Y CULTURA CONTEMPORÁNEA**

Tesis:

**ARTE, 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.*

**AUTORA: Marcela Haydeé Navarrete**

**DIRECTORA: Mgter. María Paulinelli**

**CO-DIRECTOR: Mgter Carlos Rusconi**

**1° de agosto de 2014**

## RESUMEN

Esta Tesis aborda las articulaciones entre arte, política y comunicación en el Arte Correo en el Cono Sur Latinoamericano en los años '70 y '80.

Nos centramos en tres artistas referentes del Arte Correo Latinoamericano del Cono Sur: Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile) y Clemente Padín (Uruguay)

El Arte Correo, según los propios artistas, es una *tendencia o corriente artística* en la cual se intercambian trabajos artísticos entre varios participantes a través de la red de Correo Postal, como soporte principal y cuya finalidad mayor es la *comunicación*.

Surge vinculado a grupos vanguardistas de comienzos de los '60 en Estados Unidos y Europa. En América Latina, el Arte Correo emerge ligado, desde fines de los '60 al intercambio que realizan artistas experimentales de sus publicaciones de Poesía Visual.

El periodo analizado es clave por la turbulencia política desde fines de los '60, la instauración de las Dictaduras a mediados de los '70 y la recuperación democrática en los primeros años de los '80.

En el desarrollo de la Tesis abordamos las perspectivas teóricas sobre comunicación y cultura; y el debate central de Arte y Política, entre otros. Nos referimos a la emergencia de las redes de comunicación en la Modernidad, entre las que se cuenta el Correo Postal y la del arte como espacio autónomo.

Indagamos las concepciones de arte, comunicación y política de los artistas. Describimos los rasgos principales de la tendencia a través de los dispositivos tales como exposiciones, publicaciones, eventos y asociaciones de artistas. Analizamos los géneros y el *régimen estético político* del Arte Correo.

La metodología adoptada se inscribe en tradiciones interpretativas y toma elementos del análisis del discurso. En el curso de la investigación realizamos una indagación bibliográfica de conceptos claves y una exhaustiva búsqueda y revisión documental, que consideramos necesaria en virtud de la multiplicidad de información respecto de este periodo. En este sentido, revisamos fuentes documentales escritas, orales y visuales.

**Palabras claves:** arte, comunicación, política, Arte Correo

## ABSTRACT

This work is about the interrelation between Art, Politics and Communication in Mail Art in Latin America in the 70s and 80s. We focus on three representative artists of Mail Art in the Southern Cone: Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile) and Clemente Padín (Uruguay).

Mail Art, according to the same artists, is an *art tendency or movement* consisting in exchanging art works between several participants through the postal service network, having *communication* as the main purpose. It was initially developed by *avant-garde* groups in the early 60s in USA and Europe. In Latin America, Mail Art emerged by the late 60s linked to the exchange of Visual Poetry publications, made by experimental artists.

The analyzed period is significant because of the political unrest of the late 60s, the military dictatorships of the 70s and the democracy recovery in the early 80s.

We deal with theoretical perspectives on communication and culture and the central Art-Politics debate, among others. We also make reference to Art's autonomy and the emergence of the communication networks in modern times, such as the postal service.

The concepts of art, communication and politics held by the mentioned artists are studied. The main features of the tendency are described using expositions, publications, events, and artist's associations. The genres and political esthetic regime of Mail Art are analyzed. The methodology is based on interpretive perspectives, and elements of the Discourse Analysis are also used. A bibliographic investigation of key concepts and an exhaustive documentary revision were carried out using oral, written and visual sources, including essays, interviews, catalogues, reports, Visual Poetry and Mail Art publications, manuscripts and others.

**Key words:** art, politics, communication, Mail Art

## **DEDICATORIA**

**A mi familia.**

Especialmente a la *memoria de mi madre*,

A mi padre y a mi hijo Gino.

A Clemente Padín.

*A la memoria de Edgardo Vigo y Guillermo Deisler.*

## AGRADECIMIENTOS

A María Paulinelli y Carlos Rusconi, por guiarme y acompañarme en este proceso con dedicación, rigurosidad académica y calidez humana. Sus palabras de aliento y prontas respuestas fueron claves en este largo proceso a distancia.

A Clemente Padín por su generosidad y predisposición para colaborar con esta investigación. Lo que valoro más aun, por su amistad.

Al *Centro Experimental Vigo* por abrirme sus puertas y archivos con grandeza y cordialidad. Mi reconocimiento a su Directora Ana María Gualtieri, como también a Mariana Santamaria y Mariana Fulk por el compromiso que demuestran con la difusión y cuidado de la obra de Edgardo Vigo.

A Mariana y Valeria Deisler por colaborar amablemente con esta investigación.

A la artista Hilda Paz por su aporte de material sobre Arte Correo.

A Analía Melamed por abrirme un camino de pensamiento y reflexión para pensar el arte desde distintas vertientes y por su apoyo.

A Ana Longoni, por sus aportes teóricos y ejemplares como investigadora. Por abrirme espacios de diálogo y discusión sobre Arte y Política.

A Daniela Monje, María Magdalena Doyle y Libera Guzzi por su buena predisposición en el acompañamiento institucional desde la Maestría.

A los y las artistas que colaboraron con esta investigación accediendo a las entrevistas.

A los y las artistas que me permitieron conocer y experimentar la alegría del Arte Correo: Fernando García Delgado, Irene Ronchetti, Alejandra Bocquel, Norberto Martínez, Hilda, Paz, Juan Carlos Romero Graciela Gutiérrez Marx, Silvia Lissa, Diego Lazcano, Samuel Montalvetti, Silvia Calvo, Fabián Zanardini, Cecilia Magno, Laura Dominguez, Laura Andreoni, Nelda Ramos, entre otros y otras.

A mi colega y amigo Claudio Lobo, por sus comentarios valiosos y por darme ánimo. A mi colega Juan Manuel Reinoso, por su ayuda logística y apoyo en el espacio de la docencia.

A Gachi, mi hermana, por su colaboración en la presentación final de esta Tesis. A mis padres y mi hijo, por su apoyo incondicional y contención.

## INDICE TEMÁTICO

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
1. El problema de estudio.....	1
2. Fundamentación.....	2
3. Supuestos de partida .....	3
4. Estado de la cuestión acerca del objeto/problema de estudio .....	4
5. Precisiones Metodológicas .....	9
a. El proceso .....	9
b. Tipos y fuentes de los documentos.....	10
c. El Corpus .....	12
6. La organización de este trabajo .....	13
<b>Parte I .....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1: El arte en la trama de la relación Comunicación/ Cultura.....</b>	<b>16</b>
1. Comunicación/Cultura: perspectivas y articulaciones .....	17
2. El arte y el Correo Postal en el horizonte utópico de la Modernidad .....	24
•El arte .....	24
•El Correo Postal .....	30
<b>Capítulo 2: Vanguardias, Arte y Política: concepciones, problemas y debates.....</b>	<b>38</b>
1. Definición y desarrollos de las Vanguardias: del arte moderno al arte contemporáneo .....	39
2. Arte y política: fronteras, tensiones y articulaciones.....	49
3. Vanguardia y proyecto revolucionario en América Latina en los '60 y '70.....	58
4. Arte Conceptual-Conceptualismo: tensiones y apropiaciones .....	64
<b>Parte II .....</b>	<b>68</b>
<b>Capítulo 3: El Arte Correo en el Cono Sur Latinoamericano: emergencia, definición y desenvolvimiento.....</b>	<b>69</b>
1. Inscripción de los artistas en las formaciones, proyectos e instituciones de los '60 y '70.....	70
2. El Arte Correo: la (im)posibilidad de las definiciones .....	80

3. La construcción histórica de la tendencia .....	83
a. Los <i>padres</i> y señalamientos fundacionales de la tendencia.....	84
b. Momentos significativos.....	88
<b>Capítulo 4: Las concepciones del Arte, la Comunicación y la Política en la propuesta de los artistas.....</b>	<b>99</b>
1. Concepciones del arte.....	101
a. Arte/arte .....	101
b. Arte y mercado.....	103
c. El artista.....	105
d. La obra de arte.....	107
e. El espectador.....	112
2. Concepciones de la comunicación.....	118
a. La concepción del Arte Correo acerca de la naturaleza de la comunicación.....	118
b. De los medios y sus lenguajes.....	123
c. El sentido de lo <i>marginal</i> .....	127
d. La cuestión de los <i>lenguajes</i> .....	129
3. Concepciones sobre <i>la</i> política y <i>lo</i> político.....	133
a. La discusión sobre la eficacia del arte en el proyecto revolucionario.....	133
b. La dimensión programática: compromiso intelectual y cultura popular..	136
c. El Arte Correo como espacio de resistencia y denuncia.....	141
<b>Capítulo 5: Prácticas y Dispositivos del Arte Correo: insubordinaciones y aperturas simbólicas.....</b>	<b>149</b>
1. Las exposiciones, eventos y prácticas de intercambio.....	150
2. Las publicaciones y asociaciones de artistas correo.....	162
<b>Capítulo 6: Régimen estético político en las producciones de Arte Correo en los '70 y '80.....</b>	<b>189</b>
1. Los géneros del Arte Correo.....	190
a. La postal.....	191
b. Los sellos, matasellos y estampillas.....	195
c. Trabajos gráficos, sonoros y audiovisuales.....	207
d. Convocatorias y catálogos.....	210



2. Las temáticas: <i>Latinoamérica</i> en la poética del Arte Correo.....	211
a. La opresión de las Dictaduras en Latinoamérica.....	213
b. Imperialismo y Desigualdad.....	228
3. El régimen estético político del Arte Correo.....	238
<b>Parte III.....</b>	<b>245</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>246</b>
1. Las concepciones de arte, comunicación y política.....	247
a. Arte.....	247
b. Comunicación.....	248
c. Política/o.....	249
2. Los rasgos principales del Arte Correo.....	250
3. Las articulaciones.....	254
4. Reflexiones e interrogantes finales.....	257
<b>Referencias de Documentos del Corpus Citados.....</b>	<b>264</b>
<b>Referencias de Entrevistas realizadas.....</b>	<b>268</b>
<b>Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>269</b>
<b>Anexos (en formato digital)</b>	

## INDICE DE CUADROS

1. Participación en Exhibiciones de Edgardo Vigo:	
1975 y 1982.....	154
2. Publicaciones de Arte Correo realizadas en América Latina	
durante los '70 y '80.....	183

## INDICE DE FIGURAS

1. Hoja 'Sellado a Mano', e, Revista Hexágono '71, 1975.....	168
2. Números de <i>Libro Internacional</i> , Editados por E. A. Vigo, 1976-1980.....	168
3. Ejemplares de <i>Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos</i> , G. E. Marx Vigo (1979-1983); E. Vigo (1984-1993) .....	169
4. Tapa de <i>Commonpress</i> N° 2, 1978 .....	169
5. Tapa de Revista <i>Participación</i> , N° 1, 1984, Montevideo.....	179
6. Tapa de <i>Hoje, Hoja, Hoy</i> , N° 1, Año 1, enero-febrero de 1985, La Plata...	180
7. Tapa de <i>Buzón de Arte</i> , N° 1, Año 1, 1976, Caracas.....	181
8. Tapa de <i>O Dos</i> , N° 1, Año 1, Segunda Época, 1983, Montevideo.....	182
9. Sello '1976, Rincón de la memoria', Vigo.....	198
10. Sello '12 de octubre', Vigo.....	198
11. Reverso de sobre con sello 'Comunicación Demorada', Edgardo Vigo....	198
12. Sello 'El mensaje intermedio', Vigo.....	198
13. Sello 'El medio es el mensaje', Vigo.....	198
14. Sello 'Venceremos', Vigo.....	199
15. Sello 'Dependencia', Vigo.....	199
16. Sello 'No al indulto', Vigo.....	199
17. Sello 'Basta de Corturas', Padín .....	199
18. Sello 'Sembrar la memoria', Vigo.....	199
19. Sello 'Arte Correo Latinoamericano', Deisler.....	200
20. Sello 'imagen, Deisler.....	200
21. Sello 'Peace Dream Project Poetry', Deisler.....	200
22. Plancha de Estampillas <i>Homenaje al 'Che' Guevara</i> , Padín, 1992.....	203
23. <i>Sobre</i> de envío postal de Padín a Vigo, 1992.....	205
24. Reverso de <i>sobre</i> de envío postal de Deisler a Vigo, s/f.....	205
25. Postal 'América Latina, Ahora!', Guillermo Deisler, 1983: a- Frente; b-Reverso .....	217
26. 'Ver', de Edgardo Vigo, 1979: a- One; b- Two; c- Three .....	218
27. Plancha de Estampilla 'Palomo', Edgardo Vigo, 1980.....	219

28. Postal 'Ay!', Clemente Padín, 1973.....	223
29. Postal 'Si nos obligan a cerrar la boca... ', Guillermo Deisler, 1973.....	223
30. Trabajo 'Proposición de Guillermo Deisler', 1980.....	224
31. Revista <i>Hexágono</i> ' 71, d-g, 1974:	
a- Tapa; b-Contratapa .....	225
32. Trabajo gráfico, s/t, Edgardo Vigo, trabajo gráfico, en	
<i>Libro Internacional</i> N° 1, 1977 .....	227
33. Postal s/t, de Guillermo Deisler y Waldo Rojas, s/f.....	227
34. Poema Visual ' <i>Liberarse</i> ', Padín, 1969 .....	232
35. Postal, s/t, Padín, 1983.....	233
36. Imagen <i>Paz Pan</i> , Padín, s/f.....	233
37. Trabajo <i>Serie El Mundo</i> , Deisler, 1977.....	234
38. Postal ' <i>Lecciones de Geografía Tercer Mundo</i> ', Deisler, 1977.....	234
39. Estampillas ' <i>(They) Died in Poverty</i> ', Vigo, 1980 .....	236
40. Trabajo ' <i>Los pájaros de Carolo</i> ', Edgardo Vigo, 1977 .....	237

## INTRODUCCIÓN

### 1. El problema de estudio.

En este trabajo nos proponemos comprender las articulaciones que se dan entre arte-política y comunicación en las prácticas discursivas<sup>1</sup> del Arte Correo en el Cono Sur Latinoamericano en los años '70 y '80.

Nuestro análisis se centra fundamentalmente en tres artistas que son valorados por sus pares como exponentes del Arte Correo Latinoamericano del Cono Sur: Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile) y Clemente Padín (Uruguay)

La delimitación temporal es clave por los procesos de transformaciones político-sociales que se ponen en juego a nivel general y, en particular, en el campo del arte latinoamericano. Asimismo, son significativas las relaciones entre vanguardias artísticas y políticas que desde los '60 marcan el campo cultural y tienen incidencia en las décadas siguientes.

De manera sucinta presentamos al Arte Correo o Arte Postal, según lo definen los propios artistas, como una *tendencia o corriente artística* en la cual se intercambian trabajos artísticos entre varios participantes a través de la red de Correo Postal, como soporte principal y cuya finalidad *supra* es la *comunicación*.

Surge en relación con prácticas de grupos vanguardistas de comienzos de los '60 en Estados Unidos y Europa. En América Latina, el Arte Correo emerge ligado, desde fines de los '60 al intercambio que realizan artistas experimentales de sus publicaciones de Poesía Visual y se desplaza progresivamente a una práctica específica de la tendencia.

Para comprender el problema planteado, nos hemos propuesto como objetivos reconocer las concepciones de arte, política y comunicación que sustentan los artistas en el periodo abordado y sus articulaciones. También reconocer y describir las características y rasgos principales, para interpretar las relaciones que guardan

---

<sup>1</sup> Incluimos como prácticas discursivas las formulaciones declarativas, teóricas, descriptivas que realizan los artistas para definir, delimitar y problematizar la tendencia y las producciones artísticas concretas.

con las tres dimensiones delimitadas –arte, comunicación y política-. Pretendemos arribar a una reflexión integral sobre estos aspectos a la luz de las transformaciones y desafíos de la comunicación y cultura contemporánea.

## 2. Fundamentación

En el marco de la *Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea* esta Tesis propone considerar “que la comprensión de la cultura contemporánea requiere articular sistemáticamente el análisis de los procesos históricos donde emergen y se desarrollan las técnicas y prácticas comunicativas, con el análisis de las nociones provenientes de distintas áreas del conocimiento que posibilitaron dicha emergencia”<sup>2</sup>

El problema estudiado guarda relación con el área “Tecnologías, Medios y Significación” cuyo ámbito de reflexión se delimita en torno de la inescindible relación entre tecnologías y medios de comunicación con los procesos de producción de significaciones, en la cual se incluyen “perspectivas históricas, semióticas y filosóficas acerca de la naturaleza de la técnica y los procesos de producción social de sentido”<sup>3</sup>

Abordamos entonces un espacio concreto de producción cultural, referido a un circuito definido como una Red de producción y circulación *alternativa* de arte: el Arte Correo.

Consideramos la relevancia de abordar este objeto en dos sentidos. Por una parte, en términos más generales, realizar un aporte a un ámbito escasamente desarrollado<sup>4</sup> en el campo de la comunicación, como es el de los estudios de arte/comunicación, como articulación específica inscripta en la relación comunicación/cultura. Por otra, en particular, en la importancia del estudio del Arte

---

<sup>2</sup>“Fundamentación” del “Plan de Estudios de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea” CEA, Universidad Nacional de Córdoba

<sup>3</sup>“Áreas de estudio”, *Ídem*.

<sup>4</sup> Cuando decimos ‘escaso’ la hacemos tomando como referencia otras zonas de estudios dentro del campo de la comunicación como los Estudios de Recepción, de Economía Política de la Comunicación, de Comunicación y Ciudadanía, entre otros, los cuales poseen recorridos más amplios y desarrollos teóricos específicos.

Correo, porque contribuye al conocimiento de un fenómeno concreto que hasta ahora no ha sido estudiado en el campo de la comunicación.

El problema de estudio planteado se sitúa en la intersección entre comunicación/cultura, la cual pensamos como dos ámbitos distintos, pero articulados tal como lo postula Héctor Schmucler (1997):

“La barra (*comunicación/cultura*) genera una fusión tensa entre elementos distintos de un mismo campo semántico. El cambio entre la cópula y la barra no es insignificante. La cópula, al imponer su relación, afirma la lejanía. La barra acepta la distinción, pero anuncia la imposibilidad de un tratamiento por separado.” (Schmucler, 1997: 149)

En estos procesos se dirime la definición de la comunicación como espacio de construcción de significados y vínculos sociales, y su inscripción en un proyecto cultural y social.

### **3. Supuestos de partida**

Pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- El campo de la cultura constituye un espacio de luchas y negociaciones por el sentido producido desde condiciones materiales históricas concretas.
- A partir de la instauración de los medios y sus lenguajes se configura un nuevo *sensorium* que altera los modos de producción simbólica y la experiencia. La expansión de la industria cultural trastoca el campo cultural. Frente a esto se producen nuevas articulaciones entre arte y comunicación.
- Tres procesos resultan claves para comprender las relaciones entre arte-política y comunicación en Latinoamérica en los '70 y '80: la turbulencia política desde fines de los '60, la instauración de las Dictaduras a mediados de los '70 y la recuperación democrática en los primeros años de los '80. Las formaciones y proyectos vinculados a estos procesos, en

los cuales se inscriben los artistas resultan relevantes porque dan sustento a la tendencia del Arte Correo en el Cono Sur de América Latina.

#### **4. Estado de la cuestión acerca del objeto/problema de estudio**

En el eje de la comunicación/cultura, en las últimas décadas, se han desarrollado una multiplicidad de trabajos que abarcan diversos objetos de estudio.

En este sentido, los Estudios Culturales tienen gran incidencia en las transformaciones teóricas y metodológicas que se afianzan en las últimas tres décadas en el campo de estudios de la comunicación.

Cambian las formas de construir los objetos, los presupuestos básicos y modos de abordaje. Numerosos trabajos desde los Estudios Culturales estudian productos de la cultura, tales como obras y movimientos literarios, producciones cinematográficas, musicales, que dan cuenta de procesos en los cuales se articula comunicación y cultura. Gran parte de éstos, ponen el acento en los procesos de producción de sentido, basándose en una concepción sociosemiótica de la cultura, y en las definiciones y redefiniciones de la cultura popular.

Otro espacio en el que tienen incidencia es en el estudio de los receptores, los estudios de consumos culturales en América Latina hacen un gran avance desde los años '90, al abordar los medios como instituciones productoras de sentido, distanciándose de la tradición de estudios de audiencias cuantitativos, de base positivista (Zunkel, 1999)

Néstor García Canclini desarrolla una serie de trabajos críticos acerca del arte, sus prácticas y perspectivas. Reflexiona sobre el campo del arte y sus procesos, sus lugares de construcción de sentido e intercambios simbólicos<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A modo de ejemplo citamos su artículo publicado en la revista *Punto de Vista* “¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte? A propósito de la Bienal de San Pablo” (García Canclini, 1979), en el cual el antropólogo argentino analiza este espacio desde una mirada crítica que pone de relieve cómo, en esta etapa de nuevas libertades conquistadas de las pos-dictaduras, se fragmenta y desagrega este espacio clave del arte latinoamericano al ser cooptado por criterios empresariales y mercantiles que empobrecen la mirada y comprensión de las problemáticas que atraviesan a América Latina. García Canclini caracteriza como *esquizofrénico* al ordenamiento de la Bienal: por la desarticulación de las obras, las ponencias, las perspectivas y su *autismo* respecto de lo político.



En *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, reflexiona sobre la constitución del campo de la cultura en la Modernidad, en particular sobre el arte, sus contradicciones y fluctuaciones; hace referencia a las vanguardias y sus procesos de mutaciones señalando el carácter provisorio y ambiguo de sus referentes (García Canclini, 2001).

Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano a través de su vasta producción intelectual abren espacios de debates sobre la cultura contemporánea al incorporar visiones de críticos de arte, sociólogos, antropólogos en la revista *Punto de Vista*, en la cual realizan una amplia convocatoria de participación<sup>6</sup>.

La problemática de la relación arte-política ha sido abordada mayoritariamente en el ámbito de la crítica literaria y cultural.

Roxana Patiño (2003) estudia la relación entre los intelectuales y la política en producciones literarias. La autora sostiene que en la década del 70 emerge en América Latina un proyecto intelectual –en el sentido de Williams- que tiene su mayor nivel de productividad entre 1975 y 1985, cuando se elabora un reservorio teórico, crítico e historiográfico de la literatura latinoamericana, este proyecto intelectual deja al campo cultural latinoamericano un valioso legado (Patiño, 2006)<sup>7</sup>.

Este debate adquiere vigencia en la Argentina post 2001, cuestión ampliamente estudiada por Andrea Giunta (1999, 2008, 2009). Por su parte, la crítica y ensayista franco-chilena Nelly Richard (2000, 2007, 2009) elabora un fecundo pensamiento en torno del desempeño del arte y la crítica cultural en contextos de crisis (como por ejemplo en la transición democrática en Chile<sup>8</sup>) y de profundas transformaciones políticas y culturales a partir de la globalización.

Son relevantes las investigaciones y publicaciones que ha realizado Ana Longoni (1998, 2002, 2004, 2007, 2010), que se recuperan en esta investigación ya

---

<sup>6</sup> En ese sentido, podemos mencionar sus trabajos “La literatura en América Latina: unidad y conflicto”, *Punto de Vista*, N° 3, junio de 1980; “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo” N° 11, junio de 1981; “La perspectiva americana en los primeros años de la Revista Sur”, N° 17, julio de 1983, entre otros.

<sup>7</sup> Patiño menciona numerosas publicaciones a las cuales reconoce como parte de este proyecto: *Punto de Vista* (Argentina, 1978), *Texto Crítico* (México, 1975), *Lexis* (Lima, 1977), *Ideologies and Literature* (Estados Unidos, 1977), entre otros.

que ofrece un trabajo empírico y fundamento teórico sólidos desde las Ciencias Sociales sobre la relación arte-política en procesos históricos concretos. Sus publicaciones en autoría y co-autoría son parte fundamental de la bibliografía de base.

Específicamente sobre Arte Correo, existe una profusa producción de ensayos y artículos elaborados por artistas<sup>8</sup>, ensayistas y estudiosos del arte que circulan en espacios de la web referidos a prácticas marginales artísticas, renovación de los lenguajes, discusiones y debates al interior del campo artístico. También *se cuelgan* y difunden en los blogs de artistas correo.

En 2005 Ediciones Vórtice edita el libro *El Arte Correo en Argentina*. Vórtice es una asociación que pertenece al Proyecto Vórtice iniciado por el artista Fernando García Delgado, que se desenvuelve en Buenos Aires. El libro reúne el testimonio y obras de artistas correo argentinos, quienes relatan la historia del Arte Correo, sus propias experiencias, lo definen y caracterizan.

Este libro constituye el primer intento de sistematizar la información sobre el Arte Correo en nuestro país. Con el impulso del Proyecto Vórtice y el consenso de los artistas correo argentinos, se instituyó el 5 de diciembre como Día del Arte Correo en la Argentina, en homenaje a la muestra hito de 1975 organizada por EdgardoVigo y Horacio Zabala.

Dentro del campo académico, registramos la tesina de Isabel Lázaro *La Evolución del Mail Art en España*, la cual realiza un recorrido desde la llegada del Arte Correo a España en la década del 70 hasta la actualidad, señalando grupos, producciones, cambios y sus articulaciones con el contexto histórico-político español desde un estudio en el campo del arte.

---

<sup>8</sup> 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](http://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.

En Argentina, la ponencia *Arte correo en los ochenta: una experiencia al margen*, del artista y curador Roque De Bonis, presentado a 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 publica en 2010 el libro *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. La artista forma parte de la red internacional de Arte Correo desde fines de los '70 y durante los '80 conforma con E. A. Vigo una dupla artística que lleva 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 confiere su amplia trayectoria como artista correo.

Formado en Historia del Arte, el investigador y curador Fernando Davis<sup>9</sup> desarrolla su Tesis Doctoral en Comunicación sobre los conceptualismos en Argentina en los 60 y 70, entre ellos estudia al artista Edgardo Antonio Vigo. De sus publicaciones, algunas individuales y otras en conjunto con la investigadora independiente Fernanda Nogueiras<sup>10</sup>, hemos nutrido nuestra investigación. Su trabajo si bien hace referencia al Arte Correo, no es lo central, sino que su foco está puesto en la Poesía Visual o Experimental.

Desde la lingüística y la teoría del arte, Belén Gache 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](http://www.belengache.com.ar)

En el marco del Proyecto de Investigación ‘Poéticas/políticas tecnológicas en la Argentina’ del Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires se

---

<sup>9</sup> Docente de la FBA de la UNLP, doctorando del Doctorado en Comunicación de la FPyCS de la UNLP. Integrante del proyecto de investigación dirigido por la Dra. Ana Longoni.

<sup>10</sup> 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.

incluye al Arte Correo como una práctica artística que corresponde a las poéticas tecnológicas. El Arte Correo aparece definido y caracterizado en el libro colectivo publicado por este Proyecto en 2012, *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, cuya editora es Claudia Kozak, directora del grupo de investigación.

Encuadrada en la Sociología del Arte, en diciembre de 2013 Ana Bugnone ha presentado su Tesis Doctoral “Una Articulación entre Arte y Política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)”, en la cual problematiza estas relaciones en tres zonas de la obra de Vigo: las acciones conceptuales de Vigo denominados ‘Señalamientos’ (1968-1975), la utilización y apropiación del discurso judicial-administrativo y la edición de la revista ensamblada *Hexágono '71* (1971-1975). La autora explicita como zona a indagar que queda fuera de su recorte, la cuestión del Arte Correo. El límite temporal de su recorte se vincula también con esta cuestión:

“La elección del año 1975 para marcar la finalización del período obedece a que desde ese momento Vigo se ocupó casi centralmente a hacer arte-correo. En el análisis de los documentos de archivo de Vigo y de las entrevistas, se observa a partir de ese año un aumento sistemático del interés por el arte-correo y una disposición menor hacia un tipo de obras en que la participación del público era fundamental” (Bugnone, 2013: 21)

Sobre la obra de Guillermo Deisler el primer trabajo abarcador y que sistematiza su obra se publica en un libro presentado el 6 de mayo de 2014 en Santiago de Chile 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 realiza con el apoyo del Fondart Nacional de Chile<sup>11</sup>. Las autoras del libro, tal como lo presenta la prensa “...luego de una extensa investigación de la vida y obra del editor, académico y grabadista chileno, logran presentar una revisión crítica de las propuestas estético-políticas del artista”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Al momento de presentación de esta Tesis, la publicación no ha llegado a nuestras manos, está en proceso de envío por parte de Mariana Deisler desde Chile a nuestra dirección postal.

<sup>12</sup> Publicado el 7 de mayo de 2014 en <http://www.leechilelee.cl/noticias-destacadas/presentan-libro-sobre-la-obra-de-guillermo-deisler>

En el campo de las investigaciones en Comunicación, sobre Arte Correo, hasta la fecha no hemos registrado ninguna investigación específica. En el proceso de la elaboración de este trabajo hemos realizado presentaciones en Congresos y Eventos Científicos a los fines de socializar e intercambiar con nuestros pares. Estas presentaciones que se han publicado en Actas de Congresos y E-Book se consideran avances parciales y se consignan en las referencias bibliográficas.

## **5. Precisiones metodológicas.**

Este trabajo se ha realizado con un diseño fundado en tradiciones interpretativas de análisis del discurso, con la finalidad de lograr una comprensión de las conexiones existentes entre arte, comunicación y política en los textos y obras seleccionadas para el periodo estudiado.

Se sustenta en un trabajo de interpretación de una trama de significaciones que “se construye en contextos espaciales y temporales específicos” (Grillo, 1999). Con orientación al logro de los objetivos se instrumenta, por un lado, una recopilación documental con un trabajo interpretativo de los diversos documentos (escritos, orales, visuales), a los fines de poder arribar a una descripción del objeto.

En cuanto al papel asumido como investigadores, como camino deseable, recuperamos las palabras de Jesús Galindo Cáceres: “La investigación es un proceso de creatividad reflexivo. (...) El investigador es un creador altamente reflexivo, un observador que nunca pierde detalle de lo que sucede a su interior y de lo que acontece en su exterior” (1999: 11)

### **a. El Proceso.**

El proceso no es lineal, se plantea en una dinámica entre las prácticas teóricas (lecturas, interpretaciones, relaciones) y las de búsqueda de información, conformación e indagación del Corpus. Podemos reconocer ‘momentos’ en los cuales predomina una actividad sobre otra, pero son indisociables entre sí.

En el curso de la investigación realizamos una indagación bibliográfica de conceptos claves<sup>13</sup> y una exhaustiva búsqueda y revisión documental, que consideramos necesaria en virtud de la multiplicidad de información respecto de este periodo. En este sentido, revisamos fuentes documentales escritas, orales y visuales.

Como técnica complementaria recurrimos a la entrevista a los fines de ampliar y contextualizar datos de los documentos. A tal fin entrevistamos, entre los años 2010 y 2011, a los artistas Clemente Padín, Hilda Paz, Horacio Zabala y Graciela Gutiérrez Marx. Asimismo, a la Directora del Centro Experimental Vigo y amiga personal de Vigo, Ana María Gualtieri.

#### **b. Tipo y fuentes de los documentos.**

Los documentos que consultamos incluyen ensayos, catálogos, publicaciones de Poesía Visual y de Arte Correo, correspondencia, manuscritos, textos declarativos, informes, entrevistas, textos de convocatorias de Arte Correo, catalogaciones de las obras, obras.

Para este fin recurrimos al Archivo de obras (*Biopsia*, de postales, de intercambio de correspondencia, entre otros) y Hemeroteca del Centro Experimental Vigo (CEV)<sup>14</sup> que preserva la obra, biblioteca y hemeroteca del artista y contiene trabajos artísticos y escritos de Padín y Deisler, correspondientes a lo que Vigo recibe de sus ‘amigos’ vía postal durante más de 20 años.

---

<sup>13</sup> Constituye un gran aporte teórico y reflexivo la aprobación de Seminarios de Posgrado específicos cursados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata tales como “Prácticas Antagónicas en Arte/Política en América Latina Desde Los Años ‘60”, dictado por la Dra. Ana Longoni y el Lic. Fernando Davis, 2011; “Teoría del Arte”, dictado por la Mgter. María Cristina Fúkelman, 2012, “Estética”, dictado por la Dra. Analía Melamed, 2012 y “Arte Correo y Poesía Visual” dictado por Clemente Padín en el IUNA, 2012. También el dossier del Seminario ‘Movimientos Estéticos y Cultura Argentina’, Prof. Responsable Mgter María Paulinelli, 2011, ECI, UNC.

<sup>14</sup> Sito en calle 15, N° 1187, ciudad de La Plata, Argentina.

El Archivo que nos proporciona la mayor parte de la documentación es el Archivo *Biopsia*<sup>15</sup> de Edgardo Vigo, que consiste en cajas de madera donde el artista registra, cataloga y deja copias de lo que recibe y envía agrupados por año<sup>16</sup> en el periodo 1953-1997. Desde la caja *Biopsia* 1974 los trabajos corresponden a su participación en la red de Arte Correo. Para esta investigación se revisan de manera completa las Cajas desde comienzos de los '70 y se registra desde el año 1974 a 1984.

De *Biopsia* consultamos alrededor de 1.100 documentos y 300 provenientes de otras fuentes. De este total de 1400 documentos se conforma un Corpus de análisis.

Como actividades complementarias de soporte de la investigación realizamos digitalización de los documentos con el fin de preservarlos y poder trabajar posteriormente sobre ellos<sup>17</sup>, ya que el CEV está en un proceso de digitalización y gran parte del material no está aún disponible en ese formato. También sistematizamos los datos contenidos en los documentos de *Biopsia* en cuadros y mapas que resultaron de gran aporte como trabajo previo al análisis.

Para precisar y ampliar información referente al pensamiento y obra del artista uruguayo Clemente Padín mantenemos una comunicación directa con él, mediante la cual hemos podido entrevistarlo, intercambiar correo electrónico, y recibir documentos de su Archivo de obras y textos del periodo abordado.

En cuanto las producciones de Guillermo Deisler, cuya obra se encuentra en su mayoría en Europa, consultamos diversos Archivos, algunos virtuales que

---

<sup>15</sup> Se aclara 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 el Archivo descripto. Se incluyen imágenes del Archivo en Anexo, Apartado I.

<sup>16</sup> En este archivo se encuentran documentos como:

-Fichas de registro de las invitaciones a Convocatorias o publicaciones de Arte Correo que recibe por correo, con una descripción del artista o institución organizadora, país, evento, detalle de las obras que envía a dicha convocatoria, fecha de envío y, en algunos casos, adjunta copia del recibo del correo.

-Recortes de diarios. -Fotocopias de obras enviadas. -Fotografías. -Fichas que registran y numeran la lista de los destinatarios de los envíos múltiples que realiza de sus postales y otros trabajos de Arte Correo.

<sup>17</sup> En tal sentido se han digitalizado: postales, cartas de los tres artistas, publicaciones, ensayos, textos mecanografiados, catálogos existentes en el CEV.

recientemente se hacen accesibles a través de Facebook<sup>18</sup>, el espacio virtual de la memoria en Biblioteca Nacional de Chile<sup>19</sup>, revistas virtuales y blogs. También visitamos exposiciones<sup>20</sup> y establecimos contacto con familiares.

La definición del Arte Correo y su historia surge del trabajo interpretativo como construcción intersubjetiva a partir de las confluencias de los relatos de los artistas. La descripción de las principales características de los procesos y prácticas de la tendencia en el periodo abordado es resultado de la indagación de los *sentidos* producidos en torno de las prácticas y producciones. Estas tramas de sentido se ponen en diálogo con las nociones claves de este trabajo: arte, comunicación y política a los fines de visualizar las articulaciones.

### c. El Corpus.

Se trata de un Corpus intencional, que agrupamos en subconjuntos orientados por criterios relativos a los géneros y aspectos enunciativos predominantes que se relacionan con las situaciones comunicativas en las que se inscriben. La aplicación de criterios resulta ordenadora y como todo agrupamiento o clasificación se trata de una operación artificial que no pretende ser purista y se reconoce como un *modo posible*.

Así el Grupo ‘A’ está integrado por textos<sup>21</sup> *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. Corresponden en su mayoría a los géneros ‘ensayo’, ‘artículo’ y ‘entrevista’, ligados a la necesidad de delimitar y definir la tendencia artística, sus hitos fundacionales, su desenvolvimiento, los rasgos propios y las reglas específicas en situaciones comunicativas específicas (que se referencian).

---

<sup>18</sup> <https://www.facebook.com/federnfuermeinflug?fref=ts>

<sup>19</sup> <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31476.html>

<sup>20</sup> Exposición ‘Guillermo Deisler. *Poetry Factory*’, 11 x 7 Galería, Libertad 1628, Buenos Aires, 14 de julio al 19 de septiembre de 2011. Curador: Fernando Davis.

<sup>21</sup> Varios de estos textos se analizan en las versiones mimeo originales.



En tanto el Grupo ‘B’ incluye textos *declarativos* que los artistas publican en revistas, catálogos o que acompañan sus producciones artísticas en la red de Arte Correo. Esta textualidad guarda afinidad con el género discursivo del *manifiesto* que es producto de la Modernidad. Tal como aseguran Mangone y Warley (1994) la función ‘manifiesto’ existe en toda época, pero en la Modernidad comienza a configurarse en tanto *género* a partir de la ampliación de la esfera pública. El ‘manifiesto’ guarda una relación significativa con el discurso político porque posee, al igual que aquellos, el componente programático y la dimensión polémica como constitutiva.

Establecen un *horizonte* político, artístico y social desde el cual sustentar las prácticas propias de la tendencia.

Por último, el grupo ‘C’ está integrado por trabajos ‘artísticos’ producidos e intercambiados por los artistas en la Red de Arte Correo: sellos, postales, sobres, proyectos de acciones, entre otros.

Al final de la Parte III, consignamos las fuentes consultadas y detalles de los documentos citados del Corpus.

Las estrategias específicas para su análisis se detallan en el cuerpo del trabajo donde se exponen los resultados que se obtienen con ellos.

## **6. La organización de este trabajo.**

Hemos dividido esta investigación en tres partes:

En la 1<sup>ra</sup> Parte se desarrollan perspectivas, conceptos y debates fundamentales. En ésta se describen transformaciones culturales y desplazamientos cuya consideración es relevante para comprender el problema de investigación.

Nos referimos a la emergencia de las redes de comunicación en la Modernidad, entre las que se cuenta el Correo Postal y la del arte como espacio autónomo.

El objetivo que ha perseguido esta Parte del trabajo es ofrecer los fundamentos teóricos del problema. Está conformada por dos capítulos, en el primero nos centramos en los conceptos de comunicación y cultura, sus

articulaciones y abordamos cómo el arte aparece ligado a este entramado que produce la Modernidad.

En el Capítulo 2 desarrollamos el debate entre arte y política, con énfasis en los posicionamientos adoptados desde América Latina. También nos referimos al problema de la definición de la vanguardia y la compleja relación entre vanguardia artística y vanguardia política, con enclave en procesos que ocurren en el Cono Sur Latinoamericano. Caracterizamos al conceptualismo en la tensión que se produce entre la historia hegemónica de la tendencia y las voces disonantes que surgen para pensarlo *desde* América Latina.

En la 2<sup>da</sup> Parte se ponen en común los resultados de las indagaciones realizadas.

La organización de los capítulos se establece en relación con los objetivos de la investigación. Así, en el Capítulo 3 se exploran las definiciones del Arte Correo desde la perspectiva de los artistas.

El Capítulo 4 da respuesta al propósito de reconocimiento de las concepciones acerca del arte, política y comunicación y de sus articulaciones.

El Capítulo 5 procura describir e interpretar los dispositivos del Arte Correo latinoamericano, a los cuales hemos organizado en dos ejes: por una parte, el dispositivo expositivo, de eventos y las prácticas de intercambio, y por otra, el de las publicaciones y asociaciones de artistas correo. Este abordaje permite reconocer rasgos centrales de la tendencia.

El Capítulo 6 realiza un trabajo de análisis e interpretación de la estética política del Arte Correo en trabajos artísticos de Vigo, Deisler y Padín del periodo analizado. Nos centramos, en primer lugar, en los géneros discursivos, y nos abocamos luego a las dimensiones y procedimientos de los trabajos artísticos, sobre los cuales realizamos una interpretación desde las categorías teóricas centrales de este trabajo.

Por último, en la 3<sup>ra</sup> Parte se presentan las conclusiones y discusiones; las referencias del Corpus y Bibliográficas.

Se incluyen Anexos en los que se ofrece información ampliatoria, documentos y otros datos que aportan para la lectura de este trabajo y la realización de eventuales investigaciones posteriores.

# PARTE I

# **CAPÍTULO 1**

## **El Arte en la Trama de la Relación Comunicación/Cultura.**

## 1. Comunicación/Cultura: perspectivas y articulaciones

En este apartado se enuncian la/s perspectiva/s que fundamentan la inscripción del objeto abordado en el ámbito de los estudios de comunicación/cultura. Hacemos referencia a cambios de paradigmas y teorías predominantes en el campo de la comunicación latinoamericano a los fines de *ubicar* cómo el pensamiento y la reflexión han ido acompañados de procesos y transformaciones sociales. Esta operación no pretende agotarlos, ni ser exhaustiva.

Por su amplitud, realizamos un recorte que atiende la necesidad de explicitar las concepciones de la comunicación y la cultura adoptadas en este trabajo.

Respecto de la comunicación, puede ser entendida de diversas maneras que guardan entre sí diferencias epistemológicas, políticas e ideológicas.

En la breve historia del campo de la comunicación, las investigaciones se han sustentado en distintos paradigmas provenientes de las Ciencias Sociales, como el Positivismo, el Paradigma Crítico, Estructuralismo, los Culturalismos, el Postestructuralismo. Estos desplazamientos y coexistencias de concepciones se ligán con condiciones que han desencadenado itinerarios, flujos de intercambios y circulación, mutuas contaminaciones en el pensamiento, que, como dice Sarlo “...ordenan jerarquías, corrientes oficiales, oposiciones y debates: un espacio articulado (...) Algunos fenómenos reclaman ser considerados: las redes que trazan las traducciones, las formas de las modas teóricas” (1979: 9)

En América Latina se produce un valioso cuerpo de perspectivas teóricas, abordajes, prácticas de investigativas, a partir de la apropiación de teorías y enfoques de algunos de estos paradigmas y también de la resistencia u oposición a algunos de ellos. Así, desde visiones instrumentalistas, mecanicistas y mediacentristas que plantean la comunicación de un modo simplista y lineal, se muda a perspectivas que humanizan la comunicación, restituyen las dimensiones éticas, ideológicas, sociales y, fundamentalmente, la del *poder* como constituyentes de los procesos de comunicación.

Dentro de esta última destacamos la pionera definición de Antonio Pasquali (1980) que tras una fuerte crítica al Funcionalismo y al pensamiento tecnocrático,

denuncia que -deliberada o inconscientemente- se confunde la comunicación con los medios.

Esta visión *relacional y humanista* de la comunicación es una de las variantes teóricas sustentadas desde el Paradigma Crítico.

Los esfuerzos teóricos posteriores tienden hacia modelos y perspectivas que permiten visualizar la complejidad de la comunicación, a considerarla como un proceso dinámico e histórico. Contribuyen a entender que la producción de sentido está ligada de manera indisoluble con las prácticas sociales y los amplios procesos de cambios culturales y políticos (Martín Barbero, Bajtín, Verón, Angenot, Foucault)

En América Latina, dos perspectivas se enfrentan durante los años '60 y '70, cuando aún el campo de estudio de la comunicación es incipiente y lo que circula es un pensamiento reflexivo como fundamento de la práctica política y comunicativa, más que un cuerpo sistemático de teorías.

Se trata, por una parte, de lo que algunos autores llaman una perspectiva *denuncista*, cuya base es la teoría de la dependencia. Sus sustentos son deudores de apropiaciones latinoamericanas del Materialismo Histórico enunciado por Marx y Engels y las formulaciones posteriores de Antonio Gramsci y Louis Althusser, entre otros. También recoge el pensamiento crítico que surge de los representantes de la Escuela de Frankfurt, como Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin y Jürgen Habermas.

Gran parte de las producciones de esta perspectiva, ha sido criticada posteriormente, bajo la calificación de 'funcionalismo de izquierda' por algunos autores como Martín Barbero (2002), quien postula su escaso alcance y densidad teórica. Sin desestimar en absoluto estas críticas, nos parece necesario realizar una relectura en clave histórica que recupere su inscripción en procesos políticos y sociales específicos. Esta mirada aporta riqueza para abordar el tipo de procesos que nos ocupa, los cuales se abonan en un horizonte político e ideológico que está presente en los intelectuales y artistas en las décadas analizadas.

Para Héctor Schmucler (1997 [1982]):

“La *teoría de la dependencia*, por aquellos años, además de un esquema interpretativo de la realidad, es la matriz sobre la que se montaron acciones concretas. Althusser, en América latina, no era sólo tema de tesis universitarias y polémicas académicas: inspiraba, especialmente a través de sus epígonos, modelos

de prácticas políticas (...) La teoría no pasaba a través, sino que estaba *en* el drama” (Schmucler, *Ídem*: 146)

A fines de los '60, por ejemplo, en el proyecto de acción artística-política de *Tucumán Arde*, que *cierra* lo que Longoni y Mestman (2008 [2002]) llaman *el Itinerario del 68*, hay confluencias teóricas y políticas en los intelectuales y artistas que lo formulan<sup>22</sup>.

Por otra parte, el *modelo desarrollista*, afín con la perspectiva funcionalista de base positivista que es dominante desde fines de los '50 impulsa una serie de investigaciones y postulaciones en América Latina funcionales a intereses políticos y económicos de países poderosos para la plena consolidación de su hegemonía.

Desde esta concepción de tipo instrumental, la comunicación es susceptible de medir y cuantificar, por lo tanto, de controlar y éste es uno de los propósitos en torno de los fenómenos sociales. La comunicación aparece como un factor ‘clave’ para la puesta a tono con el contexto internacional, tal como se establece de manera imperativa en los argumentos desarrollistas.

Desde este enfoque se privilegia, entonces, pensar los *efectos* de los medios, las tendencias de opinión, la ‘naturaleza’ y ‘mensajes’, que aparecen como susceptibles de ser conocidos y controlados al aplicar *eficaces* dispositivos teórico-metodológicos que pone a disposición como garantía de una preciada *validez científica*.

Otro enfoque, que ocupa un lugar central en América Latina por esos años, es el modelo Estructuralista. Beatriz Sarlo (1993) señala que en un contexto dominado por el Estructuralismo, a mediados de los sesenta<sup>23</sup> se siente atraída por los

---

<sup>22</sup> En el I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia que se desarrolla el 10 y 11 de agosto de 1968 en Rosario, se producen los primeros y más ricos debates ideológicos y teóricos entre artistas e intelectuales que dan lugar al proyecto *Tucumán Arde*. Del análisis del debate, Longoni y Mestman (*Ídem*) reconocen que en el fragor de las discusiones existen ‘Algunos puntos de acuerdo como ciertas polémicas y posiciones contrapuestas entre los artistas en esa tensa coyuntura’ (*Ídem*: 158), no obstante, está claro que “El referente teórico-político que sí puede leerse como un articulador de las distintas posturas expresadas en el I Encuentro es el marxismo” (*Ídem*: 159). Se destaca la relevancia que tienen en el Encuentro las ponencias que presentan Nicolás Rosa, Juan Pablo Renzi, Ricardo Carreira y León Ferrari.

<sup>23</sup> Sobre todo, aunque no exclusivamente, se refiere al campo de los Estudios Literarios, liderados por Roland Barthes, Levy Strauss y Louis Althusser.

planteos de Raymond Williams ante la posibilidad de salir del ‘círculo virtuoso de la ideología francesa’:

“...que no enhebraba sólo las refinadísimas lecturas de Barthes sino las máquinas armadas en los talleres del determinismo estructuralista que gestionaban discípulos más impresionados por el análisis estructural que por la inteligencia móvil de los *Ensayos Críticos*” (Sarlo, 1993: 13).

En este marco, ella y Carlos Altamirano leen a Williams, y junto con Jaime Rest mantienen conversaciones sobre este nuevo pensamiento que contradice lineamientos de la política académica de aquel momento.

A mediados de los 70, comienzan a difundir en la Argentina este impulso teórico, aunque a poco andar, la realidad política del país y de América Latina toda, es golpeada en sus esperanzas de imaginaria utópica por el terrorismo de Estado.

A partir de entonces, las lecturas de los principales representantes de los Cultural Studies: Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward P. Thompson y Stuart Hall encuentran afinidad con preocupaciones y reflexiones de intelectuales latinoamericanos. Esta convergencia de aportes, posibilita la apertura de un camino fructífero en la producción teórica latinoamericana que se hace visible durante los '80, momento en que se institucionaliza el campo académico<sup>24</sup>. Estos aportes que se materializan en investigación y producción teórica, enriquece el abordaje de los problemas del campo con una mirada que supera viejas antinomias de la vida intelectual, como por ejemplo, entre producción teórica-investigativa y práctica profesional y/o política.

A partir de estos desplazamientos teóricos es posible pensar la comunicación y la cultura de manera articulada desde las Ciencias Sociales. Los medios constituyen instituciones sociales y dispositivos productores de sentido -ya no meros instrumentos-, las relaciones sociales son un basamento fundamental y se problematizan las nociones de lenguaje y discurso. La comunicación aparece, por lo tanto, como una dimensión constitutiva de las prácticas sociales.

En el contexto actual esta perspectiva adquiere mayor relevancia, ya que como señala Silvia Delfino (2004) se torna imperioso estudiar la comunicación en

---

<sup>24</sup>En esta producción que circula en los años '80, es necesario destacar como representantes claves a Jesús Martín Barbero, Aníbal Ford, Eduardo Romano, Héctor Schmucler, Armand y Michel Mattelart, María Cristina Mata, María Rosa Alfaro, Antonio Pasquali, Luis Ramiro Beltrán, Eliseo Véron, Luis Prieto, entre otros.



este marco de procesos de integración y desintegración sociocultural en el marco de la globalización. Es necesario abordar la relación entre las prácticas de comunicación y las instituciones en el campo de las Ciencias Sociales como replanteo crítico de las formas de concebir la relación material entre acciones, lenguajes y transformaciones históricas.

La selección del Arte Correo, como conjunto de procesos y prácticas a estudiar, se inscribe en esta intersección de comunicación/cultura y es deudor de las perspectivas descriptas.

Respecto de cómo entender la cultura, apunta Denys Cuché (1999):

“La noción de cultura es inherente a la reflexión de las ciencias sociales. Éstas la necesitan, de alguna manera, para pensar la unidad de la humanidad en la diversidad sin hacerlo en términos biológicos” (Cuché, *Ídem*: 5)

No hay nada puramente ‘natural’ en el hombre, esto da cuenta de la pregnancia que adquiere la cultura en la vida actual. No obstante que esto constituye una evidencia hoy para las Ciencias Sociales, el estudio de la cultura presenta gran complejidad porque al momento de definir la cultura, aparecen dificultades para delimitarla y comprender su especificidad<sup>25</sup>.

Como bien enfatiza Cuché (*Ídem*), las definiciones conceptuales no están desligadas de los contextos sociales e históricos que le dan origen, por lo que es legítimo pensar que:

“...detrás de los desacuerdos semánticos sobre la justa definición de la palabra se disimulan desacuerdos sociales y nacionales. Las luchas de definición son, en realidad, luchas sociales, puesto que el sentido que hay que darles a las palabras proviene de compromisos sociales fundamentales” (Cuche, *Ídem*: 7)

Al respecto, nos parece significativa la expresión *la cultura extraviada en sus definiciones* que utiliza Néstor García Canclini (2004) para designar la

---

<sup>25</sup>Esta cuestión, desde el siglo XVIII, previamente a su invención como concepto, ya era objeto de debates y desacuerdos –lo que Cuche describe como debate franco-alemán, ligado al proceso de la Ilustración- y posteriormente, en el seno de la incipiente etnografía en el siglo XIX comienza una trayectoria que se continúa con la antropología en el XX, de diversas maneras de entenderlas, de acuerdo a las visiones y supuestos de base, vinculados a concepciones predominantes y en tensión en cada época, como por ejemplo las tesis evolucionistas, biologicistas, las tendencias deterministas-voluntaristas, particularistas-universalistas, subjetivistas-objetivistas.

multiplicidad de ‘usos’ de este término, de manera general y difusa en distintos ámbitos<sup>26</sup> y desde diversos enfoques a los cuales prefiere llamar *narrativa*:

“...el relativismo epistemológico y el pensamiento posmoderno han quitado fuerza, por distintas vías, a aquella preocupación por la unicidad y la universalidad del conocimiento. La propia pluralidad de culturas contribuye a la diversidad de paradigmas científicos, en tanto condiciona la producción del saber y presenta objetos de conocimiento con configuraciones muy variadas” (García Canclini, 2004: 30)

No constituye un objetivo de este trabajo dar cuenta de esta historia de las definiciones del término y sus debates<sup>27</sup>, sino más bien, a partir de su reconocimiento, especificar los supuestos y posicionamientos que adoptamos.

Como una ‘posible definición’ que puede ser compartida por diferentes disciplinas y autores contemporáneos, retomamos la que enuncia García Canclini al 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, Ídem: 33)

En “Estudios Culturales: Dos Paradigmas”<sup>28</sup>, Stuart Hall (2010) también señala la complejidad del concepto de cultura y su constitución como ámbito de convergencia de intereses: “Esta *riqueza* resulta un área de permanente tensión y dificultad en el campo” (Hall, Ídem: 31)

El autor nos permite ver en las definiciones de Williams en *The Long Revolution*, dos cuestiones que él mismo ha puesto sobre el término cultura. Una

---

<sup>26</sup> Los ámbitos científicos, político, periodístico y del uso común.

<sup>27</sup> A este fin, el desarrollo del autor citado en su obra *La noción de la cultura en las Ciencias Sociales*, nos parece esclarecedor. También el libro de Jorge Warley *La cultura. Versiones y definiciones*. Editorial Biblos, Bs. As., 2003.

<sup>28</sup> A este artículo lo conocemos inicialmente por su publicación en la Revista "Causas y azares", N° 1, 1994. En este caso lo tomamos de su edición en Restrepo, E. Walsh, C. y Vich, V, (ed.) *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Enviñ Editores, Universidad Andina Simón Bolívar, Pontificia Javeriana e Instituto de Estudios Peruanos, 2010; en el cual hay términos que difieren como ‘indígena’ en lugar de ‘endógeno’, en pág. 31. Las referencias las haremos a esta última versión, debido a que creemos que ha sido corregida. Originalmente el artículo fue publicado bajo el título "Cultural Studies: two paradigms", en *Media, Culture and Society*, 2, London, 1980, pp. 57-72. Traducción al castellano en: Hueso húmero, n° 19. Lima, 1984

consiste en la reformulación de las connotaciones idealistas de su definición, la otra de carácter más antropológico, coloca el acento en las *prácticas* sociales:

“La ‘cultura’ no es *una* práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los ‘hábitos y costumbres’ de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con *todas* las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones” (Hall, *Ídem*: 32)

Williams (1997<sup>a</sup> [1977]) se propone abordar la especificidad de la cultura, manteniendo los principios de la teoría marxista, desestimando formulaciones o interpretaciones mecanicistas deterministas que la anulan.

Sostiene que en los años ‘70 la teoría marxista está ‘viva’, ya que ha superado el estancamiento de los ‘30 y ‘40 y el fin de este letargo la enriquece: se abren nuevas categorías y problemas a partir de una interpretación más fecunda.

En este sentido, es central la concepción del *lenguaje*, por esto Williams (*Ídem*) analiza cómo ha sido entendido en distintos momentos por el pensamiento occidental, desde Platón a Marx, pasando por Saussure y Vygotsky, para comprender cómo se ha obturado la comprensión de la cultura en toda su complejidad al sesgar su mirada según las tendencias de cada perspectiva.

La cultura posee una dimensión material e histórica ineludible que queda expresado en la definición de Williams como “...*sistema* *significante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (1997<sup>a</sup> [1977]: 13).

Esta corriente materialista, de base marxista, converge con proposiciones gramscianas y bajtinianas<sup>29</sup>. En esa dirección, es fundamental la noción de *hegemonía* formulada por Gramsci que realiza una gran contribución a la teoría cultural (Williams, 1991 [1981])<sup>30</sup>. Resultan productivas para pensar fenómenos

---

<sup>29</sup> Williams (*Ídem*) destaca la contribución teórica de Voloshinov, ya que “reconsideró todo el problema del lenguaje dentro de una orientación general marxista” (*Ídem*: 48). Desde la perspectiva dialógica bajtiniana la cultura es un espacio de conflicto que se libra a través y en el lenguaje, el cual está cargado ideológicamente y el signo es ideológico y material (Voloshinov y Bajtín, 1976 [1929]).

<sup>30</sup>Williams aclara que la hegemonía no se reduce a la conciencia de la clase dominante porque abarca también las relaciones de dominación y subordinación, tampoco es un nivel superior articulado de la ideología o lo que comúnmente se denomina ‘manipulación’ o ‘adoctrinamiento’, sino que es más amplia que la cultura, como también va más allá que la noción de ‘ideología’, por lo cual la cultura se inscribe en un orden hegemónico que abarca una totalidad.

como el que nos ocupa, retomar categorías de los planteos teóricos de Williams referidos a las interrelaciones dinámicas que se dan entre los movimientos y tendencias dentro del ámbito cultural, tales como *tradiciones, instituciones, formaciones y formas organizativas específicas, dominantes, residuales y emergentes*.

A los fines de nuestro trabajo adoptamos esta concepción de la cultura que ponen en escena las dimensiones política, ética e ideológica de manera integrada al entenderla como un espacio de luchas y conflicto.

## 2. El Arte y el Correo Postal en el horizonte utópico de la Modernidad.

### ○ El arte.

La condición fundamental de posibilidad de la existencia del arte es la emergencia de las sociedades modernas, ya que la interrogación misma por el arte pertenece al orden y la lógica de la Modernidad, que en Occidente surge cuando el hombre comienza a preguntarse por sí mismo.

Este interrogarse que tiene pretensiones de universalidad, aparece inscripto en un contexto histórico determinado caracterizado por el distanciamiento de Dios y de su obra, la naturaleza como tal. Antes de eso, el ‘arte’ no es interrogado porque se encuentra integrado a la vida social y religiosa. Los ‘artistas’ no producen ‘obras’, ambas figuras son posibles solamente en el marco de las sociedades modernas. El único ser creador es Dios, por lo cual ninguna producción humana puede ser una creación y todo aquello que se realiza de manera ‘más elevada’, como producto humano, es elaborado *para* Dios o *para* el Rey, como su representante y autoridad indiscutible.

La pregunta sobre qué es el arte surge conjuntamente con la pregunta acerca de *qué es el hombre* (o la pregunta por lo humano). Ésta es la pregunta que sintetiza los tres grandes interrogantes que recoge Kant en los albores de la Modernidad: *¿qué debo hacer?*, *¿qué puedo conocer?* y *¿qué me cabe esperar?*

---

Por eso se afirma que la posibilidad del arte se inicia junto con el principio de la subjetividad, que incluye sus tensiones y contradicciones intrínsecas. El campo del arte se convierte en un lugar donde las crisis culturales se expresan claramente, es decir, es allí donde la Modernidad muestra sus *patologías*.

Kant, en *Crítica del Juicio* (1993 [1790]) postula su analítica sobre lo bello y lo sublime, la concepción del ‘artista’ en la figura del ‘genio’<sup>31</sup> y sobre el ‘arte’ en general, propone la apertura de un camino distinto hacia el conocimiento del mundo y del hombre que imbrica a la universalidad no como lógica, sino como estética.

Sobre el arte en general, Kant sostiene que su condición se sustenta a partir de la diferenciación con la naturaleza, de la ciencia en cuanto habilidad del hombre y de otras actividades cercanas, como el artesanado.

Ligado a su visión del arte, Kant produce el concepto de *genio* para pensar al artista. Éste concepto tiene amplia incidencia durante el siglo XIX y queda ligado a la noción de *originalidad*, como cualidad primera, aunque no puede reducirse a ésta la condición de genialidad.

La obra del genio, debe ser ejemplar, porque justamente su valor es proporcionar la regla que requiere el arte para considerarse como tal. A partir de esta característica, Kant explicita que se opone a una cualidad inmutable o fija del arte, que lo encorsete en un conjunto de rasgos o valores que debe reunir. Una característica central es que “...el genio es diametralmente opuesto al espíritu de imitación” (Kant, *Ídem*: 160) Esto tendrá gran relevancia en desarrollos teóricos como el concepto del *kitsch* y en el pensamiento sobre las rupturas de las vanguardias artísticas.

La experiencia estética da lugar a los dos polos del Romanticismo, que siguen la línea de Kant. Estos dos caminos son los que continúa Schiller (1795 citado en López, 2011) y Schopenhauer (1819 citado en Bowie, 1999)

---

<sup>31</sup> Para Kant “genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, *Ídem*: 159)

Friedrich Schiller, a fines del siglo XVIII, piensa la experiencia estética en relación con la posibilidad de un camino ‘democratizador’<sup>32</sup>, en la medida en que éste se proponga como modelo de las demás. Pone el énfasis en aspectos de la experiencia estética como apertura política: es una vía hacia la humanización, abriendo así el camino a las utopías estéticas.

Para él, la experiencia de la libertad y el camino del arte conducen hacia la humanización porque la experiencia estética nos habilita una apertura hacia una conciencia de la libertad y esto supone consecuencias políticas.

Plantea un puente entre la experiencia estética y la vida, por lo cual podemos hablar de una visión reconciliadora entre el arte y la vida. A partir de Schiller puede pensarse en una estetización utópica de la vida, núcleo que aparece en el pensamiento de las vanguardias y también en la propuesta filosófica política de Herbert Marcuse (1969, 1972, 1978 en Bertinetto, 2010)<sup>33</sup>. Esta estetización es muy diferente de la estetización posmoderna.

La escritura de Schiller se inscribe en el horizonte revolucionario abierto por la Revolución Francesa, y ofrece la educación estética como camino para enfrentar las contradicciones que plantea la Modernidad.

El sendero de Schopenhauer difiere en su consideración del arte, al concebirlo como *negación de la vida*. La experiencia estética se torna una experiencia irreductible y posee una radicalidad que la configura como ámbito irreconciliable con la vida. Este aspecto tiene sus derivaciones en la concepción de la autonomía de la obra, aunque se resuelva de maneras diversas.

Schopenhauer es pesimista respecto de la razón. Solamente por el camino del arte podemos ‘descansar’ momentáneamente de la lucha con la naturaleza que es apremiante. En ese sentido, el arte es un *no* a la vida.

---

<sup>32</sup>En su obra *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de 1795, Schiller expone las tensiones de su pensamiento y lleva a la estética “a un nivel que va más allá de lo puramente conceptual para llegar a una concepción en la que tal dimensión pueda tener una realización efectiva en la experiencia. Con las *Cartas* Schiller hace de lo *estético* algo operativo que pueda tener incidencia en la realidad” (López, 2011: 77)

<sup>33</sup> Las obras de Marcuse que cita Alessandro Bertinetto (2010) en las que encuentra diálogo con Schiller son los ensayos titulados *La Dimensión Estética* (1978), *Ensayo sobre la Liberación* (1969) y “Arte y Revolución” en *Contrarrevolución y Revuelta* (1972)

Adopta de Kant el principio de la contemplación desinteresada<sup>34</sup>, mediante la cual, inmersos en la embriaguez del arte –sobre todo para él, de la música- es posible olvidarnos de nuestro propio ser, perdernos, extraviarnos de nuestra individuación dolorosa. Por lo cual, la experiencia estética, en Schopenhauer, es una experiencia sin sujeto, como ya no se puede acceder a una compensación teológica, tiene que haber otro tipo de compensación: “El arte se convierte en la negación abstracta del impulso de autoconservación: cuando estamos absortos en la contemplación estética ese impulso, que todo lo determina, abandona temporalmente su dominio” (Bowie, 1999: 227)

Schopenhauer intenta demostrar la verdad metafísica del arte a través de la música porque a diferencia de otras artes, la música es *no representativa* y esa es su principal virtud.

En contraste con Hegel<sup>35</sup>, quien pretende mostrar un sentido inherente a la historia, Schopenhauer no cree que exista un camino común de superación ya que “cada ser concreto debe su existencia sencillamente a su negación de otras partes de su existencia. Una visión semejante surgirá en la idea de Nietzsche de la ‘Voluntad de poder’” (Bowie, *Ídem*: 223)

A la concepción metafísica<sup>36</sup> se opone la Escuela de Frankfurt, aun cuando pueden establecerse relaciones entre la visión del arte que sostiene Adorno y la de Schopenhauer en la consideración del arte como *negación de la vida*. Las proposiciones teóricas de la Escuela de Frankfurt son deudoras de postulados hegeliano-marxistas en virtud de los cuales es posible pensar al arte en una relación

---

<sup>34</sup> Dice Kant “Todo interés corrompe el juicio de gusto y le quita su imparcialidad...” (*Ídem*:65)

<sup>35</sup> Para Hegel en el proceso de secularización se produce una reconversión de objetos religiosos a objetos estéticos. Lo que hay en Hegel, frente a Kant, es una mirada objetivista y no subjetivista. En la obra de arte se plasma esa autoconciencia de la historia. El arte es una manifestación de ese absoluto, es un momento en que ese absoluto se busca a sí mismo. Ese momento será superado por la filosofía.

<sup>36</sup> Bowie repara en algunos problemas que surgen de los argumentos de Schopenhauer: la circularidad de su sustento –‘el arte real es lo que revela la verdad de la existencia’- y el consecuente presupuesto de una esencia del arte –a la cual, ¿cómo acceder? - y relativa esterilidad, en la medida en que nos lleva a ‘una noción estática del arte como negación temporal de la subjetividad contingente’. Para Bowie, su metafísica del arte reduce a éste a tener ‘un mismo significado definitivo’ (*Ídem*: 227)

dialéctica en la dinámica histórica, sin un sentido inmutable, ligado a los modos en que ha sido concebido históricamente.

En especial, Theodor Adorno, se aboca a reflexionar sobre el arte en un contexto en el cual dos fenómenos lo interpelan como tal: por un lado, la industria cultural y, por otro, el horror producido por la racionalidad en Auschwitz a manos del nazismo.

Su modo de entender la cultura se encuentra en referencia con lo que se puede señalar como:

“...un juego entre diferentes formas de pensar lo cultural: esto incluye este concepto en sentido antropológico (‘el hacer del hombre’), un sentido si se quiere elitista (la ‘obra paradigmática’) y el modernista (‘lo avanzado’, lo ‘experimental’). Para pensar la estética de Adorno es imprescindible moverse entre las tensiones que implica en su ‘campo de fuerzas’ la presencia de estos tres aspectos y sus relaciones dinámicas” (Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, 1999: 175)<sup>37</sup>

En la sociedad burguesa, para Adorno, el arte se define por su autonomía, por su ‘separación’:

“Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana. A causa de su misma ley de desarrollo fueron palideciendo sus bases constitutivas, bases que habían ido creciendo a partir de la idea de humanidad. Con todo, la autonomía ha quedado como una realidad irrevocable” (Adorno, 1983<sup>38</sup> en E., L. y G., *Ídem*)

Los autores –E., L. y G.- precisan que la perspectiva de la Escuela de Frankfurt a diferencia de otras miradas -en especial a través del pensamiento de Adorno-, produce una reflexión sobre el arte poniendo en juego una serie de complejas ‘mediaciones’ conceptuales que les permiten leer con mayor sutileza y sofisticación aspectos que otros autores han reducido a ‘proyecciones’, ‘apariencias’ o ‘reflejos’. La obra de arte no se reduce a la ‘expresión subjetiva’ y, si bien retoma aportes teóricos de Kant y el psicoanálisis, cuestiona la preeminencia que ambos le dan a la subjetividad cuando consideran que “sólo existe la obra de

---

<sup>37</sup> De aquí en más, las citas de la obra de los autores citados serán referenciada con las iniciales de los mismos, es decir E., L y G.

<sup>38</sup>Las citas que hacen los autores E., L. y G. retoman de Adorno, 1983 corresponden a su obra *Teoría Estética* (Ed. Taurus, 1971 y Orbis, Madrid, 1983) de la cual realizan un análisis



arte en relación con quien la contempla o quien la produce” (Adorno, *Idem*: 22) El arte va mucho más allá de eso: es un entramado que excede a la subjetividad del autor y el receptor.

Desde el punto de vista de una historia crítica social, entre el siglo XIX y el XX, en sociedades crecientemente democráticas, el arte se fortalece simbólicamente como espacio de constitución de estatus, de ascenso de clase social representando no sólo aspiraciones individuales, sino también colectivas, muy especialmente en los nuevos movimientos obreros de masas.

“El arte simbolizaba asimismo objetivos y logros políticos de una era democrática” (Hobsbawm, 1998: 232), en tanto:

“...la democratización de la cultura a través de la educación de masas –incluso mediante el crecimiento numérico de la clase media y media baja, ávidas de cultura– era suficiente para hacer que las elites buscaran símbolos de estatus culturales más exclusivos. Pero ese aspecto fundamental de la crisis del arte radicaba en la divergencia creciente entre lo que era contemporáneo y lo que era *moderno*” (Hobsbawm, 1998: 236).

A modo de síntesis, decimos que las reflexiones sobre el arte desde el comienzo de la Modernidad, contribuye a ampliar y complejizar el concepto de subjetividad y de experiencia.

Estas reflexiones, se orientan en un sentido metafísico (Kant, Schiller, Schopenhauer), otorgándole al arte un poder redentor de las *patologías modernas*. Los problemas del conocimiento, la relación con la naturaleza y la condición humana, conducen a los filósofos a la reflexión sobre el arte. La razón resulta limitada. No podemos acceder a través de ella a algo ‘verdadero’.

Kant se da cuenta de ese problema y despliega la reflexión sobre el arte para ampliar el concepto de subjetividad y de experiencia, ya que la división que supone el sujeto cartesiano resulta peligrosa. De esto se deriva una gran exigencia para el arte, ya que lo que está en el arte es la posibilidad de redimirnos de la alienación. La exigencia estética genera *lo otro*, el arte *como máscara*, como simulacro, como efecto, es decir, lo *kitsch* (Broch, 1970)

La Escuela de Frankfurt retoma estas problemáticas en un contexto pesimista y altamente desencantado, donde la razón da muestras contundentes de su fracaso. No obstante, sus representantes siguen viendo en el arte –en cierto arte, en el *arte*

*autónomo*- la posibilidad de la redención a través de la negación, del distanciamiento, de la *disonancia* con sus condiciones históricas. Frente a la industria cultural que, de alguna manera, propone la *muerte del arte* al disolverlo con la vida<sup>39</sup>; el *arte autónomo* se erige como un corte, un desenclave, un dislocamiento que interpela, incomoda, desencaja.

El arte permite ser analizado, en perspectiva histórica, en relación con las utopías modernas, a la vez que vinculado a los problemas de la Modernidad y a su carácter autorreflexivo.

### ○ **El Correo Postal.**

El correo se inicia como una práctica, primigeniamente ligada al requerimiento de la comunicación humana y, que en el devenir histórico va transformándose en una institución netamente moderna.

Desde el punto de vista de la comunicación y la cultura, es necesario poder comprender las implicancias de la implementación del Correo Postal como medio paradigmático en la comunicación moderna y qué supone esto en términos de lógica cultural.

El Correo Postal es una institución de la Modernidad que, junto con otros medios, han conformado las redes comunicativas portadoras de las máximas utopías de la sociedad moderna. Sus usos se inscriben en el imaginario de esta sociedad, materializándose en un conjunto de prácticas comunicativas/culturales que en distintos contextos y situaciones adquieren significaciones diversas.

El sistema de correos, durante varios siglos, posibilita la comunicación a distancia a partir de la creación de una *red*, que representa, ella misma desde su forma y distribución, un *mapa* de las relaciones de poder que regulan los flujos. Esta institución \* sienta las bases de un nuevo modo de experimentar el mundo, en

---

<sup>39</sup> Sobre esto también reflexiona Adorno señalando la ironía con la cual la industria cultural viene a cumplir aquello que las vanguardias, sobre todo el surrealismo, había propuesto: la fusión arte/vida. Esto podría significar la muerte del arte al disolverse éste en los productos de la industria cultural o ser sometido, a pesar suyo, a su lógica. No obstante, Adorno resiste a la idea de la muerte y prefiere sostener que todavía el arte puede decir algo frente al horror, que todavía el arte *es posible*.

los parámetros espacio-temporales\* amplía la viabilidad de mantener vínculos sociales a distancia y \* desde el punto de vista del Estado hace posible gestionar el control de la circulación de información y promover procesos de integración y homogeneización en pos de una identidad nacional\*.

Es significativo comprender a esta institución en todo su espesor cultural al producir progresivamente, desde el siglo XVIII, un imaginario utópico moderno de comunicacional global, hoy radicalizado en la idea de estar ‘conectado’ en todo momento, desde cualquier lugar con todos los puntos del planeta.

Cuando afirmamos que el Correo Postal es una institución moderna, nos referimos al sistema organizado y dispuesto en torno del modo de organización, gestión y control que es propio de las sociedades y los Estados modernos.

Como sabemos, el correo en un sentido más amplio data de la antigüedad y el rol que ha desempeñado ha sido central en los 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, han reparado en el poder que posee el control del flujo de intercambios y la correspondencia. España es en Europa una de las precursoras en materia de comunicaciones, al parecer debido a la vastedad de sus dominios y por la importancia de la interrelación con América. No obstante, en América no está en manos de la Corona durante mucho tiempo, sino monopolizada por nobles<sup>40</sup> autorizados mediante sus nombramientos, pero que explotan al correo en un sentido mercantil.

Es significativo señalar que una de las primeras medidas de los revolucionarios de mayo de 1810 es destituir al hombre que la Corona española había puesto al frente de la administración de Correos de Buenos Aires desde 1796, Antonio Romero de Tejada, a quien la Primera Junta saca de su cargo y lo reemplaza

---

<sup>40</sup>Los Carvajal, durante 225 años, desde 1514 se transmitieron de padres a hijos el monopolio del Correo en las posesiones españolas de América. Este monopolio, en el siglo XVIII, en manos de reyes ilustrados fue desarmándose hasta tomar la Corona definitivamente el control. En 1768 a través de una medida de Carlos III en las cédulas reales del 13 y el 16 de octubre en las cuales comunica que se incorporan los correos terrestres de América a la Corona, cosa que ya había hecho con los de la Península (Fundación Standart Electric Argentina, 1979)

por un hombre de confianza de los revolucionarios, Melchor de Albín (Fundación Standart Electric Argentina, 1979) Este dato histórico lo reseñamos para reforzar esta vinculación entre el poder del Estado y el Correo Postal<sup>41</sup>, como el carácter ‘oficial’ que gana esta institución y su relevancia creciente en siglo XX. Entre otras estrategias, se conoce que a través de la edición de estampillas oficiales se consagran figuras y personalidades de la vida política, social y cultural. A mediados del siglo XX es una de las instituciones oficiales de mayor poder.

Armand Mattelart (2003) 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* al afirmar que:

“El siglo XIX prepara la lenta aparición de un nuevo modo de intercambio y circulación de bienes, mensajes y personas, así como de un nuevo modo de organización de la producción. En el transcurso de este siglo, y muy particularmente a partir de 1850, en un contexto en el que se concreta la noción de libertad de opinión, un conjunto de inventos técnicos va a permitir el desarrollo de nuevas redes de comunicación. Las formas históricas de implantación, según las cuales cada uno de estos nuevos circuitos de intercambio se insertará en las distintas sociedades, son anunciadoras de cuestiones que se prolongarán en el siglo siguiente” (Mattelart, *Ídem*: 25)

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 sustenta en la idea de redes el principio de sostén y desarrollo de la sociedad industrial moderna (Mattelart y Mattelart, 1997) Esta idea es retomada y sofisticada en los planteos de los años 90 en la era postindustrial en las propuestas teóricas de la sociedad de la información que hace 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, *Ídem*) conceptualiza la *sociedad red* como una nueva estructura social dominante que implica una nueva economía –la

---

<sup>41</sup> Sobre el desarrollo histórico del correo postal en América y en particular, en Argentina puede consultarse, además del libro citado, 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.

informativa/global- una nueva cultura -la cultura de la virtualidad real- y configura un nuevo espacio, el de los flujos. Esta perspectiva, que constituye una versión más compleja y aggiornada de la noción saintsimoniana, no es la única desde la cual puede ser pensada la noción de red. Desde otros paradigmas, más cercanos a perspectivas humanistas y críticas, se la puede problematizar, sin desconocer las profundas transformaciones más recientes ni perder de vista la complejidad de la comunicación donde, entre otras cosas la dimensión del poder parece haber sido olvidada por Castells al postular un espacio indiferenciado en términos sociales y culturales.

En términos de Armand Mattelart (1998):

“La generalización de la interconexión de las economías y las sociedades constituye, en efecto, el resultado de un movimiento hacia la integración mundial que ha comenzado en vísperas del siglo XIX. Los dispositivos de circulación de personas y bienes materiales y simbólicos, han acelerado la incorporación de las sociedades particulares en unos conjuntos cada vez más vastos y no han cesado de desplazar las fronteras físicas, intelectuales y mentales (...) 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, *Ídem*: 7-8)

Según Anthony Giddens (1994 [1991]), las instituciones modernas difieren de todas las formas anteriores de orden social por su dinamismo, el grado en que desestima los usos u costumbres tradicionales y su impacto general. No obstante, no se trata de meras transformaciones externas, ya que “la Modernidad altera de manera radical la naturaleza de la vida social cotidiana y afecta a los aspectos más personales de nuestra experiencia” (Giddens, *Ídem*: 9)

Los procesos de transformación cultural y social producidos a partir del advenimiento de las sociedades modernas suponen atravesamientos desde los niveles más amplios del orden social hasta los microespacios donde se desenvuelve la vida cotidiana. La Modernidad reciente para Anthony Giddens (*Ídem*) se caracteriza por una serie de transformaciones sociales y culturales que van a impactar directamente en la conformación del *yo*.

La Modernidad ha producido cambios radicales en la experiencia humana debido a que, entre otros factores, ha trastocado las coordenadas espacio-temporales:

“Junto con su reflexividad institucional, la vida social moderna está caracterizada por procesos profundos de reorganización del tiempo y el espacio, ligados a la expansión de mecanismos de desenclave: mecanismos que liberan las relaciones sociales de su fijación a unas circunstancias locales específicas, recombiniéndolas a lo largo de grandes distancias espaciotemporales. La reorganización de tiempo y espacio, además de los mecanismos de desenclave, radicalizan y universalizan los rasgos institucionales preestablecidos de la Modernidad; sirven, además para transformar el contenido u la naturaleza de la vida social cotidiana (Giddens, *Ídem*: 10-11)

La ‘crisis de la experiencia’ (Benjamin, 1989 [1933], 1971 [1939]) aparece ligada a las nuevas condiciones de existencia en las ciudades modernas, a las transformaciones espacio-temporales, al ritmo vertiginoso, la multitud, los nuevos lenguajes de los medios, que modifican nuestro modo de percibir el mundo y a nosotros mismos, entre otros aspectos que inauguró la Modernidad urbana y que se profundizan en la conformación del *yo* y la vida cotidiana como producto de profundos cambios en el Capitalismo tardío (Giddens, 1994 [1991]).

Hay un acuerdo generalizado sobre la presencia de los medios de comunicación que desempeñan un papel central en estas transformaciones que alteran la experiencia humana. Las diferencias entre las distintas perspectivas se presentan en el modo en que se ha presentado y conceptualizado el planteo historiográfico del proceso de ‘aparición’ e instauración de los diferentes medios. Así, desde las concepciones más instrumentalistas que señalamos al principio del Capítulo, se nos ofrece una mirada ‘evolutiva’ y ‘celebratoria’ que despliega una ‘sucesión’ de innovaciones de los dispositivos tecnológicos, en una historia lineal y progresiva.

Por otra parte, una visión superadora es la que articula comunicación/cultura con el entramado de determinadas condiciones históricas. 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.

También es cierto, como lo señala John Thompson (1998), que llama la atención que autores clásicos de la teoría social como Marx y Weber hayan omitido a los medios de comunicación en sus reflexiones.

Para el sociólogo estadounidense dilucidar el impacto social del desarrollo de nuevas redes de comunicación y del flujo de información tiene que ver con la comprensión de las transformaciones culturales y para eso es necesario entender:

“...que el uso de los medios de comunicación implica la creación de nuevas formas de acción e interacción en la sociedad, nuevos tipos de relaciones sociales y nuevas maneras de relacionarse con los otros y con uno mismo. Cuando los individuos utilizan los medios de comunicación, se introducen en formas de interacción que difieren en ciertos aspectos del tipo de interacción cara-a-cara que caracteriza la mayoría de los encuentros de la vida cotidiana. Son capaces de actuar para otros que están físicamente ausentes, o actuar en respuesta a otros que están ubicados en lugares distantes. De manera fundamental, el uso de los medios de comunicación transforma la organización espacial y temporal de la vida social, creando nuevas formas de acción e interacción, y nuevos modos de ejercer el poder disociados del hecho de compartir un lugar común (Thompson, *Ídem*: 18)

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” (*Ídem*: 55)

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

En esta categoría situamos al Arte Correo, ya que la “casi-interacción mediática” se da a través de los medios masivos de comunicación.

Con el desarrollo de la comunicación mediática surgen nuevos tipos de intimidad y formas de contacto que transforman la experiencia cotidiana:

“Con el desarrollo de las formas mediáticas de comunicación, surgen nuevos tipos de intimidad. En el caso de la interacción mediática, como la que se sostiene mediante el intercambio de cartas a través de la correspondencia o de una conversación telefónica, los individuos pueden establecer formas de intimidad de carácter recíproco pero que

carecen de algunas características típicamente asociadas al hecho de compartir espacio común. En contraste, en el caso de la ‘casi-interacción mediática’, los individuos crean y establecen formas de intimidad fundamentalmente no recíprocas” (Thompson, *Ídem*: 270)

Estos nuevos modos de organización social y sistemas simbólicos han reconfigurado las formas de producción y reproducción de la vida. Éstos atraviesan tanto a la comunicación, con sus diversas formas, lenguajes y medios, como al campo del arte, por ser ambos –como dice Bourdieu (1978 [1967])- *campos de producción simbólica* dentro del espacio social.

A modo de síntesis de las reflexiones anteriores, podemos afirmar que el Arte Correo es heredero de las diversas transformaciones socio-culturales.

Del proyecto moderno receptiona un horizonte utópico emancipador, con la comunicación como elemento es estratégico: alcanzar puntos distantes, promover la circulación de bienes y personas, establecer lazos a distancia, ampliar los parámetros tempo-espaciales.

El Arte Correo lo receptiona en un contexto de crisis y cambios como son los años '60, en el que se redefine el espesor de la experiencia a la luz (o a la sombra) de los restos que dejan dos Guerras Mundiales y la demanda de una nueva racionalidad que enuncian grupos juveniles, intelectuales, grupos étnicos, de identidades sexuales que dan lugar a los renovados movimientos sociales. El conjunto de reivindicaciones, reclamos y nuevas postulaciones amalgama elementos de épocas anteriores junto con lo emergente, y en esta heterogeneidad entrama contradicciones, incertidumbres y paradojas.

El Arte Correo surge de estas perplejidades y desencantos. Su emergencia se relaciona de manera directa con tendencias vanguardistas como el Conceptualismo inspirada por la figura y los planteos de Marcel Duchamp. Por esto, para comprenderlo es menester abordar la cuestión de las vanguardias, sus límites, sus desarrollos y los desplazamientos entre el arte moderno y el contemporáneo.



Estos aspectos necesitan ser abordados conjuntamente con el debate sobre la relación arte y política. En el próximo Capítulo exponemos los principales planteos de este debate y la descripción de los procesos donde se ponen en juego complejas relaciones entre vanguardias políticas y artísticas en el contexto social de los años '60 y '70 en América Latina.

## **CAPÍTULO 2**

### **Vanguardias, Arte y Política: *Concepciones, Problemas y Debates***

Las vertientes vanguardistas constituyen las bases fundamentales del Arte Correo desde las cuales cobran sentido las formulaciones que respaldan los postulados, dispositivos y prácticas de la tendencia.

En virtud de esto, abordamos la definición de las vanguardias y las delimitaciones de algunos *rasgos* que posibilitan pensarlas. También los procesos de sus surgimientos y despliegues, los principales planteos del debate acerca de la relación entre arte y política, los desarrollos que ligan y problematizan vanguardias artísticas y vanguardias políticas en el escenario latinoamericano de los '60 y '70.

### **1. Definición y desarrollos de las Vanguardias: del arte moderno al arte contemporáneo.**

¿Qué son las vanguardias?, ¿qué las define como tales? ¿cómo inciden en el arte moderno y el contemporáneo?

Como advierten Longoni y Santoni (1998) *vanguardia* no es una entidad abstracta, tampoco una categoría reductible a un conjunto de manifestaciones o procedimientos delimitados:

“Más bien, hay que considerar que esa noción es histórica, y que sus alcances tienen que ver con determinados grupos de artistas o artistas individuales, con los modos de intervención por los que optan y con los efectos que provocan (a partir de los recursos más variados y cambiantes) en el medio cultural en el que se inscriben” (Longoni y Santoni, 1998: 16)

Los alcances y delimitaciones de esta noción han sido motivo de controversias entre teóricos, historiadores y críticos del arte y la literatura. Sus interpretaciones de la vanguardia oscilan entre la connotación bélica de *avanzada*, y la idea de *ruptura*.

La primera consideración enfatiza su impulso hacia el futuro, que anticipa obras que todavía no tienen público, una especie de *destiempo* con el *sensorium* de la época.

En cuanto a la segunda, otorga relevancia al quiebre con las formas dominantes, las instituciones, tradiciones y gustos hegemónicos.

Los planteos de Peter Bürger (2010 [1974]) subrayan este carácter rupturista. En tanto, Raymond Williams (1982 citado por Longoni y Santoni, *Ídem*) propone que los movimientos vanguardistas deben verse como “una disidencia o una revuelta más que como una vanguardia en el sentido literal” (*Ídem*)

Sin ánimo de reconciliar ambas posturas, Longoni y Santoni consideran que no son excluyentes, ya que “...la vanguardia es, en el momento histórico de su irrupción, una *ruptura* violenta contra la estética hegemónica, y en perspectiva, una ‘brecha hacia el futuro’, una *avanzada* (de la sensibilidad creadora) que se impondrá como dominante en un momento histórico posterior” (*Ídem*: 18)

Algunos rasgos e ideas-fuerzas de las vanguardias son significativos para comprender el Arte Correo, como por ejemplo la *experimentación* y la cuestión de la relación *arte-vida* que adquiere sentidos diferentes en cada momento histórico.

Por otra parte, además de la definición, resulta problemático considerar la relación entre las vanguardias históricas que inauguran el arte moderno y las de mediados de siglo, inscriptas en las paradojas del arte contemporáneo.

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX producen rupturas profundas con las Bellas Artes o el Arte Clásico, que desde el Renacimiento se ha instaurado como parte de una política de secularización del arte en tanto campo autónomo y experiencia específica. Estos cambios, en consonancia con los presupuestos de la Modernidad, promueven la certeza del carácter *evolutivo* de la historia del arte. Se trata del arte moderno.

En un proceso que comienza a fines del siglo XIX se produce el surgimiento del arte moderno en respuesta al arte academicista que había dispuesto un andamiaje técnico, teórico y estilístico institucionalizado con la consolidación de la burguesía.

Las primeras expresiones rupturistas son inauguradas por el Impresionismo, Simbolismo y el Postimpresionismo<sup>42</sup>, y se radicalizan con los movimientos

---

<sup>42</sup> “El término ‘postimpresionismo’ se empleó por vez primera en el verano de 1910 en una discusión entre los dos críticos ingleses Roger Fry y Desmond MacCarthy sobre una exposición de cuadros franceses que los dos planeaban organizar ese mismo año en las galerías Grafton de Bond Street (...) El problema del significado del término postimpresionismo se ve agravado por el hecho de que la contribución de Fry a la clasificación de la historia del arte nunca ha sido aceptada universalmente: se limita en gran medida al mundo anglosajón, sobre todo a Gran Bretaña.

vanguardistas de principios del siglo XX como el Fauvismo<sup>43</sup>, Cubismo, Ultraísmo, Expresionismo, Futurismo y se completan con posterioridad a 1914 con el Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo con la Escuela de la Bauhaus, el Suprematismo, el Arte Concreto y el Neoplasticismo. Estos movimientos se inician en Europa y progresivamente desde fines de la Primera Guerra Mundial van mudando a Estados Unidos. Poseen sus derivaciones propias en las diferentes disciplinas artísticas y particularidades en distintas latitudes.

En América Latina además de apropiaciones y desarrollos específicos a partir de la interrelación con las vanguardias europeas, se desarrollan movimientos significativos como el Muralismo Mexicano, el Movimiento de Arte Concreto -con su Manifiesto Invencionista en Argentina-, la Figuración, el Nuevo Realismo en el campo plástico (Siracusano, 1999) y, en las letras, el Nativismo, Criolladé e Indigenismo, entre otros.

Este proceso amplio que se produce a partir de la crisis de identidad que se produce en la sociedad burguesa de fines del XIX, repercute en el arte produciendo una desorientación en el arte creativo y sus públicos: “el arte reaccionó ante esta situación mediante un salto adelante, hacia la innovación y la experimentación, cada vez más vinculados con la utopía o la pseudoteoría” (Hobsbawm, 1998: 18)

El espíritu experimentador e innovador no se traduce ni puede ser meritudo en sus logros, dado que muchos artistas de este periodo no son valorados por el gran público. Muchos son reconocidos, recién en el siglo XX<sup>44</sup>.

---

Asimismo, aunque es posible que muchos de los estilos y movimientos discernibles en las implicaciones del término postimpresionismo, por ejemplo, el simbolismo, nacieran en Francia, algunas de las manifestaciones más admirables se produjeron fuera del país” (Denvir, 2001 [1992]:1-2)

<sup>43</sup> Según Lourdes Cirlot (1995) el primer movimiento de vanguardia es el Fauvismo, cuyo inicio está aceptado en 1905 y es prácticamente simultáneo con el Expresionismo Alemán, no obstante, se lo signa como primero porque se encuentran obras con fecha anterior que se orientan hacia los múltiples cambios que se iban a producir. El término fauvismo (*fiera* en francés) lo acuña el crítico Louis Vauxcelles “...al contemplar en el Salón de Otoño en París del año 1905 una serie de pinturas cromáticamente exaltadas que contrastan violentamente con una pequeña escultura de corte clásico dispuesta entre las salas. Al entrar, el crítico exclamó: ‘¡Donatello entre las fieras!’” (Cirlot, 1995: 13)

<sup>44</sup> Como Thomas Hardy, Thomas Mann o Marcel Proust (Hobsbawm, E. *Ídem*)

Una característica central del momento señalado en el epicentro de su surgimiento, es el gran florecimiento de la actividad artística, que puede visualizarse en los indicadores cuantitativos del crecimiento de las instituciones del campo del arte y la ampliación de sus públicos, la producción masiva en precios accesibles de obras que antes eran accesibles solo a la alta burguesía<sup>45</sup>.

Cambios sociales que posibilitan el incremento de la riqueza de la clase media urbana con posibilidad de dedicar más atención a la cultura, así como el crecimiento numérico de los individuos cultos que demandan cultura entre la clase media baja y algunos sectores de la clase obrera. En sociedades crecientemente democráticas, el arte se fortalece simbólicamente como espacio de constitución de estatus, de ascenso de clase social representando no sólo aspiraciones individuales, sino también colectivas, muy especialmente en los nuevos movimientos obreros de masas: “El arte simbolizaba asimismo objetivos y logros políticos de una era democrática” (Hobsbawm, *Ídem*: 232) en tanto:

“La democratización de la cultura a través de la educación de masas –incluso mediante el crecimiento numérico de la clase media y media baja, ávidas de cultura- era suficiente para hacer que las elites buscaran símbolos de estatus culturales más exclusivos. Pero es aspecto fundamental de la crisis del arte radicaba en la divergencia creciente entre lo que era contemporáneo y lo que era *moderno*” (*Ídem*: 236)

Junto con el crecimiento de las instituciones del arte se dio un aumento de la cantidad de artistas creativos que pretenden hacer del arte su medio de vida<sup>46</sup>.

En esta etapa se da un doble movimiento que por entonces es complementario. Junto con la consolidación de los campos artísticos locales, en atención a los proyectos de identidades nacionales, se inicia un proceso de internacionalización

---

<sup>45</sup>En Alemania, el número de teatros se triplicó entre 1870 y 1896, pasando de 200 a 600. En el Reino Unido los *promenade concerts* (1895) y la nueva Medici Society (1908) comenzó a editar reproducciones baratas en masa de los grandes maestros de la pintura o grandes publicaciones de series como la World’s Classic y la Everyman’s Library pusieron la literatura internacional al alcance de los lectores a precio reducido (Hobsbawm, *Ídem*)

<sup>46</sup> Esto da lugar a una generación que buscan diferenciarse de los artistas que llevan mayor permanencia en la actividad y que dominan las principales instituciones del arte y aplican en general una política más conservadora. El desarrollo de la prensa diaria y periódica y la aparición de la publicidad dan lugar a mayores posibilidades económicas de sustento, ofreciendo otras posibilidades laborales complementarias para los nuevos artistas.

de las artes. Hobsbawm (*Ídem*) señala que en el arte popular las influencias de España, Rusia, Argentina, Brasil y sobre todo, Norteamérica, se extienden por todo el mundo occidental. Esta internacionalización más que de movimientos migratorios, se trata –en el caso de la literatura, por ejemplo- del descubrimiento de la literatura de otro lugar del mundo, es decir, del cruce de obras y lectores.

El término *vanguardia* en un sentido moderno comienza a ser utilizado a fines de 1880 por los pintores y escritores franceses, en coincidencia con la instauración de *lo moderno* como un eslogan, y con un acercamiento entre público y arte.

A finales del siglo, la clase media flexibiliza sus gustos y esto permite la aceptación de obras que veinte años antes no hubieran sido toleradas<sup>47</sup>.

Lo *nuevo* parecía constituirse progresivamente en un paradigma deliberado contra lo *viejo*. La generalización de este calificativo en un valor positivo da cuenta de una convergencia social, cultural y estética.

En Europa paralelamente se establecen el *New English Arts Club* (1886), el *Art Nouveau* y el *Neue Zeit*, publicación del marxismo internacional. El arte de finales del XIX y principios del XX se encuentra mixturados con las esperanzas de un futuro superador que artistas e intelectuales europeos interpretan que viene de la mano del socialismo o del anarquismo. Esto explica que las ideas *avanzadas* desarrollen una afinidad con los estilos artísticos inspirados por el *pueblo* o que, al impulsar al realismo hacia el *naturalismo* tomen como tema a los oprimidos y explotados e incluso la lucha de los trabajadores. También artistas que no suscriben abiertamente a una rebelión artística admiran a otros que atacan las convenciones burguesas respecto de aquello que es *correcto* escribir o cómo se admite una obra de arte como tal.

---

<sup>47</sup> El bastión del público burgués establecido, la gran ópera, se ha visto conmocionada en 1880 por el populismo de *Carmen de Bizet* (1875) y no obstante, en el 1900 se acepta a un Wagner, se posibilita el triunfo de Richard Strauss, cuya obra *Salomé* (1905) contiene todo aquello que podía conmocionar a la burguesía de 1880. También el éxito de un libreto simbolista basado en una obra de un esteta militante y escandaloso como Oscar Wilde.

Los artistas de este momento se muestran sensibles frente a la opresión y otros sufrimientos de la humanidad<sup>48</sup>, por eso se afirma que hasta el comienzo de la nueva centuria no se produce una separación clara entre la Modernidad política y la artística.

Las vanguardias han puesto en escena el problema de la autonomía del arte y de los lenguajes. El concepto de ‘arte’ ya no vuelve a ser el mismo, el concepto burgués de ‘las artes’ ha sido demolido:

“(este concepto) 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. Por supuesto, el arte no terminó entonces, como se suponía que iba a ocurrir. Ni tampoco terminó, por desgracia, la sociedad de la que ‘las artes’ eran una parte integral. Sin embargo, nosotros 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” (Hobsbawm, 2013: 14)

Si bien no hay una fecha cierta, entre finales de los ‘50 y principios de los ‘60 emerge el arte contemporáneo a la par de la certeza de que la autonomía entra definitivamente en crisis.

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

---

<sup>48</sup> Relata Hobsbawm (1998) que artistas como Van Gogh-todavía desconocido-; el noruego Munch, socialista; el belga James Ensor -cuya *Entrada de Jesucristo en Bruselas en 1889* incluye un estandarte para la revolución social- o el protoexpresionista alemán Käthe Kollwitz, -que conmemora la revuelta de los tejedores manuales-, como también una serie de estetas militantes y de individuos convencidos de la importancia del *arte por el arte*, campeones de la “decadencia” y algunas escuelas como el “simbolismo” de difícil acceso para las masas, declaran su simpatía por el socialismo, o cuando menos, cierto interés por el anarquismo.



La expansión de las industrias culturales acelera procesos de transformaciones en los lenguajes, soportes, gramáticas de producción y reconocimiento que tendrán 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, 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, *ídem*: 125)

La definición misma del arte se pone en cuestionamiento, como también los problemas relativos a la calidad y la legitimación, en un contexto impregnado por la poderosa lógica del mercado.

Se desenvuelven los procesos de desmaterialización del arte, ruptura de fronteras entre ficción y realidad, mixtura de los géneros, redefinición del papel del espectador, impugnación de la noción de ‘autor’ y de ‘obra’, se tensan los límites de la institución del adentro/afuera del espacio del museo. Se incorporan los lenguajes de los medios de comunicación, los procedimientos artísticos son apropiados por la moda y la publicidad.

En esta etapa la autorreflexividad del arte se profundiza, el arte contemporáneo socava sus propias bases. La industria cultural y el mercado se apropian 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” (1992:45)

Cabe preguntarse qué ocurre en la relación entre las vanguardias de principio de siglo y las de mediados, sobre las continuidades y discontinuidades entre las *vanguardias históricas* y las *neovanguardias*.

Estas denominaciones son formuladas por Peter Bürger (2010 [1974]) en su Teoría de la Vanguardia para diferenciar las de principios del siglo XX que llama *vanguardias históricas*<sup>49</sup> de las de mediados de este siglo o *neovanguardias*.

En esta configuración, el autor alemán postula una tensión entre lo auténtico u original y la imitación. La denominación de *neovanguardias* conlleva una carga peyorativa al considerar que emulan a las ‘auténticas’ vanguardias que son las históricas.

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).

¿Son las *neovanguardias* un mero gesto de *repetición e imitación* de procedimientos y planteos artísticos tomados de las *históricas*?

Al respecto, Hall Foster (2001) reconoce la existencia de ciertos *retornos*, algunos de los cuales “aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas” (Foster, *Ídem*: 3).

No todos los *retornos* poseen las mismas aspiraciones ni postulan similar densidad crítica. Dice Foster<sup>50</sup> que algunas recuperaciones son ‘rápidas y furiosas’,

---

<sup>49</sup> “Mi segunda tesis es: con los movimientos históricos de vanguardia, el arte, en tanto parte del sistema social, ingresa al estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el movimiento más radical de la vanguardia europea, no practica una crítica a las corrientes artísticas que la precedieron, sino que apunta contra la *institución arte*, tal como ésta se conformó en la sociedad burguesa” (Bürger, 2010 [1974]: 31)

<sup>50</sup>Foster 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” (*Ídem*: 15)

en el sentido en que reducen una práctica a un estilo y en ese sentido, producen una *desconexión* con las condiciones históricas.

En el caso de América Latina (consideremos que ni Foster ni Bürger son latinoamericanos ni hacen referencia a esta región) es significativo tener en cuenta que el despliegue de la Modernidad y los procesos de modernización y modernismo<sup>51</sup> se han desarrollado de manera diferente que en los países centrales de Occidente, al punto de generar el interrogante acerca de si hubo Modernidad o no en América Latina<sup>52</sup>.

Por esto, en América Latina una interpretación reduccionista de la definición de las vanguardias en relación directa con el anti-institucionalismo resulta insuficiente, ya que el proceso de conformación de instituciones ha sido distinto. Esta mirada sesgada de las vanguardias se produce para Andrea Giunta (2009) por la adhesión que la Teoría de la Vanguardia de Bürger, formulada en 1974, ha tenido en América Latina en los '80. Resulta paradójico que la vanguardia se conforme alrededor de este gesto cuando las instituciones no existen o van apareciendo a la misma vez que el gesto vanguardista. En América Latina son 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, *Ídem*: 143)

La autora argentina advierte que debe *leerse* a Bürger en el contexto en que se inscribe su escritura, que es post '68, momento en el cual se expresa la furia contra las instituciones representantes de un régimen autoritario y conservador.

---

<sup>51</sup> Retomando esta distinción tripartita (Modernidad, modernización y modernismo) que Marshall Berman hace en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Erna Von Der Walde (1996) las toma para pensar 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.

<sup>52</sup> José Joaquín Brunner presenta las posiciones que se dan en este debate que se produjo en los '80 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.

El surgimiento del Arte Correo en los años 60 coincide con ese proceso complejo en el campo de la cultura que puede mencionarse como un cambio de paradigma. Para Andrea Giunta el pensamiento de Susan Sontag (1965 citado por Giunta, *Ídem*) en sus trabajos tempranos es revelador de estos procesos debido a su deseo de querer comprender aquello que está cambiando en la cultura de su tiempo.

La tensión y contradicción entre lo nuevo y lo viejo se postula como un desafío a la razón y la sensibilidad para poder discernir la naturaleza como el alcance de las transformaciones. Los debates estéticos y éticos giran en torno de dicotomías y jerarquías que Sontag (1996 citado por Giunta, *Ídem*) analiza críticamente.

Cabe preguntarse cómo se inscribe el Arte Correo en relación con los postulados vanguardistas y si su afiliación es enteramente dentro del arte contemporáneo.

Es en esta relación aporética entre el arte moderno y el contemporáneo en el cual se sitúa el Arte Correo, situación a la que llega, entre otras cosas, por su respaldo en la figura de Duchamp, en torno del cual surge el interrogante acerca de si su gesto de exponer *El Urinario* en el Museo supone la culminación del arte moderno o la inauguración del arte contemporáneo.

Duchamp transita esta deriva de París a Nueva York que parece marcar el mapa de los naufragios del arte en la segunda mitad del siglo XX.

El Arte Correo se funda sobre las contradicciones y porfías heredadas del arte moderno y las cavilaciones y deseos del arte contemporáneo:

“A pesar de su renuencia a aceptar sus propias paradojas, a contrapelo de su pretensión de conciliarlo todo, el arte de la Modernidad es contradictorio, como lo es el de cualquier otro momento histórico (...) Pero, por otro, su vocación utópica y su ilustrada filiación historicista le impulsan a mantener un porfiado afán conciliador: la esperanza de una síntesis redentora y total.

El arte contemporáneo (una cara de la Modernidad) asume sus aporías con entusiasmo: se detiene justamente en ese momento negativo que impide la clausura y allí trabaja” (Escobar, 2004: 145)

Esto es así en virtud de su emergencia en la etapa postindustrial de postguerras, marcada por sus declinaciones, incertidumbres y transformaciones. A la vez que por el resurgimiento en los '60 de un nuevo horizonte revolucionario

diferente señalado por la Revolución Cubana del '59, el mayo francés del '68 o el Cordobazo de 1969.

El Arte Correo en vinculación con las vanguardias de mediados de siglo recoge elementos del arte moderno, a la vez que se construye en ese lugar indecible del arte contemporáneo.

## **2. Arte y política: fronteras, tensiones y articulaciones**

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

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

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

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

Caletti considera a la política entendida como una esfera de la vida social, esto es, 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: 46).

También para Rancière (2008, 2011) *la política* como esfera específica de la vida social no se reduce a las instancias de *poder* o al Estado:

“La política, en efecto, 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. He intentado mostrar en otra parte cómo la política era el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de los objetos como concernientes a lo común y de los sujetos como provistos con la capacidad de una palabra común” (Rancière, 2011 [2004]: 33-34)

Por otra parte, *lo político* del arte no se relaciona con su *contenido* o por una supuesta representación de un *real*:

“El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales” (Rancière, *Ídem*: 33)

Esta distinción se orienta a desestimar una concepción *contenidista* de la vinculación arte/política en la cual el arte se adjetiva como *político* por su referencia a un *tema, intención o contenido*.

*Lo político* “vinculado a la politicidad de la obra, producto del cuestionamiento a los sentidos disponibles no sólo del lenguaje artístico, sino también del orden social en general” (Bugnone, 2013: 16).

El arte y la política tienen como elemento en común el *disenso*. En el arte se trata de la eficacia del disenso 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: 12p<sup>53</sup>.)

Es decir que:

---

<sup>53</sup> La abreviatura ‘p.’ se adopta para indicar N° de ‘párrafo’. Se adopta de acuerdo con lo que estipula el Instructivo de Tesis del Cea para los textos provenientes de Internet que no poseen N° de página.

“La relación entre estética y política, es entonces, para ser más precisos, la relación entre la ‘estética de la política’ y la ‘política de la estética’, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular.” (Ranciére, 2011 [2004]): 35)

La *política del arte*, para el autor, articula tres lógicas heterogéneas:

- a) la de los *espacios estéticos*, que consiste en la mediación del dispositivo estético y sus efectos en el campo político: la constitución de espacios neutralizados, la pérdida del destino final de las obras, la superposición de temporalidades heterogéneas, la disponibilidad indiferente de las obras, la igualdad de los sujetos representados, el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas. 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” (Ranciére, 2008: 18p.)
- b) 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 (*Ídem*: 18p.)
- c) La de 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. Esta promesa se ha postulado realizar 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.

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. Es decir, en 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<sup>54</sup> 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).

---

<sup>54</sup> 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 la raza y por la nación y de los vínculos de dominación disimulados tras la subliminalidad del arte” (2008: 19p.)



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 es hoy el potencial crítico del arte:

“Un arte crítico tiene menos de un arte que revela las formas del poder que de un arte que modifica las líneas divisorias existentes entre los regímenes de representación sensibles, por ejemplo, situando en el régimen de la ficción declarada de las palabras y de las imágenes situaciones que el régimen dominante de la información nos presenta como único registro de lo real. El sentido primero de “crítica” significa: aquello que se refiere a la separación, a la discriminación. (...) También es un arte que asume los límites propios de su práctica y que se niega a controlar y anticipar su efecto, que tiene en cuenta la separación estética con la que puede producir efectos (...) Utilizan estas frágiles superficies con un doble propósito: contribuir a reconfigurar el paisaje de nuestro mundo mientras interrogan las formas y las potencialidades del arte (Ranciére, 2008: 30p.)

Estos desplazamientos y disparidades en el *arte crítico* se producen en virtud de diferentes concepciones –algunas irreconciliables– correspondientes a distintos paradigmas que se han adoptado. Dos son los paradigmas que se referencian en cuanto a sus tensiones y paradojas: *el arte devenido vida y la forma resistente*. A los cuales el autor les agrega un tercer paradigma o ‘tercera vía’, la de *una micropolítica del arte*.

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 ambas hay una promesa de emancipación, pero entendida de manera diferente en sus supuestos estéticos.

De un lado, está el proyecto de la revolución estética que alberga la promesa de una estetización de la vida. El proyecto revolucionario inspira tanto a las proclamas futuristas como a las suprematistas de la revolución soviética, 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 de *Artes Decorativas*, considerados como ‘arte social’ en su tiempo, así como los planteos de la *Bauhaus*:

“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” (Ranciére, *Ídem*: 52)

Del otro lado, está la *figura 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.

La forma resistente, por el contrario, postula que la politicidad de la obra, o más bien su fuerza crítica está en la separación de la vida. 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. Es en la ociosidad de la obra donde 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 (Ranciére, 2011 [2004])

“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” (*Ídem*: 55)

Desde el punto de vista de Ranciére, erróneamente se han proyectado en una sucesión temporal elementos antagónicos de estos dos posicionamientos, cuya tensión animan todo el régimen estético del arte, en nociones como Modernidad y Posmodernidad<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> “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

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.

Para abrirse paso en esta estética es necesario revisar cuál es el modelo de eficacia que se sustenta. Al respecto desestimar el *pedagógico mimético* que hace más de dos siglos ha sido impugnado y desconfiar del modelo de la *pedagogía de la inmediatez ética* (Ranciére, 2008) y adoptar el de la ‘*la eficacia estética*’, cuyo sustento está en la separación misma, la eficacia de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y aquellas a través de las cuales es aprehendida por los espectadores, los lectores o los oyentes.

Por esto para Ranciére “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: 36p.)

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.

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.

---

originaria y persistente de dos grandes políticas de la estética: la política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente. (...) Esta tensión no proviene de los compromisos desafortunados del arte con la política. Estas dos ‘políticas’ se encuentran, en efecto, implicadas en las formas mismas según las cuales identificamos el arte como objeto de una experiencia específica. (...) 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” (*Ídem*: 58-59)

Aquel sueño del arte es birlado por la publicidad, el diseño y los medios de comunicación.

“Ante esta importante derrota, 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. Por eso cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos estéticos de orden o armonía, tensión foral, estilo y síntesis, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas” (Escobar, *Ídem*: 148-149)

Ana Longoni<sup>56</sup> (2010, 2011) denomina *poéticas políticas*, a aquellas que ponen en cuestión los límites instituidos de esos dos territorios: el arte y la política. Estas poéticas más bien 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. Nos interesa indagar cómo se relacionan los dispositivos del Arte Correo en el periodo analizado con estas lógicas. Comprender cómo se configura y reconfigura la experiencia sensible en la práctica del Arte Correo en cuanto se traman relaciones entre arte, comunicación y política.

Dentro de la cuestión de la relación arte y política, en el campo cultural latinoamericano emerge un debate concomitante: el de centro/periferia.

Existe un rechazo compartido a la mirada exotizada que han producido los centros hegemónicos sobre el arte latinoamericano (Richard, Giunta, Hernández, Longoni, Sarlo). Las autoras impugnan un 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 (2010) propone:

---

<sup>56</sup> El concepto lo desarrolla en 2010 Ana Longoni en el Seminario *Poéticas Políticas* que dicta en el Centro de Investigaciones Artísticas, Buenos Aires. Posteriormente lo retoma en el Seminario que dicta junto con Fernando Davis en 2011, en la Facultad de Bellas Artes, UNLP, del cual recogemos la idea central sintetizada.

“...erosionar el orden binario sobre el que se funda y articula esta diferenciación (centro/periferia) dejando de asumirla como una dinámica estable. Alterar drásticamente la mirada instalada en la narrativa hegemónica de la historia del arte, socavando la unidireccionalidad de un esquema que rastrea las repercusiones del centro en la periferia bajo el signo de lo derivativo, en términos de irradiación o difusión hacia los márgenes de las tendencias artísticas internacionales (...) para pasar a asumir una posición que propongo llamar ‘descentrada’, que afecta desde dónde pensamos nuestra propia condición desigual a la vez que indaga qué porta el mismo centro de periférico” (2010: 115)

Sobre la noción de *centro*, Nelly Richard (2007) aclara que no lo considera inmóvil, sino que opta por la denominación de *función-centro*, a partir de la propuesta de Derrida (1967 citado por Richard, *Ídem*). Esta función tiende a evitar la sobredeterminación topográfica de un lugar fijo, ya 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 por Richard, *Ídem*: 82)

En este *reparto* de roles, se vincula a los centros hegemónicos con la ‘universalidad’, en tanto que a América Latina con lo exótico de lo ‘particular’. Por otra parte, se asigna a la función-centro el predominio sobre la *forma*, mientras que a la periferia la del *contenido*.

Esto produce un sesgo sobre la relación arte-política en Latinoamérica al tensarla hacia un *naturalismo*, que pugna por una concepción de carácter *contenidista*.

Al decir de Richard (2007), 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, *ídem*: 84)

A los fines de esta investigación, se consideran estas visiones sobre la relación arte y política, porque posibilitan visualizar su complejidad y eludir reduccionismos. En ese sentido, es productiva la articulación entre el *régimen político de la estética* y la *estética de la política*. Por sus relaciones dinámicas,

ofrecen la posibilidad de problematizar los regímenes de las formas sensibles, los modos de funcionamiento del sentido, las migraciones, contaminaciones y desbordes que rompen la falsa dicotomía entre forma y contenido, la disociación entre prácticas políticas y artísticas.

Asumimos la crítica que hacen las autoras latinoamericanas citadas a la mirada exotizada del arte Latinoamericano. Nos proponemos comprender las interrelaciones y mixturas que se producen, dado que no creemos en la existencia de *un* arte Latinoamericano, *puro* o *incontaminado*. 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 que el poder media como dimensión constitutiva de las relaciones sociales.

### **3. Vanguardias y proyecto revolucionario en América Latina en los '60 y '70.**

Entre fines de los '50 y comienzo de los '60 el campo cultural y el mundo se encuentran en un proceso de profundas transformaciones -sociales, culturales, políticas y económicas-, y divisiones. América Latina posee un fuerte desarrollo cultural que requiere de un acompañamiento en el plano económico e institucional.

En el plano internacional, el mapa geopolítico se plantea de manera bipolar entre EEUU y aliados, con su modelo capitalista, y la URSS comunista. Esto se traduce en luchas simbólicas que plantean discursos dicotómicos que propician la eliminación del enemigo y en violencia concreta.

El apogeo de la Guerra Fría, tensa las relaciones entre países opuestos y exige alianzas y lealtades entre los integrantes de los 'bloques'. Los países latinoamericanos se encuentran en una permanente vigilancia por parte de EEUU y son objeto de la imposición de políticas que promueven dependencia económica, debilidad política y operatividad represiva. En el plano económico específicamente, desde mediados de los '50 el modelo es el desarrollismo.

La relación arte/política se va entramando en estos años con el calor de las ideas revolucionarias, la censura de las dictaduras militares, la movilización

política, el repliegue, la tensión entre las fronteras del arte y el no-arte. Se trata de un proceso complejo y heterogéneo.

A los fines de ‘ordenarlo’, Ana Longoni (2007) propone reconocer una serie de *fases*, que supone la identificación de ciertos momentos e hitos claves que permiten comprender desplazamientos y emergencias de prácticas artísticas y políticas.

La primera fase va desde fines de los ’50 y los primeros años de la década del ’60; la segunda abarca mediados de los ’60, en tanto que la tercera incluye los años de mayor virulencia, entre el final de la década y mediados de los ’70.

En la primera fase de la vanguardia, tal como la caracteriza Ana Longoni (*Ídem*), se produce una transformación institucional, estética y política que es decisiva en la emergencia de acciones artísticas-políticas colectivas e individuales en América Latina.

América Latina participa entonces de un conjunto de cambios que tienen alcance internacional en Occidente. El desarrollismo exagera los imperativos modernos de renovación, progreso, expansión, traduciéndolos en medidas y programas concretos en los ámbitos económico, político y cultural que propenden desarrollarse en políticas estatales.

Este modelo es impulsado por Estados Unidos con el fin de alejar el fantasma comunista mediante el aseguramiento de la dependencia económica y política de los Estados latinoamericanos. Tiene gran pregnancia en la Región y constituye una estrategia del país poderoso para disciplinarla.

Por otra parte, los gobiernos latinoamericanos, de una manera u otra, son funcionales a estos intereses al adoptar este modelo con la intención de no ‘quedar fuera’ del esquema internacional.

Este proceso es simultáneo a la expansión de la industria cultural, particularmente la entrada de la televisión en América Latina que promueve la apetencia por novedades foránea y el moldeamiento de nuevos gustos y tendencias. En el ámbito científico una ‘puesta a punto’ con los sistemas internacionales<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> En Argentina, es representativo de este fenómeno la creación de universidades, como la Universidad Tecnológica Nacional, asociada al desarrollismo y la pretensión de que las clases obreras accedan a la educación superior y de organismos como el CONICET, en 1958.

En 1960 comienza a desplegarse el proceso iniciado a fines de los '50, cuyo horizonte internacionalista y modernizador se expresa en la emergencia de instituciones y espacios<sup>58</sup> que albergan algunas manifestaciones de la vanguardia y promueven diversas estrategias de intercambio con los circuitos internacionales.

En Argentina, los escenarios principales son Buenos Aires y Rosario. En el escaso perímetro de la *manzana loca* los artistas vanguardistas realizan sus producciones y acciones más disparatadas (a los ojos del público y la prensa que está atenta a lo que ocurre) que despiertan curiosidad y progresivamente conforman un nuevo público ávido de novedades.

Desde 1962 se amplía el proceso conocido como *Internacionalismo*<sup>59</sup>, el cual no es homogéneo ni responde a los mismos proyectos (estéticos, políticos e ideológicos), tal como lo señala Andrea Giunta (2008). Es diverso y complejo en su desarrollo porque alberga en su seno objetivos contrapuestos que se expresan a través de distintas *estrategias*<sup>60</sup>. No obstante, numerosos grupos de artistas que comparten esta mirada crítica, propician apropiaciones *tácticas*<sup>61</sup> de los espacios

---

<sup>58</sup> En Argentina se crea el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956), como gesto que explicita la marcación de un nuevo tiempo, en contraste 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 funda el Instituto Di Tella, luego la Galería Lirolay, en el espacio que la prensa dio en llamar *la manzana loca* estaba ubicada en calle Florida al 1000 (galerías, centros culturales, salas de teatro independiente, librerías, cafés, editoriales, etc.)

<sup>59</sup> Este proceso de apertura e intercambio tuvo su momento cúlmine en 1967 con la paradigmática muestra Experiencias Visuales '67 que se integraron a un conjunto de actividades en el marco de la Semana de arte avanzado, en el Di Tella, de la cual participan directores de museos estadounidenses y un Jurado integrado por artistas destacados de la escena internacional y local. Promediando 1968 el internacionalismo inicia 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)

<sup>60</sup> 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 que avanzaba sobre Latinoamérica, como parte de las medidas que implementaba este país en medio de la Guerra Fría y que ponía al descubierto las desigualdades norte-sur.

<sup>61</sup> 'Táctica' y 'estrategia' lo utilizamos en esta afirmación, en el sentido que le da Michel De Certeau (2000 [1990])



institucionales y de recursos, re-significándolos como lugares de lucha y resistencia a las *estrategias* hegemónicas<sup>62</sup>.

El segundo momento de la vanguardia, desde mediados de los '60, está marcado por la diversidad de tendencias y vías de experimentación, como por su ritmo vertiginoso. La vanguardia, fuertemente politizada evidencia con gestos contundentes su rechazo a las embestidas norteamericanas en Santo Domingo y Vietnam<sup>63</sup>.

Por estos años la influencia del existencialismo sartreano y de teorías materialistas de la cultura, como la gramsciana, postulan respectivamente la emergencia de la figura del *intelectual comprometido* y del *intelectual orgánico*, las cuales abrigan “la práctica específica como actividad política, que en sí misma se concibe capaz de transformar la sociedad” (Longoni, 2007: 64)

El contexto de la Dictadura que se inicia en 1966 en Argentina, exagera un proceso que viene produciéndose en este ámbito (cambios, rupturas, cuestionamiento de órdenes anteriores, emergencia de nuevas prácticas y grupos) y pone en escena un proceso de fuerte articulación entre arte y política caracterizado por una creciente radicalización de algunos grupos que progresivamente abandonan los ámbitos institucionales y buscan otros en los cuales desplegar su proyecto artístico-político<sup>64</sup>.

Algunas expresiones de la vanguardia de esos años postuladas desde este cruce entre vanguardia y revolución son consideradas frívolas, pasatistas, despolitizadas y extranjerizante<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup>“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 [2002]: 50)

<sup>63</sup> Un hito, en este sentido, es la presentación, en 1965 de la obra de León Ferrari titulada *La civilización occidental y cristiana*, que el artista no logra exponer en el Di Tella por la censura de Juan Romero Brest, entonces director del Centro de Artes Visuales.

<sup>64</sup>“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.: 66)

<sup>65</sup>El 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

El tercer momento que propone Longoni (2007) se produce desde 1968 y su declinación en 1973.

Los años que marcan los límites están signados por acontecimientos y rupturas en los campos social y político que atraviesan a toda Latinoamérica, cuyo signo predominante es la violencia.

En 1968, la muerte del 'Che' Guevara y en 1973 el golpe de Estado que derroca a Salvador Allende y su trágica muerte. En Argentina se suman como hechos bisagra los fusilamientos de Trelew y la masacre de Ezeiza. En Uruguay 1973 es la antesala del Golpe de Estado que se concreta en 1974.

El punto máximo y quiebre se produce en 1973, no sólo para Argentina, ya que el golpe a Salvador Allende constituye un punto de inflexión para el proyecto político intelectual del Cono Sur:

“La intensa politización del campo artístico alcanzó su punto de máxima concentración de acontecimientos y también su quiebre en 1973. Tanto las prácticas conceptuales como la pintura realista incorporaron una fuerte retorización que mediatizó (aunque nunca llegó a eliminar) la direccionalidad política que había caracterizado el período 1968-1973. La reinserción institucional de los artistas señala que la calle y los espacios públicos ya no eran pensados como escenarios para intervenciones estético-políticas. La violencia urbana sobrepasaba y excedía toda estrategia y toda tematización artística. 1973 encierra un profundo corte político, social, cultural y emocional y lleva a una toma de decisiones que, para muchos, implicó pasar a la acción política directa. Afectados por la fractura de un proyecto de transformación inminente que ellos también habían ayudado a pensar, los artistas, como el resto de la sociedad, tuvieron que gestar ahora estrategias que les permitiesen resolver en los años subsiguientes los interrogantes más urgentes. Entre otros, cuáles eran las maneras posibles de resistir” (Giunta, 1999:113)

Hacia fines de los '60, en Argentina, un proceso de creciente radicalización de los artistas puede identificarse claramente en lo que Longoni y Mestman (2008 [2002]) denominaron el *Itinerario del 68*, protagonizado por grupos de artistas plásticos experimentales de Buenos Aires y Rosario, que marcan un proceso de

---

inscribió en esta figura, 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 plagiarlo 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, *Ídem*: 35)

ruptura con las instituciones artísticas y la emergencia de un nuevo modo de entender las relaciones entre vanguardia artística y vanguardia política.

Simultáneamente estos grupos radicalizados, que se autodefinen como vanguardistas, coexisten con otros que tienen posturas diferentes, de modo que de ninguna manera debe entenderse este proceso como *homogéneo y lineal*.

En este momento de América Latina, la violencia se materializa en acontecimientos lamentables y contundentes, y entonces se instaura la discusión acerca de la eficacia política del arte. En ese marco “el arte pasó a entenderse como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de construir el estallido” (Longoni, 2007: 69)

La estética de los dispositivos artísticos incluyen 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<sup>66</sup>.

La vanguardia artística se siente convocada a cumplir un papel protagónico en la revolución, progresivamente los artistas de las vanguardias se fusionan con la vanguardia política y se retiran de los espacios artísticos para ganar la calle o actuar en los sindicatos. En ese marco se desarrolla en 1968 el proyecto colectivo *Tucumán Arde*, en el cual se plantea la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política.

A fines de los '60 la violencia forma parte del proyecto estético-político:

“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, *Ídem*)

---

<sup>66</sup> Como por ejemplo los incidentes ocurridos en la entrega del Premio Braque, organizado por la Embajada Francesa, en el Museo Nacional de Bellas Artes el 16 de julio de 1968. Durante el acto un grupo de artistas irrumpe con consignas antiimperialistas, volanteada, lanzamiento de huevos podridos y bombas de mal olor contra los funcionarios y algunas obras expuestas. Culmina con la intervención de la Policía, clausura del lugar y detención de los manifestantes (Longoni y Mestman, *Ídem*)

Desde 1974 se produce un repliegue y durante las Dictaduras la dispersión: algunos abandonan el arte, otros emigran, otros vuelven al reparo de las instituciones o del silencio.

Estas oscilaciones de la calma a la acción, del adentro al afuera de las instituciones, de la estampida al repliegue, forman parte en América Latina de turbulentas realidades y cambios de sociedades. Coexisten diversos imaginarios y proyectos que chocan contra los muros de los poderes hegemónicos y los oídos sordos del discurso único que luego logra imperar con la llegada del neoliberalismo.

#### **4. Arte Conceptual - Conceptualismo: tensiones y apropiaciones.**

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 desempeña como espacio de articulación en el Cono Sur de Latinoamérica.

Preferimos la designación Conceptualismo a la de Arte Conceptual para hacer referencia a una discusión que surge de latinoamericanos y que pretende resaltar que no se trata de una tendencia homogénea, tal como lo consigna el relato canónico.

Es más bien un conjunto heterogéneo de lineamientos y propuestas artísticas, que en su definición restringida ha sido delimitado a la emergencia a manos de un grupo pequeño de artistas en Nueva York en 1968.

Se vincula con la crisis de medios artísticos tradicionales y una reacción contra las manifestaciones físicas previas centradas en el 'objeto'. También, como reacción a la desenfrenada carrera del mercado del arte y la fetichización del objeto artístico. Por esto, se abandona la pintura y escultura como dispositivos artísticos centrales y se valoriza el texto, la fotografía, los documentos, mapas, filmes y videos como más apropiados para la comunicación artística<sup>67</sup>. Este amplio

---

<sup>67</sup> Uno de los géneros del Arte Conceptual es la instalación, se trata de obras multidimensionales, multiformes y multimediáticas creadas temporalmente para un espacio particular.

movimiento, con diversas vías, se prolonga 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. Pone el acento más en las “ideas” acerca del arte que en los objetos que éste produce<sup>68</sup>. El énfasis en los aspectos significativos y comunicativos de la obra deriva en prácticas netamente conceptuales, se introducen principios estéticos de las Ciencias de la Comunicación, la Semiótica y el Estructuralismo. Uno de los aspectos comunicativos que se subraya es el requerimiento de involucramiento del receptor en la obra.

¿Cuáles son los interrogantes que se formulan algunos artistas y teóricos en América Latina sobre la categoría de Arte Conceptual?

El ‘Arte Conceptual’, como tendencia identificada bajo esta denominación surge en Europa y Estados Unidos en el marco de la intervención de un grupo delimitado de artistas que proponen esta categoría para sus producciones con un sentido y estética determinados. Al respecto, el artista uruguayo Luis Camnitzer (2008) precisa que el término Arte Conceptual se crea 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 enfatiza que la historia, al estar contada desde los centros culturales realiza una lectura sesgada de las producciones latinoamericanas, al tratar como “un producto derivativo de las cosas que estaban de moda en Nueva York y en París, cosas que muchas veces sucedieron años después de haber surgido en otros lados”<sup>69</sup> (Camnitzer, 2008: 14).

---

<sup>68</sup>“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: 318)

<sup>69</sup> En este sentido son significativas las acciones que el artista argentino Alberto Greco desarrolla en 1963, como el caso de los ‘Vivo Dito’, que resulta anterior a la fecha que la historia central toma como inicio del Arte Conceptual con la mítica exposición de Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Sol Le Witt, Hans Haacke y otros, en 1968 en Nueva York.

Por esto, la distinción que hace 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.

Señala el autor que el agrupamiento de múltiples manifestaciones artísticas bajo la denominación de Arte Conceptual se fue 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, EEUU y Europa.

Recuperar al Conceptualismo como categoría táctica, para Fernando Davis (2008<sup>a</sup>) consiste en restituirle la 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 enuncian 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, *Ídem*).

Uno de los aspectos que se señala como central en el Arte Conceptual es la desmaterialización de la obra. Cabe señalar que este término es introducido por Lucy Lippard en 1967<sup>70</sup> y se incorpora al Conceptualismo con ambigüedades en cuanto a sus significados.

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 su lugar, se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficacia, su accesibilidad y su bajo costo. (...) De hecho, 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 nos desmaterializamos”<sup>71</sup> (Camnitzer, *Ídem*: 48)

---

<sup>70</sup> También en Lippard, el sentido del término tiene cambios, ya que comienza como una reacción al énfasis artesanal del arte y más tarde, adquiere un tinte más politizado en un texto que escribe como prólogo de una muestra latinoamericana. Desde la concepción central estuvo asociado al movimiento minimalista norteamericano y su concepto de *reducción* (de la materialidad).

<sup>71</sup> 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.

Davis propone pensar las prácticas dentro del Conceptualismo no como ‘productos artísticos autónomos’, sino vinculadas a la preocupación de construir estas redes entre los artistas. La comunicación, en este marco, adquiere gran relieve, no en tanto proceso ‘transparente’ que ‘destapa’ las obstrucciones de sentido y permite que fluyan ágiles por los canales sociales, sino como modo de relación con el otro, de descentramiento del sí mismo como fundamento del acto comunicativo.

Desde los márgenes, las propuestas de los artistas que estudiamos, como las de León Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Renzi, entre tantos otros latinoamericanos, recurren a la categoría de Arte Conceptual para definir sus propuestas de los años ’60 y ’70, haciendo un uso que Davis prefiere entender como un uso ‘táctico’ de una categoría del centro (Davis, 2008b). De todas maneras, nosotros destacamos a la Poesía Visual y las revistas experimentales, como manifestaciones del Conceptualismo que constituyen el camino por donde los artistas latinoamericanos comienzan los intercambios y a partir de allí inscriben sus prácticas en la red de Arte Correo.

Como cierre de este apartado, señalamos que los conceptos de vanguardia, arte y políticas, junto con las problemáticas y debates planteados, son directrices de las indagaciones que realizamos del Corpus orientada al logro de los objetivos planteados.

Seguidamente en la parte II desarrollamos el análisis e interpretación de las discursividades de los artistas Vigo, Padín y Deisler para comprender las articulaciones entre arte, comunicación y política en el Arte Correo latinoamericano en los años ’70 y ’80.

# PARTE II



## **CAPÍTULO 3**

**El Arte Correo en el Cono Sur**

**Latinoamericano:**

*Emergencia, Definición y*

*Desenvolvimiento.*

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

## **1. Inscripción de los artistas en las formaciones, proyectos e instituciones de los '60 y '70.**

En este apartado presentamos a los artistas<sup>72</sup> estudiados de una manera situada en relación con procesos históricos relevantes de la época<sup>73</sup>.

Nos interesa reconocerlos en relación con las nociones de *formación*, proyecto e *instituciones* que formula Raymond Williams.

Williams hace una ‘distinción operativa’ entre instituciones y formaciones. Es decir, entre las instituciones sociales identificables y las formaciones en que los productores culturales han sido organizados o se han organizado a sí mismos (Williams, 1991 [1981])

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, 1997<sup>a</sup> [1977]:139)

Las relaciones entre instituciones y formaciones son complejas y tienen variabilidad histórica. Por otra parte, *proyecto*, en el sentido también de Williams, se entiende como proyecto intelectual o artístico. Para el autor “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 [1989]: 188)

No existe una *formación* compacta y homogénea, lo mismo es válido para el *proyecto*, pero pueden identificarse un conjunto de características en las acciones y disposiciones de un amplio grupo de artistas que permiten reconocer una *tendencia*

---

<sup>72</sup> Se incluye en Anexos una síntesis biográfica de los artistas.

<sup>73</sup> Los documentos de los artistas (ensayos, entrevistas, notas personales, correspondencia, etc.) que se citan corresponden en su mayoría a los Grupos ‘A’ y ‘B’ del Corpus y son referenciados al final de la Parte III. En tanto que la Bibliografía se especifica en el apartado específico.

hacia la experimentación (asociada a la renovación), la operación de rupturas (cambios, asociada en Latinoamérica con la utopía revolucionaria) y la creciente radicalización política.

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

Los artistas forman parte de las formaciones vanguardistas de los años '60, cuyo proyecto intelectual confluye con el proyecto político de la *Nueva Izquierda*. Esta formación en Latinoamérica se conforma en torno de un imaginario político revolucionario. Parece ser que en los '60 y '70, la idea de *revolución* es el *locus* que les da cohesión<sup>74</sup>.

En este sentido, como hemos señalado, se libra el debate ineludible en torno del papel del intelectual en la transformación de la sociedad. Adquieren peso las nociones del *intelectual comprometido* sartreano y la del *intelectual orgánico* gramsciano.

Es central, en el contexto latinoamericano, la contribución de la Revolución Cubana, el existencialismo sartreano, el marxismo, las teorías críticas<sup>75</sup>, la Teología de la Liberación, la renovación pedagógica del pensamiento de Paulo Freire, entre otros 'núcleos ideológicos'<sup>76</sup> que conforman a una generación de intelectuales

---

<sup>74</sup> “Los idearios revolucionarios de los 60/70 abrevan en una cultura revolucionaria de larga data. Distintas tradiciones (libertarias, marxistas) se actualizaron y reformularon al confluir con nuevos paradigmas de pensamiento, inquietudes colectivas, experiencias históricas que dieron lugar a la aparición de formaciones políticas y culturales que pueden englobarse bajo la denominación de ‘nueva izquierda’: variados movimientos, experiencias e ideas más o menos orgánicas que se separan o nacen por fuera de las viejas estructuras organizativas partidarias y las formas culturales de la izquierda tradicional” (Longoni, 2007: 61)

<sup>75</sup> En este sentido, se destaca la lectura de *El hombre Unidimensional* de Hebert Marcuse.

<sup>76</sup> Oscar Terán (2013 [1991]) dice que la configuración de la llamada ‘nueva izquierda intelectual argentina’, cuyo proceso analiza entre 1956 a 1966, se vincula con una serie de ‘núcleos ideológicos’ (que son filosóficos, políticos, estéticos, éticos) que fueron portados por un conjunto de intelectuales a los cuales él llama ‘contestatarios’, ‘críticos’ o ‘denuncistas’. Entre algunas condiciones históricas

latinoamericanos en los '60. En términos de Williams podemos reconocerlos como una '*formación* específica', ligada a ciertas condiciones históricas, sociales, institucionales y simbólicas de emergencia. Esta *formación* tiene gran incidencia en las prácticas culturales de las décadas posteriores.

En relación con las *instituciones*, los artistas se vinculan con las Universidades y Escuelas Públicas, en su formación y en su desempeño como docentes<sup>77</sup>. También con las instituciones emergentes del circuito artístico modernizador.

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

Los artistas son 'periféricos', si consideramos que el campo cultural o intelectual se configura:

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

Este 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*” (*Idem*: 136-137)

Este posicionamiento periférico está vinculado con las luchas simbólicas y las relaciones objetivas que establecen con el poder instituido. No sólo por las condiciones socio-económicas que orbitan en grados de determinaciones, sino

---

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.

<sup>77</sup> Vigo se desempeña como docente en el nivel secundario de la Escuela Nacional de La Plata; en tanto Deisler, entre 1967 y 1973, trabaja en la Universidad de Chile, Sede Antofagasta como docente en las carreras de Artes Plásticas y Manuales y Educación Parvularia. Es Director del Departamento de Artes Plásticas y Manuales y Director Suplente del Servicio de Extensión. Padín está muy vinculado con la Universidad de la República, en Montevideo, en la cual se le abren espacios para llevar a cabo actividades artísticas.

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 contraponen deliberadamente con la generación anterior, que 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)

Edgardo Antonio Vigo, en La Plata, desde fines de los años '50, cuando entra en la escena artística, es un artista ‘marginal’ en la medida en que no está consagrado, ni reconocido por las instancias y figuras institucionales legitimadoras de su propio espacio.

También por su ubicuidad geo-cultural, ya que La Plata es periférico como centro cultural en relación con la ciudad de Buenos Aires, que ocupa predominantemente la función-centro<sup>78</sup> en Argentina.

Daniel Capardi afirma:

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

---

<sup>78</sup> Un hecho que es representativo de esta relación centro-periferia entre la ciudad de Buenos Aires y otras colaterales como La Plata es que la muestra internacional de Nueva Poesía que Vigo tiene a su cargo por encargo de Romero Brest, en 1969 en el Instituto Di Tella, llega a sus manos por una recomendación que le hacen a Brest artistas del movimiento de Poesía Concreta de Brasil, ya que Brest no conocía a Vigo. Los poetas brasileños, que no pueden aceptar la organización de la Exposición por sus numerosos compromisos contraídos, le señalan a Romero Brest que hay un poeta en La Plata que puede hacerlo que es Vigo. Allí Vigo toma contacto con la escena vanguardista porteña, que luego continúa en el CAYC.

Vigo, quien proviene de una familia de clase trabajadora<sup>79</sup>, encuentra su vocación artística<sup>80</sup>, en el entorno laboral en Tribunales<sup>81</sup>, donde se desempeña como administrativo. Aquel ‘primer’ trabajo juvenil, se convierte en el principal sostén personal y familiar de toda su vida.

En los años ’50 toma contacto con expresiones vanguardistas en su viaje a París, en una aventura compartida con su amigo Miguel Angel Greña<sup>82</sup>, y a su regreso, a fines de 1954, comienza su camino de búsqueda marcado por un impulso experimental, no complaciente con el público ni con las tendencias ‘consagradas’ por el poder hegemónico.

Primero, su producción de ‘objetos’<sup>83</sup> (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 marcan ese camino, entre otros. Sus primeras exposiciones están signadas por un espíritu provocador que despierta rechazos e incluso agresiones con sus obras por parte del público local. Esta marca de origen se replica a lo largo de su carrera artística, en gran parte por el ‘contenido’ político de las temáticas que aborda en un contexto de creciente represión<sup>84</sup>.

---

<sup>79</sup> “Nacido en La Plata el 28 de diciembre de 1928 en el seno de una familia de escasos recursos, hijo de Alfredo José Vigo, de profesión carpintero, constructor de carruajes y de Rosa Saibene, ama de casa, ambos porteños radicados en esa ciudad” (Gradowczyk, 2008: 13)

<sup>80</sup> Desilusionado con su primera opción vocacional en la Escuela Industrial de La Plata, donde elige 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” (Mónica Curell, ‘Entrevista inédita a Edgardo Vigo’, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, década del ’90)

<sup>81</sup> Sus compañeros, cuando ven sus dibujos y trazos que hace en los momentos libres del trabajo le insisten en que estudie artes visuales.

<sup>82</sup> “...(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, *Idem*)

<sup>83</sup> Recordemos que los ‘objetos’ son unas de las primeras expresiones artísticas que deliberadamente echan por tierra con la cultura de las artes visuales de caballete, con el ‘marco’ tradicional, su inscripción en el espacio y tensa la noción de ‘obra’, en continuidad con los planteos de las vanguardias históricas, pero en un nuevo contexto.

<sup>84</sup> En 1954 hace su primera muestra con la compañera de la carrera de Artes Visuales y quien se convierte en su esposa, Elena Comas. Es una muestra de ‘estructuras primarias’ que modifican el espacio y el recorrido y percepción tradicional del espectador: “esa muestra tuvo un sino muy

Recae 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 '70 participa de proyectos significativos en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), durante un breve lapso como artista participante invitado<sup>85</sup>.

Por su parte, Clemente Padín<sup>86</sup>, también busca un camino propio acompañado por artistas de su generación<sup>87</sup>. Nace en 1939 en Lascano, una pequeña ciudad<sup>88</sup> del departamento de Rocha, en Uruguay. Padín realiza sus estudios universitarios de Licenciatura en Letras en la Universidad de la República de Montevideo.

En los sesenta, Clemente Padín<sup>89</sup> ingresa en la escena artística uruguaya, la cual está signada por la escasez de instituciones artísticas que puedan albergar las expresiones vanguardistas. Algunas surgen en el decurso de este proceso, como es

---

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, porque he estado en colectivas con dos o tres muestras, unas de las cuales no siquiera llegó a inaugurar, esa fue el récord; otra duró treinta minutos, por imposición de fuerza. En ese tiempo, como tantos colegas, hacíamos una temática muy política y lógicamente de criticar y criticar en ese tiempo era tirarse contra un poder fascista, casi nazi, era el incipiente origen de las tres A, y toda una serie de cosas que el país vivió. Así se van atando por vía accidental, este derrotero de los orígenes” (Vigo en Curriel, *Ídem*)

<sup>85</sup> 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. Vigo no ha pertenecido al *Grupo de los Trece* del CAYC, pero entre 1970 a 1973 es uno de los artistas colaboradores a quienes Glusberg invita a participar de exposiciones y acciones y por quien tiene estima y consideración.

<sup>86</sup> 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>)

<sup>87</sup> “Éramos como veinte jóvenes aproximadamente, nos conocimos en la Facultad de Letras en Montevideo, ahí nos nucleamos. Y a partir de ahí, fuimos evolucionando a partir del canje con otras revistas del exterior. Le fuimos conociendo otras experiencias, le fuimos sumando lo que constituía un contexto universal de la cultura, digamos. Hasta que llegó un momento en que prácticamente estábamos trabajando al unísono con todo el mundo” (Entrevista con Padín, 2011)

<sup>88</sup> Según datos censales del Instituto de Estadísticas de Uruguay, Lascano tenía al comenzar el siglo XX (1908) 3.866 habitantes y en 1963 ascendía a 5.309.

<sup>89</sup> Comunicación personal vía e-mail, 2013.

el caso de la Galería ‘U’, y otros se constituyen en espacios sensibles a las nuevas propuestas y les dan cobijo, como la Facultad de Letras de Montevideo, donde algunos artistas, entre ellos Padín, realizan acciones colectivas y exposiciones que no tienen cabida en las instituciones artísticas ‘tradicionales’.

En estos ámbitos, Padín organiza en 1969 la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía*.

En 1971, formula su propuesta del *Arte Inobjetal* que sintetiza un proceso de reflexión crítica del artista sobre lo que considera un papel determinante de la representación de la realidad en los sistemas de comunicación y artístico<sup>90</sup>.

A través de la Poesía Visual se encuentra con artistas latinoamericanos, entre ellos Vigo y Deisler y también europeos, de los cuales destacamos a Julien Blaine, con quien establece una fraternal amistad. Desde su actividad de editor, poeta visual, artista correo y performer manifiesta una vocación militante, activista. Este aspecto no pasa inadvertido para la Dictadura uruguaya que instaurada desde 1973 y lo detienen de manera clandestina en 1977 durante cinco meses. En marzo del 78, gracias a presiones internacionales lo legalizan como preso político, lo juzgan y lo privan de su libertad hasta 1983, bajo un régimen de *libertad vigilada*<sup>91</sup>.

Guillermo Deisler<sup>92</sup> nace en 1940 en Santiago de Chile, donde realiza sus estudios de gráfica en la Escuela de Artes Visuales y Escenografía en la Escuela de la Universidad de Chile. La historia familiar y la propia, aparecen marcadas por el exilio:

---

<sup>90</sup> 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 anterioridad, si bien se ha hecho un uso creativo de diversos lenguajes (plástico, lingüístico, fónico) no se logra impugnar lo que permanece en la base: el supuesto de un sistema representacional de la realidad (Padín, 2010 [1975]). Con posterioridad, Padín revisa estos planteos a la luz de la teoría de Charles Pearce.

<sup>91</sup> “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)

<sup>92</sup> “Escenógrafo, poeta visual, xilógrafo, diseñador gráfico, docente y artecorredista, editor de libros de artista y otras publicaciones experimentales”, Davis, 2011.



“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. Mi familia proviene de los sectores empobrecidos por la llamada ‘clase media’, lo que en mi formación representó la carencia de medios y de apoyo en una búsqueda marcada por sobrevivir impregnada de un carácter individualista. El estudio de una profesión técnica interrumpida para empezar la formación artística, en donde la fuerza motriz era el deseo de expresarme y que permanece latente en todos los años posteriores hasta hoy. El deseo de aportar algo personal, de decir algo y de entregarlo, lo considero parte de mi actitud permanente en la escena artística, tanto en mi patria como en todos los años fuera de ella” (Deisler, 1990<sup>a</sup>)

El ímpetu de rebeldía contra la opresión y la injusticia, aparece en los ’60 en su proyecto intelectual/político:

“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 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, *Ídem*)

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

En 1963 funda *Ediciones Mimbres*, una publicación artesanal, con grabados originales, que intercambia con su ‘amigo’ Edgardo Vigo tempranamente. Entre 1963 y 64, Deisler integra el taller de grabado del Partido Comunista.

*Ediciones Mimbres* tiene vigencia hasta 1973 debido a la violenta interrupción democrática en Chile.

Desde este ‘sello’ editorial experimental publica libros encuadernados a mano que contienen grabados originales del editor que conviven con poemas de poetas chilenos, en su mayoría jóvenes literatos<sup>93</sup>. Dentro de esta producción se encuentran la colección ‘Vuelo Popular’, la serie ‘Papel doblado’, ‘Carpetas de grabados’,

---

<sup>93</sup> “Publica de escritores en su mayoría jóvenes, entre ellos Rolando Cárdenas (Personajes de mi ciudad, 1964), Eulogio Suárez (Yo vine un día, 1965), Waldo Rojas (Príncipe de naipes, 1966) y Guillermo Ross-Murray (En tus propias narices, 1969). Esta comunidad se expandió hacia finales de los 60, vía poesía visual, a otros países latinoamericanos” (Adriasola, 2005)

libros de fábulas familiares y poesía que Deisler comparte con sus ‘amigos’ latinoamericanos.

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

En Chile, puede diferenciarse entre los proyectos e intervenciones artísticas y políticas durante el Chile revolucionario de los ’60 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 ’60 y primeros años de los ’70, responde al ideario del “arte del compromiso”, que tal como lo señala Nelly Richard (2009), que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina. Este modelo le demanda al artista “poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución”.

En el caso del Chile de Allende, previo y durante su gobierno, se visibiliza la pretensión de un artista no sólo deba 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 sea una especie de ‘portavoz’ del pueblo<sup>94</sup>.

En esos años, los años de la Unidad Popular, el artista pasa a ser ‘un trabajador de la cultura’ en su afán por crear un ‘arte para el pueblo’ y un ‘arte del pueblo’<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> “Así ocurría en las exposiciones de los 70 que tuvieron carácter de acontecimiento político-cultural en Chile, tales como “El pueblo tiene arte con Allende” y “Las 40 medidas de la Unidad Popular”. En ambas exposiciones, se conjuga el deseo de acercar el arte al pueblo, de extender los circuitos de recepción de las obras hacia lo masivo para que el arte penetre en todo el cuerpo social gracias al desarrollo de nuevas tecnologías de reproducción serial como la serigrafía. Esas técnicas de reproducción serial estaban contenidas para desmentir el fetichismo burgués de la obra única al multiplicar su distribución y al democratizar así el consumo de los bienes culturales” (Richard, *Ídem*: 2)

<sup>95</sup> Señala Nelly Richard (2009) que si bien el contexto artístico de los 70 en Chile, que vive eufóricamente el triunfo de la Unidad Popular, está 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. Por su lado, la Brigada Ramona Parra inserta las consignas del gobierno socialista en un relato iconográfico que desplaza el soporte individual de la pintura a los muros colectivos de la ciudad para amplificar la resonancia ilustrativa y participativa de su mensaje directo. Por otro lado, el grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y

Es en este Chile en el que se inscribe Guillermo Deisler, ya que desde 1967 Deisler se instala en Antofagasta, donde vive hasta 1973, años a los que algunos estudiosos han llamado los ‘años antofagastinos’<sup>96</sup>. En esa ciudad, Deisler se desempeña 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 es detenido y sometido a un tribunal militar en Tiempos de Guerra. En este juicio es sobreseído por falta de méritos, pero por Decreto es expulsado con efecto retroactivo de la Universidad de Chile, tras lo cual emigra de Chile a Europa, donde permanece hasta su muerte<sup>97</sup>.

A manera de síntesis sobre los años ’60, cuando se conforma esta *formación*, Andrea Giunta asegura que esta década ha sido:

“Utopía, entusiasmo, experimentación, internacionalismo, pero también compromiso, politización y violencia (...) La marca de la política fue, desde mediados de los sesenta, una condición de legitimidad tanto en el campo cultural como en el artístico” (Giunta, 1999: 96).

La/s *formación/es* en las que se alinean pueden reconocerse en el marco del *arte vanguardista experimental* de los ’60, que en América Latina está articulado con el *proyecto* de la *Nueva Izquierda*. Este *proyecto*, como hemos señalado no es

---

Alberto Pérez) interpela la actualidad política, la guerra de Vietnam, la invasión de Santo Domingo, la Revolución Cubana, etc., a través del informalismo como cita modernizante de la historia del arte internacional, y elige/ejerce su protagonismo artístico desde la plataforma universitaria e institucional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Museo de Arte Latinoamericano. Otras tendencias (Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz) prefieren descartar la expresividad ideológica de la adhesión revolucionaria, para entrar en diálogo con el cotidiano social y sus estéticas populares desde el montaje de texturas y de artefactos que incrustaban la cosmética norteamericana del pop art en la dislocada sintaxis latinoamericana de la pobreza y del subdesarrollo” (Richard, *Ídem*: 3-4)

<sup>96</sup> Muy recientemente en Chile se comienza a conocer y difundir su rico legado. Entre septiembre y octubre de 2012 se realiza una exposición en la Galería Balmaceda Arte Joven, Antofagasta, titulada “Deisler, los años antofagastinos”, que reúne 19 grabados, más publicaciones, afiches y entrevistas a Guillermo Deisler. En mayo de 2014 se presenta en Santiago de Chile un libro sobre su obra.

<sup>97</sup> En 1974 abandona Chile, emigra primero a Francia gracias a una invitación del gobierno francés que le permite seguir el exilio voluntario a Bulgaria. Allí permanece hasta 1986, y desde entonces se instala en Plovdiv, República Democrática Alemana. El gobierno militar chileno le aplica posteriormente el Artículo 24, que no le sería levantado hasta la aparición de las últimas listas de Prohibición de Reintegro en 1987. Muere en 1995 en Alemania.

homogéneo, pero está aglutinado por el marco de referencia teórico-ideológico del marxismo y los ‘pilares’ que, junto con Terán, hemos mencionado. Este *proyecto intelectual* excede al campo artístico.

Estos jóvenes artistas e intelectuales de los ’60 protagonizan 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 apertura estilística, la experimentación de los lenguajes, las insubordinaciones simbólicas y pragmáticas.

En América Latina la preeminencia de un *latinoamericanismo*, que denuncia la dominación imperialista de Estados Unidos, sitúa a la Revolución Cubana como parte del horizonte utópico y propugna por la unidad cultural, política y social de Latinoamérica.

## 2. El Arte Correo: la (im)posibilidad de las definiciones

Como una característica, encontramos que la discursividad relativa a la historia de la tendencia, como a su definición, conlleva en el mismo acto de enunciación la posibilidad de su cuestionamiento o contradicción. Los artistas no quieren *fixar* una historia, tampoco una *definición* por lo cual el acto enunciativo contiene en sí mismo el germen de su propia destrucción.

Para acceder al sentido construido en torno de la definición e historia del Arte Correo por parte de los artistas, recurrimos a la noción de *redes semánticas*, las cuales se conforman en torno de *nudos* que se ubican en el núcleo de los modelos interpretativos que emplean los hablantes (Vasilachis de Gialdino, 1992). Por lo cual se trata de una *trama de sentidos* que se configura intersubjetivamente.

En su artículo “El Artecorreo no acepta ser definido” (1985) la artista platense Graciela Gutiérrez Marx afirma este carácter esquivo a la clausura que posee el Arte Correo. Para ella, una de las artistas correo de mayor trayectoria en Argentina, participante activa del circuito en la época estudiada y hasta la actualidad:

“Sin historia oficial, ni antecedentes ‘seguros y precisos’, ni paternidades, magisterios o popes entronizados, sin instituciones de apoyo, reglamentaciones o reglas de juego que ‘regularicen’ su situación ambigua y contradictoria, la práctica

*marginal*, vehiculizada por el correo, se ofrece como alternativa al grito o la carcajada que ha querido ser silenciada” (Gutiérrez Marx, G., 1985: 2)

El modo en que se lo designa constituye un aspecto relevante de la concepción que tienen los artistas del Arte Correo. Se refieren a éste como:

*Lenguaje artístico, movimiento, corriente o tendencia artística, forma de expresión, expresión artística:*

‘En cambio, con el *nuevo lenguaje* artístico que estamos analizando...’ (Vigo y Zabala, 1975)

“Como es sabido, el Arte Correo es un *movimiento* en el que participan cientos de artistas...” (Argarañaz, 1985)

“Esta *corriente artística* es la respuesta de los creadores...” (Padín en Oroño, 1984: 7)

“En América Latina el *movimiento* arte correo se expande...” (Artículo de ‘El País’ publicado en Revista Participación, N° 4, pág. 3)

El término ‘movimiento’, se utiliza 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 aclaran que *estrictamente* no lo es, ya que más bien se trata de un conjunto de estéticas y una diversidad de técnicas, estilos y soportes que comparten como elemento común el envío a través del Correo Postal y los rasgos que lo definen en tanto se sostienen como reglas tácitas (Bleus, s/f)

El español José Luis Campal sostiene que “el mail-art no es ninguna escuela o conjunto de técnicas reguladas ortodoxamente, ni supone corriente, tendencia, disciplina o moda alguna. El mail-art es sencillamente un soporte no mediatizado por esquemas predeterminados...” (Campal, 1997: 5p)

En consideración de estas precisiones que realizan los artistas es que adoptamos en este trabajo la designación de *tendencia*. En un sentido amplio, no estricto o ajustado a lo que en el campo artístico establece para esa categoría. Al referirnos al Arte Correo como *tendencia* queremos decir que existen criterios, modos y características propios que los agrupan como tal, que tienen una estabilidad en el tiempo que posibilitan diferenciarlo e identificarlo.

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 sabemos, las cuestiones relativas a los términos y a las definiciones son más que meras disquisiciones léxicas y responden a perspectivas, miradas diversas. El Arte Correo es conocido internacionalmente como *Mail Art*, en América Latina se lo llama indistintamente: Arte Correo o Arte Postal y sus practicantes artistas correo<sup>98</sup> o artistas postales.

La articulación entre los dos términos ‘arte y correo’ ha sido objeto de reflexión al definir rasgos delimitadores de las fronteras de la tendencia. En ese sentido, algunos han hecho énfasis en el uso del correo como elemento diferenciador:

“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: 11)

“El arte postal es un *casamiento*<sup>99</sup> 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, *Idem.*)

En esta discusión, si se acepta que el envío por correo es el elemento diferenciador, cabe preguntarse si todas las situaciones en que se usa el correo dentro de las prácticas artísticas, constituye Arte Correo.

En ese sentido Vigo precisa 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 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

---

<sup>98</sup> También llamados *artecorreístas*. La forma de escritura de la denominación de la tendencia aparece de diversas maneras y todas ellas son válidas: ‘artecorreo’, arte-correo, arte correo, Arte Correo. En mayúsculas y en minúsculas. Hemos adoptado usar la forma de nombrarla ‘Arte Correo’.

<sup>99</sup> Resaltado es nuestro.

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 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: 4<sup>o</sup> p.)

Por lo cual el Correo Postal es parte de la estructura de la obra y deja huellas en ésta<sup>100</sup>.

Al Arte Correo Vigo prefiere llamarlo “Comunicación a Distancia-Vía Postal”, retomando la definición que hace de éste Jean-Marc Poinot en su libro “Mail art, communication à distance” (1971, citado por Vigo, 1975) como actividad que escapa al sistema al ignorarlo y cuestionarlo parcialmente “porque afirma en nuestro mundo actual la viabilidad de un sistema que es opuesto al dominante” (*Idem*) Con ‘sistema’ se refiere al sistema artístico.

Se lo define en relación con la comunicación, como un *arte de redes* y como *un medio de comunicación*. Vigo enfatiza este aspecto, por eso define al Arte Correo como *una tendencia de comunicación marginal y creativa, una forma de expresión y comunicación nuevas* (Vigo, 1976)

### **3. La construcción histórica de la tendencia.**

Esta construcción histórica se reconoce a partir de un trabajo interpretativo de la discursividad de los artistas. En ese sentido, la *historia* es producto de la convergencia y acuerdos en torno del desenvolvimiento de la tendencia y como una producción intersubjetiva. Éste el modo en que la consideramos y la postulamos, alejada de la idea de un relato que clausura ‘la’ historia del Arte Correo.

Esta dimensión es central, porque es en la historia de la tendencia, en sus mentores, en los ‘hitos’ que se señalan, en los itinerarios delineados, donde también puede encontrarse el sentido vital que se le otorga y los modos en que se realiza una construcción identitaria de ella.

---

<sup>100</sup> Aspecto a retomar cuando analicemos el/los ‘lenguaje/s’ del Arte Correo.

Utilizamos el término *construcción* identitaria a partir de una concepción relacional y situacional, que sostiene que:

“Si la identidad es una construcción social y no algo dado, si está originada en la representación, no por eso es una ilusión que dependería de la pura subjetividad de los agentes sociales. (...) Por otra parte, la construcción identitaria no es una ilusión pues está dotada de una eficacia social, produce efectos sociales reales” (Cucho: 1999: 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.

La exigencia de este tipo de construcción en las corrientes artísticas tiene como condición de producción el gesto de las vanguardias históricas, que en sus prácticas y discursos (a través de manifiestos y otras expresiones) tienden a definirse, designarse, reconocerse como tal 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.

#### **a- Los *padres* y señalamientos fundacionales de la tendencia**

Frente a la ‘necesidad’ de contar la historia se encuentra la convicción de que no hay *una* historia y que aquel relato al que se arriba tiene fisuras, no se clausura, está sujeto a ser impugnado.

En el ítem ‘Síntesis Histórica’, Vigo y Zabala advierten que:

“Es difícil establecer fechas, pero podemos hablar de un auge creciente del arte-correo en estos últimos años, en los que se realizan exposiciones dedicadas exclusivamente a esta manifestación”<sup>101</sup> (Vigo y Zabala, 1975)

Bajo el subtítulo ‘Nuestro Panorama’, Vigo y Zabala señalan como el primer ‘antecedente cierto’ en la Argentina, los envíos postales consistentes en

---

<sup>101</sup> En los textos originales (en su mayoría mimeos mecanografiados) los resaltados se hacen en mayúsculas, por lo cual aclaramos que a los fines de respetarlos sin alterar el formato de este trabajo, optamos por la utilización de cursiva con alta y baja.



interrogantes que Liliana Porter y Luis Camnitzer realizan al Instituto Di Tella durante seis días antes de la inauguración, los cuales encuentran respuestas finalmente en las obras de la exposición (1969). Posteriormente menciona los envíos de Juan Carlos Romero y Eduardo Leonetti, y los propios, de Horacio Zabala y Edgardo Vigo.

En el relato de la historia se presenta una tensión sobre la idea de *origen*, que exige la identificación de un grupo o individuo como fuente de surgimiento de la tendencia, pero, por otra parte, existe la necesidad de reconocer los esfuerzos y aportes de artistas y grupos cuyo desempeño marcan el camino de la misma. Se produce una encrucijada en la voluntad de *no entronar padres*, pero tampoco incurrir en actos de ‘injusticia histórica’ al desdibujar itinerarios y mentores:

“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: 1)

En esta narración colectiva, las acciones del Movimiento Fluxus son capital y Ray Johnson<sup>102</sup>, un padre fundador; aunque para algunos es ‘uno’ entre quienes, con sus acciones creativas con el medio postal generan las bases de la tendencia. Vigo enfatiza que el texto fundacional del Grupo Fluxus expresa el impulso de la tendencia, ya que el Movimiento propone “...El intercambio de información, publicación y colaborar ocasionalmente en eventos colectivos...” (*Sic*, Vigo, 1976: 1) Vigo señala algunos eventos que constituyen hitos precursores: en 1960 la acción de Armand Fernández cuando envía una lata de sardinas por Correo Postal; en 1961 el envío de Robert Filliou desde París de su “Estudios para realizar poemas a poca velocidad” que invitan al receptor a suscribirse para recepcionar una serie de poemas en el futuro.

---

<sup>102</sup>El artista estadounidense Ray Johnson (1927-1995) se forma artísticamente entre 1945 y 1948 en la Black Mountain College, una institución frecuentada por los artistas vanguardistas de la época, en la cual comparte sus estudios con Merce Cunningham y John Cage, entre otros. En 1948 se traslada a Nueva York, allí presenta su "One man show" ("One Wall Gallery") su primera exposición individual, también participa con la "American Abstract Artists" y continúa en contacto con colegas del Black Mountain College y otros artistas de la época como, Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Andy Warhol.

En 1963 Ray Johnson produce un sobre de correspondencia que funciona como una carta escrita de ambos lados, de modo que quienes manipulan el envío pueden leer su contenido y de este modo quiebra así el concepto de público y privado. En 1965 Chieko Shiomi, realiza una propuesta postal que debe ser contestada y devuelta por el receptor, dando forma así a su obra ‘Poema Espacial N°1’.

Estas acciones remiten a modos que posteriormente se consolidan en la tendencia como formas de producción y circulación.

Clemente Padín le da énfasis al Grupo Fluxus en la marca fundacional de la tendencia, por ser este grupo el que vislumbra la idea de *red abierta y permanente*.

El artista uruguayo establece 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, tal como la plantean Ken Friedman y Dick Higgins, referentes del Grupo Fluxus. Padín explica que estos dos artistas norteamericanos reparan en que Johnson había promovido la ‘interactividad artística’, aplicada a un grupo determinado de la vanguardia neoyorkina.

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 quedé grabado en ese catálogo como un pionero del arte correo” (Entrevista con Padín, 2011)

Aquí radican dos modelos de comunicación diferentes que tácitamente se ponen en discusión: un ‘circuito cerrado’ de *interactividad*, cuyo soporte es el correo y que finaliza en el espacio de exposición (la propuesta de Johnson) y uno que exhorta a la apertura, al publicar las direcciones en listados abiertos que pugnan por ampliarse y conformar una *red*.

Más allá de los iniciadores concretos que ‘por justicia’ deben consignarse en el relato historiográfico, la figura *patern* del Arte Correo para Vigo es Marcel Duchamp. Sus acciones postales son antecedentes, un ‘primitivo’ dice Vigo refiriéndose a dos piezas de Duchamp: la primera consiste en el envío de cuatro

postales titulado “Cita del domingo 6 de febrero de 1916” (Museo de Filadelfia, EEUU) y la segunda “Podebal, Duchamp”, telegrama fechado en Nueva York el 1º de junio de 1921, enviado por Duchamp a su cuñado Jean Crotti cuyo texto es intraducible. Este telegrama es la respuesta al ‘Salón Dadá, Exposición Internacional’ que se celebra en París en la Galería Montaigne, organizada por Tristán Tzara, al cual Duchamp previamente se ha negado a participar. El artista dadá es para Vigo el generador del ‘artetodo’.

¿Qué significa que algo es *Dadá*? Tristan Tzara uno de los máximos representantes de esta corriente responde que:

“...la Gioconda ridiculizada con un bigote y llamada L.H.O.O.Q, es Dadá. Un bonito espejo dentro de un marco dorado y titulado *Portrait d’ un imbécile*, es Dadá. Un poema compuesto tan sólo mediante consonantes, es Dadá. Un ‘conseil d’ hygiène intime: il faut mettre la moelle de l’épée dans le poil de l’aimée’, es Dadá. Un poema negro, un cuadro creado con desperdicios, un urinario expuesto en museo, es Dadá. Dadá revoluciona todo. Dadá conoce todo” (Tzara, citado en De L’Ecotais , 1998: 5).

El Dadaísmo, como el Surrealismo, son los dos movimientos que marcan las prácticas impetuosas de las vanguardias de mediados del siglo XX, ya que aportan el fermento sobre el cual se descompone todo pre-supuesto del arte, la obra y los artistas. A partir de estas rupturas, estallan los límites de la institucionalidad artística como irrevocables legitimadores del arte, se socava la posibilidad de la autonomía del arte y las condiciones que hacen posible pensar la producción de la significación dentro del imaginario representacional.

El Dadaísmo se ha autoproclamado *antiartístico*, *Dadá* representa un espíritu insolente, irónico y combativo. El anticonformismo duchampiano pone 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.

Este espíritu inconformista está en la base del Arte Correo:

“El arte por correspondencia, las tarjetas postales, las cintas grabadas, las películas 8 mm, dan testimonio de ese constante ‘hurgar’ *no-conformista* y fundan esa tradición concatenadamente con lo manierista-marginal” (Vigo, 1975: 4)

### **b- Momentos significativos.**

A partir del análisis de los documentos consultados, teniendo en cuenta estas ‘marcas’ en la construcción del relato histórico por parte de los artistas, delimitamos *cuatro momentos claves* del desenvolvimiento de la tendencia que resultan significativos para comprender su desarrollo y características centrales:

1º- Al *primer momento*, que situamos temporalmente entre 1966-67 y 1973, lo caracterizamos como paso *De la Poesía Visual al Arte Correo*. En su transcurso es relevante el desplazamiento de las prácticas y producciones artísticas progresivamente 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 también, el modo en que la comunicación interpersonal y la generación de vínculos inciden en el sostenimiento de la Red durante tantos años.

A partir de los discursos de los artistas puede fecharse entre 1966-1967 el comienzo de sus intercambios que son signados, a la vez, como el modo incipiente, pero progresivo, de inscribirse en el Arte Correo:

“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-Francois 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 respecto a la situación en Sudamérica, la labor llevada a cabo como editor en la década del 60 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 Días-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)

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 como de un modo natural. Intercambiábamos publicaciones, habíamos establecido un circuito en el cual intercambiábamos nuestras revistas”. (Entrevista con Padín, 2011)

En este lapso se produce una interacción intensa mediante el Correo Postal entre artistas latinoamericanos en virtud de sus revistas experimentales de Poesía Visual: *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).

La historia del Arte Correo aparece ligada con las historias de las relaciones entre los artistas y la vida personal. El componente afectivo y las pasiones están en la misma trama junto con las convicciones políticas y el compromiso social. Sus prácticas como artecorreístas están enlazadas con la historia de sus vínculos.

Lo que a partir de mediados de los '60 Deisler, Padín y Vigo comienzan como el intercambio de sus revistas experimentales de Poesía Visual va tornándose en una sólida amistad con un fuerte sentido fraternal<sup>103</sup>. Confluyen en una mirada del arte, la poesía, la sociedad, la política. A Deisler y Vigo los une además el oficio de xilógrafos y colaboran mutuamente en sus proyectos.

En la correspondencia entre los artistas se evidencia un pacto de amistad, hermandad y compañerismo, se demuestran afecto y confianza.

Es común que se deleguen decisiones artísticas (selección de obras, definiciones de montaje, etc.), intercambian 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, 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” (Sic, Vigo, septiembre de 1966)

---

<sup>103</sup> Las expresiones del trato entre ellos son ‘Querido...’, ‘Querido amigo’, ‘Querido hermano’

En junio de 1971, como parte de las actividades que Vigo desarrolla como colaborador y participante asiduo del Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CAYC) organiza la *Expo Internacional de Proposiciones a Realizar*. En esta relevante exposición reúne a numerosos artistas que participan de la tendencia de la Nueva Poesía o Poesía Experimental<sup>104</sup>, entre los que se incluyen Padín y Deisler. Es en Buenos Aires, en esa exposición cuando se conocen personalmente los tres, lo cual refuerza los lazos y el afecto que los une:

“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<sup>105</sup>. 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 ayudaron más que yo, a crearlo, los amigos, mi esposa, Graciela<sup>106</sup>, 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 comparte 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)

---

<sup>104</sup> 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 concurrieron, 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.

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> Su esposa es Elena Comas, artista y profesora de francés y ‘Graciela’ es la artista platense Graciela Gutiérrez Marx, con quien comparte un gran trayecto de sus acciones de Arte Correo.

La amistad y el intercambio epistolar los acompañan a lo largo de sus vidas<sup>107</sup>, es el medio por el cual mantienen estos vínculos y promueven las acciones de Arte Correo de manera indisociable.

A modo de síntesis, en este primer momento hay en principio un intercambio *por* Correo Postal que sienta las bases del camino compartido de estos artistas que cumplen un papel fundamental como promotores y pensadores de la tendencia en la Región, desde mediados de los '70.

El paso al Arte Correo se da en virtud de que progresivamente los artistas, dentro del circuito de arte experimental en que se desempeñan, toman contacto con artistas que forman parte de la Red Internacional de *Mail Art* -como Julien Blaine, Ken Friedman, Dick Higgins, entre otros-, conocen y se reapropian progresivamente de formas expresivas específicas (sellos, postales, estampillas) en un proceso que delinea una práctica artística/comunicativa que no abandonan más.

El Correo, como medio en estos procesos de comunicación aparece en varios momentos: para establecer/mantener el contacto, invitar a participar de la co-realización de las publicaciones, enviar las publicaciones como producto terminado. Simultáneamente, mantienen correspondencia personal donde se interrelaciona 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. Si bien el arte-correo se define mayormente como una práctica de comunicación artística, ligada a situaciones inmediatas del originador y el destinatario, comparte el lenguaje de la imagen icónica que traspasa fronteras e idiomas, además de las técnicas de montaje, de contrainformación y expropiación de los mensajes de las comunicación masiva, o bien el reciclado y la reelaboración de

---

<sup>107</sup> 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 realiza una performance en homenaje a Guillermo Deisler a la que llama “Willy, hasta siempre...”, que propone “...una lectura de sus poemas e historias acerca de nuestra relación (recordé, por ejemplo, cuando Guillermo me enviaba sellos oficiales búlgaros para que los vendiera y financiara el envío al exterior de OVUM, la revista que editaba bajo la dictadura)” (Padín en Janssen, 1994). También Padín, realiza homenajes a Vigo luego de su muerte en 1997 y en la actualidad Padín continúa difundiendo las obras de sus amigos.

los trabajos, que son características de numerosas producciones de la poesía visiva, del poema/proceso y la poesía intersignos, así como el veto a la comercialización y la tendencia a la distribución (casi) gratuita” (citado por Gutiérrez Marx, 2010: 158)

2°. Al *segundo momento*, que delimitamos entre 1974 a 1989 lo caracterizamos como de *inserción de América Latina en la Red Internacional, expansión y desarrollo*.

En este lapso se dan dos procesos fundamentales:

\*inscripción plena de los artistas latinoamericanos en la Red Internacional de Arte Correo, \*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\*.

¿Por qué 1974 es un año clave para el desarrollo de la tendencia en América Latina? De la lectura interpretativa de los documentos surgen varias razones.

En 1974 se promueve desde el CAYC, por parte del *Grupo de los Trece*, la publicación de postales, iniciativa a la cual Vigo envía un trabajo que ha realizado en 1966 titulado “Armas para Mate Cos©ido” -objeto de madera tinta- (Biopsia, 1974). Este es un antecedente que si bien no marca hito en la tendencia evidencia el interés que se despierta en los artistas del Cono Sur por estas nuevas prácticas.

Por otra parte, las producciones artísticas de Latinoamérica suscitan atracción en Europa y Estados Unidos, los espacios artísticos, como los artistas ‘extranjeros’ promueven intercambios con sus pares de América Latina.

Muestra de ellos es que el 9 de marzo de ese año se realiza la exhibición “Latinoamérica ‘74”, en el Centro Cultural Internacional de Amberes, Bélgica, de la cual Vigo participa con su *Señalamiento 12°* “Destrucción de una obra de arte”, en Punta Lara, La Plata.



Un hecho relevante del inicio de este momento señalado es la publicación en 1974 del libro *Art et Communication Marginale*<sup>108</sup> por parte de Hervé Fischer<sup>109</sup>. 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.

Resaltamos que se publican en esta edición trabajos artísticos de 146 participantes, de los cuales sólo 3 son latinoamericanos y particularmente argentinos: Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo y Horacio Zabala<sup>110</sup>. 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)<sup>111</sup>.

Esto permite visualizar cómo en los países centrales la tendencia ya estaba activa en el momento señalado, en el que comienza la incorporación progresiva América Latina.

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

Desde 1974 comienza 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 consignamos como

---

<sup>108</sup> Como una marca enunciativa propia del *universalismo* del Arte Correo se edita el texto conceptual en francés e inglés.

<sup>109</sup> Filósofo, artista, profesor de nacionalidades francesa y canadiense.

<sup>110</sup> Juan Carlos Romero envía su sello “Arte Argentino de Vanguardia”, de 1973; Edgardo Vigo el sello de “Edito 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).

<sup>111</sup> Vale destacar que envían trabajos artistas pioneros de la tendencia como Ray Johnson, Ken Friedman, Robin Crozier, Joseph Beuys, entre otros.

ejes vertebradores los eventos -tales como exposiciones y Congresos-, las publicaciones y las acciones coordinadas.

A las exposiciones que marcan este itinerario en el Cono Sur de América Latina, las hemos denominado *exposiciones-hitos* y éstas 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 intercambia trabajos con otros de la Red Internacional de Arte Correo y como producto de esas interrelaciones y el deseo de generar propuestas desde América Latina, decide organizar esta primera exposición documentada de Arte Correo en la Región:

“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)

- En 1975 se realiza 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.
- En Argentina, es decisiva la exposición que organizan Horacio Zabala y Edgardo Vigo que inaugura el 5 de diciembre de 1975 denominada la *Última Exposición Internacional de Artec correo*, en la Galería *Arte Nuevo*, Buenos Aires, de la cual participan veinticuatro países con alrededor de doscientos participantes.

Para Vigo:

“Los resultados de esa exposición fueron magros, el hecho de que la exposición se realizara en un ámbito ‘no adecuado’ -una galería de arte- restringió el impacto sobre el prevenido -tanto artista como público- que cuestionó su vivencia desde personales puntos de vista. Incluso la sección argentina, por imposición del director de la Galería (Álvaro Castagnino) aparecieron nombres que, posiblemente participarán una sola vez en su vida de una exposición de este género” (Vigo, 1977)

Si bien es la *primera* exposición realizada en Argentina, los artistas deciden consignarla como *última* porque no acuerdan con sostener esta forma de visibilidad para el Arte Correo. No obstante, de los dos artistas, especialmente Vigo participa de exposiciones en otros lugares del mundo hasta sus últimos días de vida, probablemente como un modo de mantener esta apuesta a la ‘Comunicación a Distancia’.

- En 1976 se lleva a cabo en Recife, Pernambuco, Brasil organizada por Paulo Bruscky y Leonhard Frank Duch denominada *Exposição Internacional de Arte Postal* que permanece desde fines de 1975 hasta el 15 de enero de 1976.

De este periodo de mediados de los '70 a fines de los '80, Clemente Padín propone pensar a los '70 como una ‘primera etapa’<sup>112</sup> relacionada con el contexto de las Dictaduras, que atraviesa la producción artística y la vida de los latinoamericanos. En tanto, desde los '80 una etapa de vigorización, visibilización y relativa institucionalización que se hace palpable desde 1984 con la recuperación democrática en la región.

3°. El *tercer momento* va de 1990 a 1997 y lo definimos como de *transición tecnológica y replanteo de la tendencia*. En este lapso existen procesos de cambios que están dados por la inserción progresiva de tecnologías digitales incipientes, la emergencia cada vez más creciente de las presiones del mercado por absorber al Arte Correo, las muertes de artistas pilares de la tendencia como Guillermo Deisler (en 1995)<sup>113</sup> y Edgardo Vigo (en 1997).

---

<sup>112</sup> “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, 1988a)

<sup>113</sup> En 1995 también muere Ray Johnson, aspecto éste que tiene repercusión en la Red. En diciembre de 1994 anunció la muerte del “bunny” -el personaje que creó para identificarse en la Red a través de sus característicos ‘moticos’- y a los pocos días, a principios de enero les comenta a sus amigos que estaba preparando ‘algo grande’, en la tarde del viernes el 13 de enero de 1995, saltó por el puente de Sag Harbor en Long Island e hizo su última *performance*, se ahogó en las frías aguas del río, su cuerpo fue encontrado al mediodía del sábado (Merzmail, 1998)

Este conjunto de hechos sienta un impasse en el Cono Sur que suscita reflexiones y discusiones de caras al nuevo siglo. En este sentido, es capital la labor que hace Clemente Padín a través de su actividad artística, su producción teórica, la enseñanza formal e informal. Entusiasma a jóvenes artistas a involucrarse con compromiso en la tendencia y su trabajo valioso para mantener viva la memoria y revalorizar el legado de los artistas correo que fueron desapareciendo en el curso de esos años (no sólo de la región, sino también de otros lugares del mundo).

4°. El *cuarto momento* que señalamos abarca desde 1998 a la actualidad y lo definimos a partir de la relación entre el *Arte Correo y las redes y tecnologías digitales*. Este momento se caracteriza por la progresiva instauración de las tecnologías y redes digitales que reconfiguran las prácticas, formas de producción artística y circulación dentro de la tendencia del Arte Correo.

Es significativo que en 1995 se ha puesto en marcha Internet y progresivamente ganan centralidad como espacio de *interacción mediática*<sup>114</sup>. Esto no implica la desaparición de la tendencia, ni que la haya *absorbido o neutralizado* en sus formas de acción, sino que -a modo de hipótesis- las ha *reconfigurado* a la luz de nuevos lenguajes e imaginarios, lo cual plantea a la vez continuidades y transformaciones<sup>115</sup>.

Estas etapas que hemos delineado en relación con procesos persiguen la finalidad de brindarnos una mirada *global* del desarrollo de la tendencia, especialmente en América Latina como punto de partida de un abordaje más específico del objeto. La delimitación temporal en esta investigación abarca los dos primeros momentos significativos.

Como cierre del capítulo realizamos una aproximación a las articulaciones entre arte-comunicación y política de los aspectos abordados hasta aquí.

---

<sup>114</sup> Tal como lo hemos definido en el Capítulo I tomando las categorías de John Thompson (1998).

<sup>115</sup> Los procesos del *cuarto y quinto momento significativo* los abordamos en la Tesis Doctoral en el marco del Doctorado en Comunicación, UNLP.

Por una parte, hay una relación significativa entre arte y política dada por la inscripción de los artistas en formaciones y proyectos orientados hacia un horizonte utópico que pretende transformar un orden social dado. El proyecto de la Nueva Izquierda se siente comprometido con la transformación a un orden otro, más justo y libre.

Tanto los insumos teóricos e ideológicos, como las prácticas intelectuales y artísticas se orientan hacia ese horizonte, más allá de afiliaciones o vinculaciones concretas a agrupaciones políticas de partidos o sindicatos. La mirada del mundo es política y en sus prácticas buscan ser consecuentes.

Como deriva de sus prácticas artísticas experimentales revulsivas van desembocando en una forma de arte/comunicación: el Arte Correo, que articula la utopía comunicativa con la artística y política.

Este orden utópico encuentra una forma de materialización en la figura de la *Red*, una utopía que como imagen especular de la utopía moderna, invierte el sentido de sus fundamentos: mientras la utopía moderna procura *ligar* puntos distantes para fortalecer los Estado-nación como unidades económicas, políticas y sociales, estas *nuevas redes*, en el marco del capitalismo tardío, pretenden establecer lazos como modos de descentralizar, producir un desenclave y perforación de las identidades monolíticas y las barreras nacionales. Es decir, desde una *nueva racionalidad*.

Los vaivenes de los procesos de definición confluyen en algunos acuerdos tales como:

- El Arte Correo es tanto una *tendencia artística*, como una *forma de comunicación*.
- Hay una propuesta diferente en las formas de producción (por la incorporación de lenguajes y formas expresivas), como en las de circulación (por las redes y la circulación como apertura)
- Se trata de una tendencia *alternativa* o *marginal* en relación con las ‘tendencias’ reconocidas y consagradas por las instituciones de la Historia y Crítica de Artes. Y *alternativa* como forma de comunicación que elude los medios masivos de comunicación.

- No hay ‘una’ historia, ni ‘un’ origen, ni padres entronados. Existen artistas y grupos que merecen un reconocimiento como Ray Johnson y el Grupo Fluxus. La figura de Marcel Duchamp opera como faro de la tendencia.

- Pueden reconocerse momentos significativos de la tendencia señalados a partir de procesos y cambios, como forma artificial de ordenarla para su abordaje.

En la definición de la tendencia y en la configuración de su historia subyacen concepciones de arte, comunicación y política. En el próximo Capítulo nos ocupamos de ellas, dado que constituyen el andamiaje en el cual se sustenta el Arte Correo.

## **CAPÍTULO 4**

# **Concepciones Arte, Comunicación y Política en las propuestas de los artistas.**

Este Capítulo describe una trama de significados y valores compartidos que dan lugar a una reflexión y posicionamiento sobre el *arte*, la *comunicación* y la/*política/o* que ofrecen el sustento que fundamenta el Arte Correo. Funcionan como un conjunto de *creencias* a las cuales se adscribe voluntariamente, en subordinación a mandatos instituidos o consagrados y observancia a los valores y normas de una comunidad auto-declarada, auto-reconocida, un ‘nosotros’ elegido.

El Arte Correo se plantea la existencia del arte, su definición y límites, las nociones de obra y artista, la relación arte/vida, arte/cultura, arte/sociedad, la naturaleza y alcance de la experiencia estética. La naturaleza y papel de la comunicación. La relación con la política y su disrupción en lo político.

Se interroga a sí mismo, persevera en su actitud de debate acerca de sus fronteras, evidenciando como *marca de época* la suspensión de todo discurso absolutista.

En los bordes del conceptualismo latinoamericano, el Arte Correo abre sus propios caminos, produce sentidos sobre las relaciones entre arte, política y comunicación en las prácticas y experiencias estéticas.

A través de las expresiones declarativas, descriptivas y teóricas de los artistas en sus ensayos, declaraciones, textos de convocatorias, catálogos, instituyen su *palabra propia*. Dan respuesta al conjunto de interrogantes estéticos/políticos que lo definen en sus especificidades. Desde estos pronunciamientos y mediante sus prácticas y producciones creativas formula su propia estética, que es una estética *marginal*.



## 1. Concepciones del Arte.

### a. Arte/arte.

Del análisis del Corpus<sup>116</sup>, encontramos que surge una primera tensión en los significados del binomio Arte/arte, por su remisión a dos concepciones en pugna: la del *Arte*, que corresponde al arte como sistema institucional oficial, al régimen cultural hegemónico y, la del *arte*, que se produce y circula en los bordes del sistema, ocupa intersticios y produce nuevos espacios y formas de producción y circulación que los artistas reconocen como *marginales o alternativas*.

El carácter ‘oficial’ hace referencia a los mecanismos e instituciones que *legitiman* el arte, sus protagonistas y sus prácticas desde una posición hegemónica cuyo poder se materializa en consagraciones, asignaciones, habilitaciones, etc.

En cambio, el arte ‘marginal’ circula por otros carriles, no se ‘ajusta’ a estos mecanismos ni se inscribe en estas instituciones, como también expresa sus disidencias con el sistema oficial, propone otras prácticas y modos de circulación:

“...Mientras que la inestabilidad de la moneda provoca un reflujo de los capitales sobre los bienes utilizables y muebles, que sociedades de especulación artística se fundan y prosperan, que el mercado del arte sufre cada vez más una integración al sistema general de los intercambios capitalistas y de consumo, una actividad tal (*Artecorreo*) escapa al sistema al ignorarlo y lo cuestiona parcialmente porque afirma en nuestro mundo actual la viabilidad de un sistema opuesto al dominante” (Jean-Marc Poinot citado por Vigo y Zabala, 1975)

El *Arte* es significado como *distante, estático, elitista*.

En este contexto específico de las instituciones artísticas, los artistas consideran que se produce inmovilidad y cierre del sistema cultural que lo torna reproductivo de un orden social y debido a esto, ocluye toda posibilidad de transformación:

“A menudo el arte se venga del entropismo cultural que generan el arte oficializado y esas formas artísticas superadas que sostienen el orden de los sistemas en virtud de reafirmar cosas ya conocidas o ‘ya dadas en arte’, alterando la función de los medios

---

<sup>116</sup> Los textos del Corpus que se analizan en este Capítulo corresponden a los grupos ‘A’ y ‘B’.

de comunicación ya sea trastocando la información de sus propios mensajes: es el caso de las tarjetas postales...” (Padín, 1974: 1p.)

Esta concepción del *Arte* es afín con un conservadurismo estético que pone el énfasis en *lo dado* y rechaza el camino riesgoso de la experimentación.

A este arte se lo identifica con el arte burgués al que las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo XX escandalizan e impugnan.

En ese sentido, Vigo propone un *arte tocable*:

“Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una ‘elite’ que el artista ha ido formando a su pesar, un arte *tocable* que pueda ser ubicado en cualquier ‘hábitat’ y no encerrado en Museos y Galerías.

Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito” (Vigo, 1968/1969)

Por otra parte, el propio término ‘arte’ genera cavilaciones, ya que está cargado de la historia que involucra relaciones de poder en la conformación del sistema artístico instituido. No se trata de renegar de la existencia de instituciones, sino de señalar críticamente las relaciones de dominación que sustentan al *edificio burocrático del Arte*.

“Hay una palabra que siempre cuestioné, que es la palabra ‘arte’. No porque fue establecido por el artista o el teórico que acuña esta palabra, pero el arte ha pasado siempre a marcar las diferencias sociales, ser un erudito da como un prestigio, que fue mal utilizado. (...) Con mi formación y mi decisión me alejo de toda esta sensación de pretendida superioridad, de arrogarse derechos que no corresponden. Por eso la palabra trato de eliminarla, porque me trae aparejadas esas imágenes aberrantes” (Vigo en Curell, s/f)

Al arte oficial (*Arte*), el Arte Correo opone un *arte marginal* al que caracteriza como *próximo, dinámico, popular*.

La proximidad se postula en la relación que propone la obra con el espectador (un *arte tocable*), que reduce y cuestiona esa distancia, como también por su cercanía con el espacio de la vida:

“Desde este punto de vista era encontrar o recuperar un elemento en el cual se pudiera caracterizar este valor “cultura”, como lo adquirido, la tradición en cierto modo y someterlo a una lectura y a la vez a una escritura diferente. *Como un modelo artístico de un fenómeno que en realidad sucede en la vida práctica*”<sup>117</sup> (Deisler, 1990b: 3 p.)

---

<sup>117</sup> Resaltado es nuestro.

Lo *popular*, como lo *marginal* aparecen como núcleos semánticos que se articulan de manera compleja en relación con lo artístico, lo político y lo comunicacional. Por lo cual, se especifican las significaciones y articulaciones de lo *marginal* en las concepciones de cada una de estas nociones.

En las concepciones de arte y cultura, lo *popular* se vincula con una concepción amplia e integradora. En ese sentido, Vigo piensa la cultura como un “proceso de cultura total” que incluye como mínimo al arte y los medios de comunicación. Está imbricada en las prácticas sociales y, en este sentido, se aproxima a la que sostiene Williams. Para Stuart Hall (2010 [1980]) se simplifica la visión Williams de la cultura como ‘toda una forma de vida’ como una concepción *difusa* y esto no permite ver el aporte significativo y original de Williams. Para Hall el punto importante del argumento es que para Williams la cultura reposa sobre las interrelaciones activas e indisolubles entre elementos o prácticas sociales normalmente sujetos a separación:

“Es en este contexto que la ‘teoría de la cultura’ es definida como ‘el estudio de las relaciones entre elementos en una forma total de vida’. La ‘cultura’ no es *una* práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los ‘hábitos y costumbres’ de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con *todas* las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones” (Hall, *Ídem*: 32)

También esta visión de Vigo puede relacionarse con la denuncia de Bajtín (1999 [1982]) acerca de que la jerarquización de los lenguajes y géneros es una operación ideológica excluyente a manos del poder hegemónico del campo cultural.

### **b. Arte y mercado**

Un rasgo que contribuye a su carácter crítico y alternativo es que el Arte Correo plantea la resistencia a someterse a la lógica del mercado que propugna la mercantilización de la obra, como a la preeminencia de criterios y mecanismos del mercado como reguladores de la producción y el intercambio.

La resistencia a la seducción del mercado es para los artistas correo uno de los pilares que definen, de alguna manera, la continuidad o desaparición de esta tendencia artística, ya que se considera una característica *sine qua non* del Arte Correo.

Para Vigo, el deseo de posesión y acumulación de los objetos, el consumismo:

“Es un *enemigo agazapado* pronto a destruir aquellas tendencias que no respetan *su Sistema*, convirtiéndose en un elemento bastardeador de las conductas más puras. En consecuencia, es de difícil predicción el futuro del *Artecorreo* en tal sentido. ¿Será pieza cambiante, mercadería o valor bursátil? Quizás convivan las tres formas. Por eso es fundamental la *Actitud* que exige de sus practicantes, el *Artecorreo*. Debe ser éste practicante, el que forje en sí mismo los antídotos para no caer en las sutiles redes comerciales de los coleccionistas o en la ‘pasajera gloria’ de las exposiciones en los Centros de Arte, Museos o Galerías... Su compromiso es bien claro, deberá ser *Transmisor, Receptor y Emisor* constante de todas las investigaciones y experimentaciones de la tendencia” (Vigo, 1976: 4)

Por esto se sostiene la exclusión del mercado del arte al eximir las obras de un valor económico: no se venden o alquilan; las obras no se devuelven y su intercambio se da en una relación de desprendimiento del artista a partir de su envío desinteresado -a través del medio postal o la entrega personal en encuentros-. Supone la reciprocidad en el intercambio con el otro y no se integra a circuitos de comercialización de ningún tipo (Galerías, subastas, etc.)

Clemente Padín enfatiza que el carácter político del Arte Correo radica en su confrontación con el mercado y por su sensibilidad a las problemáticas sociales.

En referencia al éxito de una Muestra de Arte Correo llevada a cabo en Alemania por iniciativa de artistas latinoamericanos, entre ellos Padín, el artista aclara:

“No me refiero al arte comercial o al arte que los europeos esperan de nosotros, sino al arte que impone sus significados y su propia índole al imperio de las necesidades de nuestro pueblo, es decir, un arte creativo en vistas a su inserción en la problemática social de cada país, buscando participar en los asuntos sociales, y no un arte fabricado para satisfacer necesidades consumistas de un mercado nacional o internacional” (Padín en Oroño, 1984)

En relación al modo de lograr una emancipación del Arte-Correo del mercado, Padín afirma que:

“...entre otras cosas, a través de la reproducción mecánica seriada y el abaratamiento consecuente. Es fundamental, también, el abandono de los circuitos habituales de circulación, que son comerciales, en beneficio del intercambio interpersonal directo, que ofrece la vía postal. En resumen, busca las condiciones de libertad que le ofrece un arte paralelo, alternativo, marginal y democrático. Porque cualquiera puede hacerlo y participar del movimiento” (Padín en Oroño, *Ídem*: 7)

Los artistas son críticos del carácter comercial al que se ha sometido el arte y encuentran que el Arte Correo constituye “la más radical respuesta del arte contemporáneo a la creciente comercialización y pérdida de objetivos del arte dirigido a alimentar un mercado de consumo” (Padín en Oroño, *Ídem*: 7)

Esta elusión deliberada del mercado constituye uno de los pilares del carácter *alternativo* del Arte Correo. Esta cuestión es relevante como objeto de discusiones posteriores, desde los '90 en adelante. Éste es un factor de divergencias y discusiones entre los artistas para establecer un punto de acuerdo acerca de si el Arte Correo ha sido *absorbido* por el mercado y el sistema institucional oficial, - como ha ocurrido con otras expresiones vanguardistas- o mantiene su carácter de arte paralelo.

### c. El artista.

Al artista se lo designa como *trabajador, investigador, investigador-creativo-latinoamericano*, también como *artista*. Es sobre todo Vigo quien al esforzarse en eludir el término *arte*, elude el de *artista*. En su lugar, prefiere usar un término alternativo que es ‘creador’:

“...creador es todo el mundo, no es una condición particular a que llega, se nace creativo, hay acto creativo en un zapatero, cirujano, salir de la norma, esa defensa contra el aburrimiento, contra la permanencia de una situación que nos lleva a Tiempos Modernos, Chaplin haciendo solo en la calle el movimiento de ajustar tuercas” (Vigo en Currel, s/f)

La idea de ‘creación’ aparece como un ‘hacer humano’, la producción material de la vida. El artista está mediando la relación arte/vida, por lo cual no puede separarse del orden de los acontecimientos cotidianos ni entronarse en un lugar de superioridad.

Es esta visión la que anima la performance que realiza Clemente Padín en 1975 llamada “El artista está al servicio de la comunidad”<sup>118</sup>, en la cual Padín

---

<sup>118</sup> Padín desarrolla esta idea en su segunda performance en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, en noviembre de 1975 y que luego es repetida con ampliaciones expresivas en *la XVI Bienal de San Pablo*.

avanza un paso más en la dimensión política del carácter de artista, quien debe someterse al bien común. Lo expresa artísticamente al desarrollar una acción de “servir” literalmente al público en el espacio artístico.

En el arte conceptual y particularmente en el Arte Correo, la noción de artista se distancia mucho de la noción de *genio* de Kant<sup>119</sup> y se acerca más a la idea de un *provocador*, un *agitador* de la subjetividad, que establece una relación simétrica con el espectador mediada por una propuesta *lúdica* que se materializa en el dispositivo artístico.

Tal como lo señala Analía Melamed (2010) es relevante considerar que si bien la noción kantiana establece una relación entre arte y naturaleza, es *dentro* del arte donde tiene cabida este concepto, ya que la originalidad es relativa a lo preexistente: “la obra original implica al arte anterior” (*Ídem*) y por otra parte, como queda claro en el universo proustiano, que comparte una parte de la visión kantiana, aparece una dualidad entre el artista y el hombre común.

Esta dualidad intenta borrar el arte contemporáneo, poniendo en jaque su propia definición, cuestionando todo precepto a priori.

La visión del artista en el Arte Correo está en consonancia con el socavamiento de la noción de ‘autor’ que postulan Foucault y Barthes a fines de los sesenta.

Michel Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?” (1969) propone 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]) anuncia ‘la muerte del autor’, como persona y núcleo inmanente de sentido, desestima la idea de autor como algo fijo y, por lo tanto, moviliza también la categoría complementaria de ‘lector’.

“Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir

---

<sup>119</sup> A este concepto lo planteamos en el Capítulo 1, pág. 25.

consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)” (Barthes, 1987 [1968]: 3p.)

Esta preeminencia del lenguaje queda establecida en la Poesía Visual y es consecuente en el Arte Correo. Esto no implica la eliminación de la ‘firma’ expresada frecuentemente por el ‘sello’ del artista, sino que ésta desempeña una función expresiva en la producción de significación y no se instituye como origen del sentido.

Por otra parte, en el Arte Correo aparece la idea de la co-creación, que supone una dimensión política-ética de conjunción con la otredad en la práctica creativa. Como también se promueven procesos de construcción de una *red social* orientada a trasponer barreras y evitar el aislamiento.

#### **d. La obra de arte.**

Se produce en torno de la noción de ‘obra’ una tensión entre ‘originalidad’ e ‘imitación’ que ha sido instaurada con eficacia por el arte moderno y tiene consecuencias en la distinción entre ‘obra original’ y ‘reproducción’.

El Arte Correo impugna la ‘originalidad’ en tanto *mito* que sostiene el edificio del Arte oficial y mantiene la *distancia* de la idea de ‘obra original’ o ‘arte aurático’.

Se encuentra en la multiplicidad de la obra una clave de su régimen estético-político. Ya que no se trata sólo de la posibilidad de reproducir la obra, tal como lo ha señalado inicialmente Walter Benjamin, (1989 [1936]) dado que siempre ha sido susceptible de ser reproducida.

Rosalind Krauss (1996) retoma proposiciones benjaminianas y deconstruye la idea de originalidad al mostrar sus propias contradicciones y fisuras, ya que ella misma se constituye en torno de la repetición. Una repetición matricial, cultural, de convenciones. Lo que está en juego no es, en todo caso, la *repetición*, sino la *multiplicidad*, la *reproductibilidad*, que es la que perturba al *mito*. La idea de copia está implícita en la de original, ya desde el siglo XIX, dice Krauss.

Para Benjamin “El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (*Ídem*: 6 p.) y es, justamente allí donde la reproducción *corrompe*, porque en cualquier caso desprecian su aquí y ahora, afectan su ‘autenticidad’, por esto “en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta” (Benjamin, *Ídem*: 8p.)

La estética del Arte Correo es sucedánea de esta época y se distancia del ‘arte aurático’ por considerarlo elitista. La *lejanía* que éste impone es considerada tanto en un sentido estético, como político. No obstante, la reproductibilidad no se adopta ilimitadamente, por eso se habla más bien de *multiplicidad* y se valora positivamente el trabajo manual en relación con la reproducción técnica, aunque se recurre a ella:

“Tratamos de quebrar la unicidad del ejemplar y sus características de obra irrepetible, mediante la multiplicación de la imagen estampada en forma manual (utiliza la multiplicación manual para estampar tu obra original) Esta multiplicación manual redimensiona las antiguas técnicas artesanales, insertándolas en el contexto contemporáneo, como un intento de revitalizar los ideales de ‘humanización de los sistemas’, en este caso, de producción y circulación de los mensajes visuales.” (G.E Marx Vigo<sup>120</sup>, 1979)

Señala Benjamin (1989 [1936]) que la reproducción manual en la concepción del ‘arte aurático’ es catalogada como una falsificación, no obstante, no ocurre lo mismo con la reproducción técnica porque se visualiza que opera de manera más independiente que la manual respecto del original.

No obstante, en la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica el aura, como reminiscencia de su valor cultural<sup>121</sup> no desaparece totalmente. Tal como señala Benjamin respecto de la fotografía, su valor exhibitivo comienza a reprimir al cultural, pero éste no cede sin resistencia. En la fotografía el valor cultural “ocupa una última trinchera que es el rostro humano” (Benjamin, *Ídem*: 16° p.) asimismo,

---

<sup>120</sup> G. E. Marx Vigo es una firma conjunta que los platenses Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx conforman entre los años 1979 y 1983.

<sup>121</sup> “La definición del aura como *la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)* no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural” (Benjamin, *Ídem*: nota al pie n° 7)



en lo que los artistas llaman ‘la creación marginal’ lo cultural se refugia en las huellas que deja el artista en su obra, en esa ‘presencia’ que repone “la intervención vital del hombre” y resiste a la automatización de su experiencia, como en las ritualidades:

“Nuestro *altar marginal* es una presencia descarnada y efímera de un despojamiento ya vivido. Así, la obra se desmigaja y sacrifica para dar luz a el testimonio multiplicado manualmente y ofrecido como medio de participación ritual” (G. E. Marx Vigo, 1979: 4p.)

En el plano estético, la *marginalidad* como sentido y valor, es asignada a las técnicas utilizadas de multiplicación que se vinculan con lo ‘popular’, como el grabado<sup>122</sup> o la xilografía, al uso de materiales sencillos y modos artesanales, despreciados por la industria cultural e históricamente por el sistema artístico oficial.

“Hacia un arte tocable (...) Vía uso de materiales ‘innobles’ y para un contexto cotidiano delimitador del contenido” (Vigo, 1968-69)

“...estos *múltiples*<sup>123</sup> permiten una comunicación más rápida. *Intensifican una necesidad inmediata de comunicación*” (Vigo, 1976: 3)

“La inexactitud en la reiteración de las imágenes –supuestamente idénticas- subraya la intervención vital del hombre en un proceso manual que se opone a la ‘perfecta mecanización’. La práctica humana es un accionar creativo en la gestación o el ‘consumo’ de los mensajes, es el parámetro de su espontaneidad y libertad” (G. E. Marx Vigo, 1979: 2p.)

“Queremos devolver al grabado su carácter de noble estampa popular. Queremos mantener y subrayar la vigencia de su modestia y el valor de sus propiedades como ‘lengua marginal’ de un ‘habla’ escondida en la memoria de sus ancestros” (G.E. Marx Vigo, *Ídem*: 3p.)

---

<sup>122</sup> En 1970 se forma 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: 143)

<sup>123</sup> ‘Múltiples’ aparece en esta cita como sustantivo, en referencia a las *copias* que surgen de una edición de xilografías.

En cuanto a los materiales destacamos dos aspectos. El primero es que se ha asociado al Arte Correo con el Arte Póvera europeo en virtud del uso de materiales *pobres*. Esta relación puede inscribirse en la tensión entre centro-periferia. Este binarismo, tal como hemos señalado en el Capítulo 2<sup>124</sup>, es rechazado en América Latina por el planteo dicotómico (centro-periferia) y la hipótesis *derivativa* que supone que los desarrollos en Latinoamérica siguen las producciones de los centros hegemónicos.

De esta asociación Vigo (1975) hace una lectura crítica cuando considera que el Arte Póvera es una tendencia *aggionarda* a los grupos de poder. Su valor es la *novedad*, la cual se plantea en un sentido frívolo, al igual que la sofisticación de sus recursos, el plegamiento al discurso ‘de moda’ de la ecología.

En esta tendencia participan artistas europeos y norteamericanos funcionales a esa hegemonía, aunque Vigo también advierte que en América Latina hay artistas que participan de este poder hegemónico. Se trata de una especie de *pobreza romántica*, frente a la cual Latinoamérica:

“...ofrece un panorama *real*<sup>125</sup> de arte pobre, torpedeado constantemente por instituciones que pregonan una sofisticada realización, basada en general por los últimos gritos provenientes del exterior” (Vigo, 1975: 3)

No significa esto que contrapone reduccionistamente el arte de Latinoamérica con los centros europeos y norteamericanos como instancias homogéneas, sino que se trata de dos modelos que aparecen en estos diversos escenarios.

Vigo distingue que hay artistas europeos y norteamericanos que comparten esta visión y se alejan de ciertas expresiones frívolas, pasatistas, de moda, en el ámbito del arte.

Lo popular, en este sentido estético, está ligado íntimamente con lo marginal:

“No temen tocar lo ‘popular’, ni el ‘kitsch’, no hay misterio en el instrumental, porque éste es de uso corriente, cotidiano. La savia de la ‘creatividad’ es la nota diferencia. El futuro del investigador-creativo-latinoamericano se abre en dos ramas. Una, representada por un instrumental cada vez más alejado de posibilidad de uso, totalmente sofisticado, lejos del alcance económico del investigador y poseído por

---

<sup>124</sup> En pág. 56-57.

<sup>125</sup> Resaltado nuestro.

centros que se convierten en zares de la creación, marcando los canales apriorísticamente y seleccionando ideológicamente a los investigadores-creativos. Otro, basado en un instrumental al alcance del investigador-creativo, de existencia no dificultosa o de fácil suplencia por otros, ante su carencia y que contempla las ralas economías del latinoamericano. Pobreza real no nacida en el ‘toque romántico’ de una rebeldía costumbrista o explotada ‘bohemia’ fuera del contexto” (*sic*, Vigo, 1975: 4)

El segundo aspecto, dentro del debate de los autores latinoamericanos sobre *conceptualismo/ arte conceptual*, hace referencia a cómo la *desmaterialización* en América Latina adquiere otros sentidos y una apropiada táctica que difiere del Arte Conceptual consagrado por la historia del arte hegemónica.

Este término, como señalamos con anterioridad<sup>126</sup> es introducido en 1967 por Lucy Lippard, en referencia a un rasgo de la tendencia del Arte Conceptual, tal como es entendida en la historia canónica del mismo. Para Camnitzer (2008) para entender el conceptualismo latinoamericano es importante distinguir claramente entre *desmaterialización* y *reduccionismo*:

“Dentro de la historia del arte la desmaterialización ha sido una manera de ‘reducir’ el material y, como tal, forma parte del reduccionismo formalista típico de la primera parte de la década del sesenta. A su vez, el formalismo generalmente excluye a la política. En cambio, en el contexto latinoamericano, la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista. En su lugar, se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficacia, su accesibilidad y su bajo costo” (Camnitzer, *Ídem*: 48)

Como rasgo estético el eclecticismo de técnicas y materiales, deliberadamente escapa del purismo academicista del sistema del *Arte*. La apertura estilística y la desjerarquización de los géneros constituyen parte de este horizonte en el cual lo estético es también político, ya que no se trata de exploraciones netamente formalistas, si no que las decisiones estéticas constituyen apuestas políticas. Se trata de una insubordinación simbólica en las distintas dimensiones del signo.

La eficacia estética significa, en efecto, la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. Esto postula una indeterminación a la cual es necesario someterse y plantea una paradoja respecto de

---

<sup>126</sup> Capítulo 2, pág. 65.

la relación arte y política, una tensión originaria constitutiva de la política del arte en el *régimen estético del arte*.

“El pensamiento de esta política tiene sus raíces en la definición de la especificidad de la experiencia estética como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible” (Rancière, 2005: 17p.)

En síntesis, respecto de la concepción de ‘obra’ el Arte Correo se reconoce heredero del arte moderno al demoler la idea de ‘originalidad’. Atenta contra el ‘aura’ en el sentido benjaminiano de la ‘lejanía’, aun cuando –como el mismo Benjamin lo postula- el aura no se retira completamente, ya que en Arte Correo pervive en otras ‘trincheras’, las que *conectan* con la mano del artista, con su huella, con técnicas artesanales.

En este sentido, hay una *memoria* de los materiales y de las laboriosidades que vincula como estratos residuales pre-modernos de lo *popular*.

*Obra*, por su parte, remite al sentido del *hacer* del hombre, como forma de objetivación y se aleja de la connotación elitista del sistema artístico oficial. En esta idea de *obra* se objetiva a través de su ‘hacer’. En este sentido *obra* se remite a otra forma de racionalidad que no es la que ha direccionado el proceso de constitución de la Modernidad.

Finalmente, la idea de *Arte Pobre*, en un sentido estético-político, se aleja de la reducción al Arte Póvera europeo porque hay una experiencia estética que rompe el orden jerárquico de lo sensible instituido y postula otro régimen.

### **e. El espectador**

Las tendencias conceptuales dan preeminencia a la participación del espectador:

“La desmaterialización fue una forma de ‘economía aplicada’ en cuanto permitía una forma poco costosa de producir arte. (...) La desmaterialización ofrecía una forma de disminuir la presencia física del objeto sin disminuir la presencia humana correspondiente. La atención pasaba de la ‘cosa’ a las interacciones entre artista,

objeto y espectador. La eliminación del material en este contexto no era una meta en sí misma sino una estrategia, y como tal evitaba la rigidez doctrinaria” (Camnitzer, 2008: 204)

“El espectador fue convocado en los sesenta como elemento activo de la obra y, en algunos casos, como parte de la obra misma. Ese deseo de unir el arte con la vida es definitorio en las intervenciones sobre el espacio cotidiano que Alberto Greco denominó *Vivo-Dito*” (Giunta, 1999: 81)

Vigo expresa en sus ‘Declaraciones Fundamentales’ esta adherencia a los preceptos vanguardistas al dejar claro que aboga por una poética que incluye al ‘observador’ como participante ‘epidérmico’ del trabajo artístico:

“Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales ‘pulidos’ al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador - simple forma de atrapar- que quedará en esa posición sin participar ‘epidérmicamente’ de la cosa. Vía uso de materiales ‘innobles’ y para un contexto cotidiano delimitador del contenido” (Vigo, 1068-69)

Por otra parte, se propone un involucramiento del espectador por vía lúdica, una estética del asombro:

“Un aprovechamiento al máximo de la estética del ‘asombro’, vía ‘ocurrencia’ -acto primigenio de la creación- para convertirse -ya en forma masiva, en -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad-, en actitud Una arte de expansión, de atrape por vía lúdica, que facilite la participación -activa- del espectador, vía absurdo.

Un arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

No más contemplación sino actividad.

No más exposición sino presentación. Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.

En definitiva: un arte contradictorio” (Vigo, *Ídem*)

En el fomento del ‘asombro’, de la ‘ocurrencia’, en la consumación de la obra por ‘vía lúdica’ encontramos algunas claves de esta estética que conducen a la idea de desustancialización de la obra, exhiben su carácter abierto como constitutivo y recurren al juego como vía de creación o, más bien, de co-creación.

En este sentido, Hans Georg Gadamer, por el camino de la hermenéutica, destaca al juego como elemento del arte:

“El *juego*, fundamentado antropológicamente como un *exceso*, le sirve a Gadamer para sostener una tendencia innata del hombre al arte. Como faceta de aquél también éste implicaría el *automovimiento* que caracteriza a lo viviente en general. Este rasgo adquiere especial importancia en la argumentación de Gadamer por cuanto lo que él retiene del concepto de juego (‘el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento’) le acerca a la *autonomía* y el *desinterés* de lo estético preconizado por Kant (...) Gadamer aconseja alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas. Desde ese punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que *es*, en continua transición, tanto para creadores como para receptores. La obra, producto del juego, deja siempre un espacio de juego que hay que *rellenar*, nunca acabado, del espacio de juego” (Argullol, 1991: 20)

Es significativo cómo este programa estético-político de dar cabida al espectador e incluirlo en la obra se hace visible en los proyectos que sostienen los artistas.

Desde 1968 se produce un desplazamiento *de la Poesía a la Acción*, en consonancia con los procesos de radicalización que se producen en este momento. Como expresa en un poema visual Clemente Padín, la poesía ‘no es suficiente’ y hay que buscar otros modos de expresar y de intervenir en la realidad, se parte del supuesto de que la *representación* exhibe sus límites, su incapacidad de dar respuesta a las urgencias sociales y políticas del momento.

En el caso de Vigo, entre 1968 y 1975, postula un conjunto de acciones a las que denomina *Señalamientos*<sup>127</sup>: son dieciocho acciones planificadas, argumentadas, desarrolladas y registradas. Proponen un dispositivo de acción artística que reúne una multiplicidad de lenguajes, pero fundamentalmente prioriza el lenguaje de la *acción* como forma poética, la puesta del cuerpo, la performatividad en un tiempo-espacio, la participación del espectador oponiéndose a una estética de la *contemplación*.

Estas acciones las inscribe en sus prácticas de Arte Correo ya que las incluye al enviar registros (fotográficos, textuales) de los *Señalamientos* y, en varios casos, las resignifica.

---

<sup>127</sup> En sección de Anexo se presenta el Cuadro elaborado para la Ponencia “Rupturas Simbólicas y Prácticas Disruptivas en el Conceptualismo Latinoamericano: los *Señalamientos* de Vigo”, presentada en el II Congreso Latinoamericano de Arte, Educación y Análisis del Discurso, San Luis, julio de 2013, publicada en Actas de Congreso ISBN 978-987- 1504- 22- 0.

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

“Vigo comienza recordando que, en épocas recientes y aun 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)

Para su propuesta toma como punto de partida el *Poema/Proceso*, como antecedente y analiza otras iniciativas de diversos artistas<sup>128</sup> y se propone ir un paso más adelante en la apuesta de una acción poética.

Por su parte, en 1971, Clemente Padín formula su propuesta del ‘Arte Inobjetal’ que sintetiza un proceso de reflexión crítica del artista sobre lo que considera un papel determinante de la representación de la realidad en los sistemas de comunicación y artístico.

Su objetivo es encontrar un lenguaje de la acción que pueda aproximarse lo más posible a aquello que tiene relevancia en la comunicación estética que es la ‘Realidad’<sup>129</sup>. Si bien se manifiesta consciente de que siempre está presente la mediación de un lenguaje, aún en lo que denomina lenguaje de la acción, cree que hay que insistir en la búsqueda de estrategias que pongan en actividad al ‘consumidor’ y promuevan la ‘co-creación’, como una manera de propender a lograr las rupturas necesarias para un trabajo simbólico crítico, de resistencia y transformador. Como un modo de plasmar su pensamiento Padín propone a comienzos de 1971:

“...una serie de comunicados sucesivos, lo que en su momento consideraba debía entenderse como arte moderno, y que llamé *arte inobjetal* en el sentido de un arte sin el objeto artístico, un arte sin la obra, con la intención de transferir la finalidad

---

<sup>128</sup> 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, destaca a Julien Blaine como activista en Europa de esta tendencia (Anónimo, s/f)

<sup>129</sup> El autor lo destaca en mayúsculas.

del objeto que sería de canal para la información estética a la posible acción que podría desencadenar el consumidor” (*Ídem*: 113)

Esta pretensión en torno del espectador, en el Arte Correo es radicalizada al tender a borrar las fronteras entre ‘artista’-‘espectador’ en la dinámica de intercambio. Por otra parte, esta cuestión corresponde a las problematizaciones que se realizan desde el punto de vista artístico y comunicativo de manera articulada. Es decir, la categoría de espectador en el Arte Correo es correlativa con la de *receptor* en comunicación y es objeto de similares críticas en cuanto a su carácter *pasivo*.

Estas concepciones de los artistas prescriben un conjunto de ‘reglas’ que la tendencia se da a sí misma, las cuales se apoyan en las creencias que los artistas comparten sobre el arte.

Las repeticiones de ellas que se hacen en las Convocatorias de Arte Correo constituyen una ratificación de estos principios fundantes.

Las mismas son (Padín, s/f):

- Exclusión de circuitos de comercialización y de cualquier tipo de intercambio económico.
- No devolución de las obras.
- Exclusión de los circuitos ortodoxos del arte.
- Rechazo del concepto de autor y de obra única.
- Estructura horizontal y democrática entre los artistas
- Sin evaluación ni otros mecanismos de selección de las obras.
- Políticas de apertura de las redes.

Estos rasgos son declarados y sostenidos por los artistas correo en sus pronunciamientos. “Son normas expresas que delimitan de manera muy tácita sus acciones. Son estas reglas de juego las que confieren a la actividad mailartística sus características que se desprenden de cada premisa” (Lázaro, s/f: 9)

En el Arte Correo entonces, la noción del *espectador* retoma planteos conceptualistas (involucramiento, juego) y se radicaliza al promover el borramiento de estas fronteras. Esto no significa que desaparece, pervive en su dimensión enunciativa como destinatario del trabajo artístico, también en la extradiscursiva como espectador real en una exposición. Pero las formas de circulación, los modos



de intercambios y la idea de co-creación intentan socavar en niveles de mayor profundidad las bases de esta categoría. Este socavamiento se vincula con las concepciones de comunicación que se sustentan.

Más que de *espectador* o *receptor* se trata de un *momento* de reconocimiento del trabajo, que en el marco de una semiosis infinita, genera una nueva producción de sentido.

## 2. Concepciones de la Comunicación

La dimensión de la comunicación es constitutiva y transversal. Como parte de una operación analítica, siempre artificial y arbitraria, puntualizamos nudos semánticos sobre los cuales podemos ‘organizar’ los principales significados y conceptos que surgen en el Corpus respecto de la comunicación.

La comunicación como *indisociable, inherente* a la tendencia:

“Sin intentar una definición, que sería limitar las investigaciones actuales, podemos acercarnos al concepto, manifestando que el *Arte Por Correspondencia*, o el *Arte-Correo*, o el *Arte-Postal*, (el lector podrá elegir entre estas nomenclaturas, o formular otra) utiliza los distintos medios que este canal de comunicación ofrece, como sostén o estructura de la obra artística, siendo a la vez, parte indivisible de la misma” (Vigo y Zabala, 1975: 3).

“En nuestro concepto 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 (...) En algunos contextos prevalecerá su índole ‘artística’ (museos, galerías, cátedras, etc.) en otros su índole de instrumento de comunicación. Pero ambas facetas son inseparables” (Padín, 1999: 5p.)

El Arte Correo se presenta como una *síntesis* de dos sistemas: el artístico y de la comunicación. A la vez se reconoce con una forma de interrelación que ha sido caracterizada como *comunicación marginal*.

Por esto Vigo prefiere llamar al Arte Correo ‘Comunicación a Distancia-Vía Postal’.

### a. La concepción del Arte Correo acerca de la naturaleza de la comunicación:

Un núcleo insoslayable de su visión de la comunicación es el de su carácter *universal*.

En este sentido Deisler (1990) enfatiza el papel de la comunicación en el Arte Correo como forma de conexión significativa con el *otro* que es diferente, porque posibilita trasvasar las fronteras culturales y sociales en una *comunió*n de iguales. Se postula de esa manera la comunicación en su plena dimensión humana:

“Este último aspecto (el acercamiento epistolar) es muy importante, a mi juicio, en el desarrollo del “arte-correo” (Mail Art), primero como un fenómeno de las comunicaciones y por otro como una tendencia artística contemporánea de muy marcado cosmopolitismo, de un internacionalismo y de tesis todas apuntando al fenómeno de la cultura como un todo universal, planetario, como una conciencia de la humanidad, más allá de todo elemento nacional” (Deisler, 1990b: 5p.)

La relación universalismo-particularismo se asimila de manera complementaria, aunque jerarquizada, ya que se da preeminencia a lo universal por sobre lo particular. Es decir, en términos culturales frente a un universalismo de la comunicación es afín un particularismo en la medida en que éste sostiene una lucha específica desde un colectivo particular (por ejemplo, un *nosotros* de los latinoamericanos frente al poder hegemónico de Estados Unidos) que no se desarticula de la totalidad.

En el contexto de los '70 y '80 esta lucha se forja como resistencia a un sistema opresor que aqueja a la Región y sus efectos perversos a través de la dominación en un mundo polarizado por la Guerra Fría.

Ese particularismo coexiste, desde el paradigma adoptado en el Arte Correo, con una apertura a la creación y consolidación de lazos con otros lugares del mundo, en atención a un postulado universal de *fraternidad* y la adopción de una visión estratégica de la comunicación con el mundo:

“...luchas nacionales *concatenada* con otros países, sobre todo de América Latina le dan *Continentalismo* ‘que trasciende por los medios de comunicación a la ‘*universalización*’ del repudio...” (Vigo, 1976)

Se presenta así una tensión entre *universalismo* e *internacionalismo*.

El sentido de universalismo que aparece al pensar la comunicación en el Arte Correo por parte de los artistas estudiados, difiere del *internacionalismo*, tal como se ha considerado y operado en el campo cultural en los sesenta. Este último cumple un papel organizador de la producción y circulación de tendencias y prácticas artísticas entre centros hegemónicos y periféricos, como un proceso expansivo y homogeneizador.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Al que describe, entre otros/as autores/as, Andrea Giunta (1999 y 2008)

En este sentido, Vigo distingue entre una ‘actitud universal’ –que conecta con lo humano, aquello que nos une en tanto condición humana- y lo internacional como tendencia en el arte que responde a intereses foráneos, que reproduce el poder hegemónico:

‘Una información torcida, renuente en cuanto a valores importantes que podrían anexarse para concretar una actitud universalista (no internacional como proponen esos centros) (...) Para conseguir apoyo y permiso (de los Centros hegemónicos), el investigador<sup>131</sup> debe aceptar una serie de imposiciones (...) y una serie de condicionamientos que acaban por ser una lamida imagen de lo latinoamericano. O, en última instancia un *concepto de lo latinoamericano internacionalizado*’ (Vigo, 1975: 3)

“...universalidad que propugnamos contra una internacionalización que marca diferencias supuestas y que genera torpes y caprichosas divisiones de campos de acción...” (Vigo, *Ídem*: 4)

“La fuerza del Arte Correo, desde sus comienzos a mediados de los 60s. (hasta mediados de los 90s.), fue su apuesta por la comunicación y la interrelación entre las gentes. Sobre todo, su afán por un lenguaje universal, objetivo de todas las utopías: la comunicación eterna y sin fronteras” (Padín, 2001: 2p.)

Respecto del universalismo nutre sus bases en una visión filosófica, próxima a la mirada kantiana<sup>132</sup>, que postula a la comunicación como principio fundante de la intersubjetividad que crea las condiciones de posibilidad de lo universal.

El planteo central de la concepción que tiene el Arte Correo de la comunicación da relevancia a su carácter antropológico, es decir, en tanto *relación* humana y en su carácter constitutivamente *dialógico*.

En ese sentido se postula a la comunicación como inherente a la condición humana en sintonía con el planteo de Antonio Pasquali. Este teórico latinoamericano insiste en restituir esta dimensión *esencialmente humana* de la comunicación frente al avance del Positivismo y el pensamiento tecnocrático. Pasquali defiende:

“...la pertenencia del concepto de Comunicación al grupo categorial de la Relación, pues sólo así será posible patentizar aquella dimensión axiomática de la

---

<sup>131</sup> Recordemos que uno de los modos que Vigo utiliza para pensar al ‘artista’ es la figura de ‘investigador’.

<sup>132</sup> Para Kant (1993 [1790]) la comunicabilidad garantiza la universalidad en la experiencia estética de lo *bello*.

Comunicación, de donde pueden derivar los nuevos imperativos sociales y políticos, éticos y jurídicos que hoy exige la humanidad” (Pasquali, 1980: 31)

Propone reservar el término *comunicación* para la interrelación humana: “la comunicación es una categoría básica de la Relación y como tal es un concepto que define uno de los modos universales del estar-con-otro, esencialmente a nivel antropológico” (Pasquali, *Ídem*: 45)

La visión del Arte Correo sustenta la creación de una *comunidad*. Emerge como núcleo significativo la idea de *Red planetaria* que se sustenta en un horizonte utópico de comunicación universal que postula la creación de una *comunidad* transnacional, en ruptura con la idea de ‘fronteras’ que ‘separan’, se piensa la idea de trasvasamiento e integración a partir de la creación de lazos. Así lo sintetiza la expresión de *Eternal Network* (o la Eterna Red) que enuncia en 1963 el artista francés Robert Filliou, ligado al grupo Fluxus y con él se refiere al Arte Correo como una *forma de crear con otros*, de intercambiar, con énfasis en la idea de *comunidad, diálogo, interrelación, solidaridad y pluralismo*.

En América Latina adquiere ribetes particulares en contextos de represión, aislamiento forzado y violencia como consecuencia de los Estados dictatoriales durante los ’70-’80.

Dentro de este paradigma, Pasquali recupera el origen etimológico del término como ‘poner en común’, que postula a la vez *comunicación y comunidad*:

“Ello indica a nivel etimológico la estrecha inherencia siempre establecida entre ‘comunicarse’ y estar en ‘comunidad’ (...) se ‘está en comunidad’ porque se pone algo en común a través de la comunicación, lo que debe fijarse con claridad es la idea de que *poner en común* derechos y deberes, bienes y servicios, creencias y formas de vida (todo lo que constituye la esencia de la convivencia, de la comunidad y sociabilidad humanas) pasa por *la capacidad previa de comunicarse y depende del modo, forma y condiciones de dicha comunicación*” (Pasquali, *Ídem*: 44)

Por lo cual estos dos términos –*comunicación y comunidad*- aparecen asociados como núcleos indisolubles en la concepción de la *red planetaria* que sostiene la tendencia del Arte Correo.

Se postula la comunicación desde un paradigma dialógico. Frente al gran desarrollo de las tecnologías de la comunicación, Vigo considera:

“En mi opinión, la situación se vuelve difícil como dijo Ingmar Bergman: cuando el hombre más produce y dispone en los medios de comunicación –demasiado simple- más aumenta la *incomunicación personal* es decir, uno se aparta cada vez más de los

otros. No nos cabe duda que quien necesite un *diálogo directo* le será difícil aceptar toda esa complejidad para entender que finalmente la esperada comunicación no se alcanzó, es decir uno se aleja más del otro (...) insisto en repetir que estos aparatos mecánicos no pueden erradicar el diálogo de persona a persona” (Vigo en Janssen, 1998: 53-54 p.)

“El más importante rasgo del arte correo es privilegiar la comunicación, es decir, el establecer diálogo sin tener muy en cuenta la información, sea estética, referencial o lo que sea” (Padín, 1999:3p.)

“Así como el propio arribo de un saludo postal nos alegra con su mensaje de buena voluntad, propongo la conducta de ofrecer nuestra buena disposición, en nuestros mensajes postales, por la fraternidad, entendimiento mutuo y así, por las aspiraciones más justas de la especie humana: la paz, la justicia social y el bienestar humano” (Deisler, 1982: 7p.)

Este carácter dialógico se respalda desde la concepción bajtiniana, en la cual el concepto de dialogismo es “amplio y complejo, puesto que está sostenido por una perspectiva filosófica de carácter antropológico acerca del papel de la alteridad en la constitución del sujeto humano y de la interacción subjetiva como conformadora del yo” (Arán, 2006: 83)

La *otredad* aparece como dimensión constitutiva. Hasta aquí el *otro* se inscribe en el proceso de dos maneras: por una parte, como destinatario al ser la obra producida *para el otro* en una relación de desprendimiento desinteresado y, por otra, en la forma de producción *con el otro* a través de la idea de co-creación.

La *otredad*, tal como lo entiende Mijail Bajtín, es constitutiva del acto creativo y de la comunicación, el acto creativo involucra axiológicamente al *otro*<sup>133</sup>, Bajtín lo precisa en torno de la creación literaria cuando el ‘autor’ crea un personaje, pero este posicionamiento atraviesa su estética que es a la vez una visión filosófica de la comunicación humana.

Desde su paradigma dialógico Bajtín inscribe la creación artística y la comunicación humana en un plano ineludible de *responsabilidad*: “el arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad” (Bajtín, 1999 [1982]: 12)

---

<sup>133</sup> Dice Elsa Ducraroff que “el héroe es la *totalidad* creada por el autor. ¿Por qué ‘totalidad’? En el pensamiento de Bajtín los humanos son seres inconclusos, abiertos al devenir, sumergidos en una visión necesariamente parcial y fragmentada, por egocéntrica. ¿Quién los completa, los une con la mirada? Otro ser humano, un semejante, otro” (Ducraroff, 1996: 89)

Funda así una ética de la comunicación, ya que ésta presupone un compromiso con el otro en la *reciprocidad o responsividad*, es decir el deber de responderle al *otro*, de no desconocer a ese *otro* que me constituye.

### **b. De los medios y sus lenguajes.**

El Arte Correo emerge y se desarrolla en el marco de la *cultura mediática*, que tal como lo postula María Cristina Mata (1999) es una noción superadora de *cultura masiva* o *cultura de masas*, porque permite dar cuenta de:

“...particulares configuraciones de sentido y momentos determinados: valores, modos de vincularse entre los individuos, divisiones del tiempo, organización del espacio público y el privado, modos de legitimación, etc. y no sólo de un conjunto de mensajes producidos estandarizadamente y consumidos más o menos indiscriminadamente” (Mata, *Ídem*: 81)

Como rasgo decisivo es necesario señalar la presencia creciente de los medios en la vida cotidiana, como fuentes de formación de imaginarios colectivos que inciden en los procesos sociales, económicos y políticos desde los inicios de la Modernidad.

La *cultura mediática* no debe entenderse como un estadio más avanzado en el intercambio de productos culturales, sino que constituye en cambio:

“...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 este sentido, la mediatización de la sociedad –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 (...) Remite también a un modo de pensar que, de alguna manera, pone de manifiesto la necesidad de recuperar la materialidad de los procesos significantes o, si se quiere, de reponer la centralidad de los medios en el análisis cultural pero no ya en su carácter de transportadores de algún sentido añadido –los mensajes– o como espacios de interacción de productores y receptores, sino como marca, modelo, racionalidad productora y organizadora de sentido” (*Idem*: 84)

En virtud de esta perspectiva, es relevante destacar que los artistas definen al Arte Correo también como “un medio de comunicación” (*Hoje Hoja Hoy*, N° 1) en la medida en que posibilita la comunicación de los artistas e implica la utilización de diversos soportes y lenguajes.

En esa dirección, forma parte de la *era de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1989 [1936]) y se vinculan con ese nuevo *sensorium* que emerge en el

siglo XX cuando se instauran nuevos lenguajes y se moldea la sensibilidad a partir de la presencia de estos nuevos dispositivos.

“Producto de comunicación, el arte correo es parte inseparable de la producción social y no puede dejar de expresarse simbólicamente” (Padín en Janssen, 1994: 3er p.)

“(Al Arte Correo)... también enfocarlo como 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”. (Deisler, 1982: 6 p.)

“...un fenómeno de las comunicaciones y por otro como una tendencia artística contemporánea de muy marcado cosmopolitismo” (Deisler, 1990b: 5 p.)

No obstante, que el Arte Correo es producto de este nuevo *sensorium*, se plantea una diferencia sustancial y una tensión entre una recepción rápida y una lenta, en su correspondencia con dos lógicas que se dan en el plano artístico y comunicacional: la lógica del espectáculo y la de un trabajo simbólico más denso y crítico:

“También es fundamental analizar qué arte se practica, para fijar los lineamientos de esa comunicación. Porque si nos referimos al espectáculo es indudable que el público es parte fundamental, pero si nos referimos al arte plástico debemos buscar en dos puntos:

El que inserta dentro del concepto de espectáculo plástico (happening, recorridos, participacionismo-modificable en sus estructuras móviles, etc.) y

El que trabaja con la propia interioridad del individuo en una *intercomunicación* dada por un elemento fundamental, el *objeto*” (Vigo, 1973: 1-2)

“Detrás del objeto se aproximarán en un diálogo silencioso el trabajador plástico de investigación y el espectador, y no usamos el carácter singular por capricho sino a los efectos de individualizar este carácter de diálogo entre hacedor y observador que en algunos casos adquirirá la característica de participante. Ora pasivo, ora activo” (Vigo, *Ídem*: 2)

(La exhortación a utilizar todos los canales de comunicación de manera que)  
 “Responda ésta a la forma masiva o a la intercomunicación, sin preocuparse de los ‘ratings’, porque la apropiación de ciertas obras requiere un tiempo que otros no precisan para ser comprendidas” (Vigo, *Ídem*: 6)

“La televisión es perniciosa en sus formas de expresión actuales” (Vigo, 1973)



Este carácter diferente de la recepción, marca un posicionamiento político frente al modo de inclusión del espectador, ya que, si bien hay arte participativo, en lo que Vigo incluye como *espectáculo plástico*, es necesario también *otro* arte cuya recepción es *más lenta*, por lo tanto, más profunda (para él, *Arte de Investigación*).

Algo similar ocurre con los medios de comunicación, que por su estrecha vinculación con intereses comerciales están sometidos a la lógica del mercado (de ahí el carácter *pernicioso*).

En contrapartida, la *lentitud* se presenta como aspiración a una densidad crítica y significativa de la ‘Comunicación a Distancia-vía postal’.

Por lo cual, el Arte Correo se posiciona frente a los medios de comunicación masivos de manera ambivalente, planteando una visión positiva respecto de algunos aspectos y negativa, en relación con otros.

Rescata los nuevos lenguajes y medios tecnológicos por sus potencialidades expresivas y creativas, y a la vez le formula una crítica a la *lógica* de impacto de los medios. En cuanto a los lenguajes, el Arte Correo apunta a un uso estratégico y creativo de los medios.

“...Para redondear el proceso (revolucionario), sumar la utilización de todos los canales de comunicación para la obra plástica” (Vigo, 1973: 6)

“En una civilización en la que predomina la masificación de la cultura a través de los ‘medios’, que por su carácter se ven impelidos a la mediación de mensajes persuasivos, en los cuales predomina preferentemente los mensajes icónicos-verbales, los medios de que se vale la poesía visual en este contexto son legítimos y aportan un elemento reflexivo frente a este fenómeno a nivel internacional” (Deisler, 1990b)

“...esta corriente artística es la respuesta de los artistas al desafío de los nuevos medios de producción mecánica puestas a su disposición por la industria gráfica de nuestro tiempo: mult copiadoras, reductores y ampliadores de imágenes, polaroids, procedimientos propios de la industria tipográfica como ser letras y figuras transferibles, sellos de goma, etc.” (Catálogo de los ’70 citado en Padín, 1999: 2p.)

El Arte Correo adopta rápidamente los cambios tecnológicos que se desarrollan entre fines de los ’70 y fundamentalmente en los ’80: fax, fotocopias, video, grabación magnética de audio, film 8mm y los incluye como formas expresivas en su directriz de ampliar los recursos y modo de indiferenciar deliberadamente materiales nobles de innobles.

“Esta corriente artística es la respuesta de los creadores frente al desarrollo de los nuevos medios de reproducción mecánica puestos a su disposición por la industria gráfica, fotocopadoras, polaroids, cassettes, etc...Cabe destacar que no es una nueva forma o movimiento de carácter plástico...” (Padín en Oroño, 1984: 7)

Esto da como resultado una estética multilateral, heterodoxa, abierta, que a través de la posibilidad de la multiplicación de la obra garantiza una economía política que la potencia como medio alternativo.

“Las obras se concretan en obras realizadas manipulando esos medios: fotocopias, collages, postales, sellos de correos y matasellos creativos, etc. así como obras colectivas como cadenas de intercambio, propuestas y proyectos que sólo se pueden realizar gracias al aporte de artistas conectados epistolarmente” (Catálogo de los '70 citado en Padín, 1999: 2p.)

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, horizontal.

Por otra parte, se remarca la tensión entre ambos modelos a partir de una ‘alteración’ de la actitud del ‘receptor’. 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 organizan un Archivo, al cual significan como aquello *atesorado*, en lugar de la idea de *colección* de arte.

Vigo en ese sentido, antes de morir, deja su cuantioso y rico Archivo en custodia de alguien de su confianza, con el compromiso de su cuidado y apertura a la sociedad:

“...ya no es el clásico coleccionista (hecho que implica cierto grado de egoísmo), sino un depositario accidental de la obra, comprometido a su máxima circulación” (Vigo y Zabala, 1975: 1)

Otra alteración está en el papel que cumple el receptor:

“El receptor es una fuente de información, que abre un nuevo circuito de comunicación, cuando enriquece la obra, exhibiéndola o enviándola por correo a nuevos receptores” (Vigo y Zabala, *Ídem*: 1)

Frente al modelo de comunicación de los medios de comunicación, el Arte Correo ofrece como respuesta la *comunicación marginal*.

### c. El sentido de lo *marginal*.

Otro núcleo semántico que emerge del Corpus es la condición de *marginalidad* del Arte Correo.

La noción de *marginalidad* en relación con la comunicación, aparece ligada a lo que, en el campo de la comunicación en Latinoamérica, durante los '70 y '80 se plantea como *comunicación alternativa*, sobre la cual existen múltiples debates en torno a su naturaleza y alcance.

En este ámbito, el poder hegemónico es configurador de un desequilibrio informativo en la Región, que se vincula a la discusión sobre *alternatividad* y *contrainformación*, con antecedentes en las experiencias de las décadas del sesenta y setenta<sup>134</sup> (Sel, 2009)

La guerra de Vietnam implica un giro en la política estadounidense de control de los medios y sobre esto, el documento sobre el *Nuevo Orden de la Información y la Comunicación* señala una concentración de medios masivos y acceso a las nuevas tecnologías de comunicación, en la magnitud de las agencias noticiosas, empresas y servicios publicitarios que impiden el libre flujo informativo, incorporan la dominación cultural a la dependencia económica (Beltrán, 2000 en Sel, 2009)

“Las luchas por la liberación en la región durante las décadas del sesenta y setenta expresaban la participación política de sectores obreros, intelectuales y artistas que pusieron en marcha experiencias contrahegemónicas desde diversos campos<sup>135</sup>. Prácticas, como categorías que establece no sólo el espacio en que estas experiencias tienen lugar, sino en relación al sistema en el que se producen (...) Lo alternativo formulado en esos años implicaba otra noción, no sólo de la comunicación, sino de

---

<sup>134</sup> 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.

<sup>135</sup> Resaltado es nuestro.

las relaciones de poder y de la transmisión de signos e imposición de códigos que esas relaciones permiten vehiculizar” (Sel, Ídem: 25)

Lo *alternativo*, si bien incluye lo participativo en una relación dialógica, no se reduce a esto en el sentido de modelo bidireccional, de ida y vuelta<sup>136</sup>.

Para abordar esta *comunicación marginal* que identificamos como *comunicación alternativa*, Vigo se nutre teóricamente de los aportes que el artista y filósofo francés Hervé Fischer toma de Jean Baudrillard<sup>137</sup> –su crítica a los medios de ‘la no-respuesta’- y de Umberto Eco, del cual retoma los conceptos de *obra abierta* y *obra cerrada* de manera explícita como apropiación teórica para pensar al Arte Correo.

Hervé Fischer afirma que frente al poder de los medios masivos que no dejan lugar a la participación del receptor, aparecen los “*marginal media* como tentativas específicas, limitadas –individuales o emanando de subgrupos minoritarios de la sociedad- para emitir y difundir *Respuestas*” (Fischer, citado por Vigo, 1976: 1-2)

Se postula entonces que la *marginalidad* se rebela contra la *no-respuesta*: “Por un lado la imposibilidad de los mass-media de emitir respuestas y por otro la *marginalidad* proponiendo un constante cuestionamiento al silencio y persiguiendo la *creación de circuitos abiertos de participación*, desenvolviéndose individual o grupalmente” (Vigo, 1976)

En el plano ideológico la oclusión de la respuesta tiene gran incidencia porque no permite la discusión de ideas e imponen ‘ideologías sin vivencia’ que aíslan, rompen los vínculos.

“En forma paralela a este underground (...) un incipiente *uso de los medios de comunicación novísimo* se iba realizando. El arte por correspondencia, las tarjetas postales, las cintas grabadas, las películas 8 mm, dan testimonio de ese constante

---

<sup>136</sup> Esta comunicación remite a diversas modalidades de producción, circulación y usos de lenguaje en virtud de que las prácticas comunicativas contrainformacionales se definen instrumentalmente, en relación con un proyecto de cambio social, por eso abarcan un abanico que va desde las radios mineras bolivianas al cine de Gleyzer y miles de experiencias gráficas en Latinoamérica. Como antecedentes de experiencias de comunicación alternativa en las trayectorias latinoamericanas, se cuentan las prensas obreras y populares argentinas de mediados del siglo XX y principios del XX, las radios mineras bolivianas de mediados del siglo XX y las experiencias en medios de comunicación que marca el triunfo de la Revolución Cubana, como son Radio Rebelde creada por el Che Guevara y la agencia Prensa Latina. También la emergencia del ‘Nuevo Cine Latinoamericano’, que denuncian la dominación y consideran a los medios de comunicación como una herramienta en la lucha por la liberación (Sel, Ídem)

<sup>137</sup> Vigo retoma estas críticas de la obra de Baudrillard *Por una Crítica de la Economía Política del Signo- Requiem de los Media*, Edic. Gallimard, París, 1972)

‘hurgar’ no-conformista y fundan esa tradición concatenadamente con lo manierista-marginal (...) Los *medios instrumentales de las comunicaciones novísimas* admiten una libertad mayor, puesto que su circulación se realiza por canales no-tradicionales alejados del organizado aparato de represión y censura y lejos de la peligrosa direccionalidad impuesta por los Centros estatales y privados” (Vigo, 1975: 4)

Frente al modelo comercial de los medios, los artistas asumen una responsabilidad ética:

“...los planteamientos sobre la responsabilidad del artista, los movimientos que, en general, coinciden en una comprensión de sus búsquedas como un juego extremadamente serio y de un compromiso social ineludible, si consideramos el empleo comercial inescrupuloso que se hace de los medios” (Deisler, 1972: 4 p.)

El uso de los medios se torna, por un lado, una cuestión estratégica en virtud del programa político transformador al cual adhieren y, por otro, fuente de renovación de los lenguajes y vía de conexión con la vida cotidiana. En esta adopción de procedimientos de los medios enfatizan el carácter *marginal* de la tendencia.

#### **d. La cuestión de los lenguajes.**

Respecto de los lenguajes, hay un trabajo semiótico de los artistas que articula arte, política y comunicación.

Los artistas parten de una confrontación con lo que consideran un lenguaje hermético del Arte, se trata de un *lenguaje vaciado de contenido*, como ciertos usos del geometrismo a los que Vigo llama ‘geometrismo vacuo’.

Como señala Bourdieu (2005 [1995]), una dimensión fundamental de la emergencia del arte como campo autónomo en la Modernidad, es la creación de un lenguaje nuevo, específico; la conformación –en un largo proceso- de las categorías con las cuales se *nombra, se ordena, se valora* el mundo o ese nuevo espacio del mundo, un *microcosmos*.

Este nuevo lenguaje *crea* este nuevo mundo social y como éste no es un lugar pacífico, las nociones que emplean los artistas y los críticos para definirse o definir a los otros, “son armas y envites de luchas” (Bourdieu, *Ídem*: 435)

Este espacio de *posibles* es a la vez de *restricciones*, de aquello que puede o no hacerse en materia artística, a la vez que es en ese terreno se disputan espacios de poder y libertad.

A ese carácter cerrado en el plano simbólico del sistema artístico hegemónico se refiere Horacio Zabala en sus enunciados/obras conceptuales: “Este papel es una cárcel” (1972) y “El arte es una cárcel” (1973).

En su artículo ‘Desintegración del código’, Deisler se refiere a esta naturalización del código que lleva a un carácter reproductivo acrítico:

“El grado de abstracción en la lectura de los signos que forman parte de todo código escrito se ha desarrollado de tal manera que pareciera imposible hacer reflexionar a cualquier ciudadano medio de nuestro planeta sobre su originario carácter, subdesarrollo histórico y lo profundo del arraigo de esta convención de leer y reproducir los signos de un código, como algo normal parte de una ‘segunda naturaleza’ que ha pasado a ser tanto o más real que la propia” (Deisler, 1987: 1p.)

Frente a este lenguaje se propone la creación de ‘códigos de lenguajes comunicantes’, que conecten con la vida cotidiana y amplíen los grados de libertad. Se busca un lenguaje llano, cargado de cotidianeidad y de fácil comunicación, sin que pierda la profundidad de las ideas. En este pasaje, se advierte la necesidad de estar alertas frente a nuevos adversarios: el *populismo* y la *industria cultural*, para quienes ampliar los códigos significa simplificar y liquidar toda posibilidad de una significación crítica:

“...con un real sentido pedagógico, establecer un lenguaje accesible y a la vez cargado de problemáticas nuevas’ (Vigo, 1973)

“Un lenguaje que como elemento deberá asimilar una temática que se va dando por luchas, frustraciones y hechos que no son aislados, que tocan y modifican nuestras estructuras íntimas” (Vigo, 1973) [Menciona hechos como los fusilamientos de León Suárez, La Semana Trágica, Trelew, etc.]

“...a las que se valen de todas las tendencias aplicando el punto de la innovación formal en lo social buscando reubicar los signos y los textos en ‘discursos no dados en el arte’” (Padín, 1974)

Se comparte como presupuesto que el impulso disruptivo político está ligado al estético/simbólico y esto se plantea frente al poder hegemónico del sistema artístico como de los medios de comunicación.

Los medios, cuestionados en sus lógicas mercantiles y modelos de comunicación, ofrecen materias significantes que deben ser reapropiadas para reinscribirlas en un nuevo régimen estético-simbólico-político. Por otra parte, la trasgresión de los códigos artísticos, que comienza con las vanguardias históricas, adquiere a mediados del siglo XX nuevos ribetes, en virtud de la presencia decisiva de los medios.

Esta empresa de trabajo simbólico, para el caso de las prácticas artísticas estudiadas, comienza con la *Poesía Visual* y las distintas propuestas que se suscitan como parte de este conjunto de acciones de trastocamiento poético: el movimiento *Poema/Proceso*, la *Poesía y/o a Realizar* (Vigo), la *Poesía Visiva* (Deisler), el *Arte Inobjetal* (Padín), entre otros. Esto tiene continuidad en el Arte Correo como ‘espacio de libertad’, tal como lo plantea Vigo.

La búsqueda de nuevas formas expresivas pone 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.

Para estos artistas, la llamada ‘Nueva Poesía’ promueve una transformación radical estética/política porque postula la insubordinación hacia el lenguaje verbal y los formatos que dan caja y organización al mismo (como el libro o la revista tradicional al establecer un orden de lectura), como en las formas de circulación que desbordan los cauces institucionales:

“En mis inicios he utilizado el término *visivo*, poesía visiva, llevado por la tesis de que el poema, independientemente de no llevar palabras o textos, podía ‘leerse’, que posee un ‘discurso’. Hoy creo que está superando esto y se entiende como *poesía visual* en un sentido genérico a toda experimentación en ese terreno, a diferencia de la fónica (con sonidos) y la tradicional (lineal)” (Deisler, 1982: 1p.)

¿Qué marca la diferencia entre este nuevo lenguaje con el lenguaje tradicional? ¿El carácter abstracto o figurativo?, los artistas aclaran que no se trata de este tipo de diferenciaciones, sino de que este nuevo lenguaje está *cargado ideológicamente al inscribir los hechos de la realidad*. Esta inscripción no supone necesariamente lo figurativo, *lo político* como contenido, sino que es relevante *cómo se entrama en la praxis*.

Padín expresa la necesidad de un nuevo lenguaje, hay un agotamiento del lenguaje artístico para expresar lo social (2010 [1975]).

En consonancia, Deisler piensa en un trabajo potente sobre el código desde el arte:

“Es este grado de credibilidad del código como sistema de signos para transmitir información, conceptos e ideas, como parte de la carga ideológica contenida en sus mensajes, la misma ideología contenida en el código, los problemas que aboco como materia fundamental en la construcción de mi poesía visual (...) A partir de esta idea he venido desarrollando durante años, distingo diversos métodos para mi trabajo: la desorganización del código hasta su desintegración, como la organización, o mejor dicho la reorganización del código usando sus signos como signos de otro código y una tercera forma que utilizando la escritura mecánica y diversas técnicas y tecnologías, es, a su vez también una forma de re-escribir textos basados en la destrucción clara y visible de signos de otros códigos” (Deisler, 1987: 2p.)

Esta visión es deudora de la perspectiva marxista del lenguaje que formulan Bajtín/Voloshinov en *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje* en la cual el signo es concebido constitutivamente como ideológico y material.

En contradicción con la vulgata marxista de la ideología como falsa conciencia y su correspondiente teoría del reflejo, el Círculo de Bajtín reflexiona sobre el mundo de los signos y la ideología desde una visión más compleja. En ese sentido sostiene que todo producto ideológico “aparece (siempre) como signo” (de Bajtín y su círculo, 1992<sup>138</sup> citado por Arán, 2006)

“En consecuencia, donde no hay signo no cabe hablar de ideología puesto que todo lo ideológico posee una significación sgnica (...) existe una relación solidaria entre signo e ideología y cualquier objeto de la realidad necesariamente debe ser sgnico para devenir en producto ideológico” (Arán, *Ídem*: 243)

Esta visión del lenguaje está en la base de la propuesta revulsiva de los artistas. No piensan a sus producciones como ‘portadoras’ de lo ideológico en virtud de contenidos inscriptos en materias significantes, sino que en el amase de esos códigos se amalgama lo ideológico como dimensión constitutiva.

---

<sup>138</sup> Bajo esta rúbrica Olga Pampa Arán (2006) cita el texto titulado “la estructura del enunciado” (ca. 1930). Presentación y traducción de Carlos E. Carreras. Mimeo. Córdoba (1992)



### 3. Concepciones sobre *la política y lo político*

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

En la trama de relaciones entre arte, política y comunicación se involucra *la política y lo político*, de manera articulada, tal como la hemos distinguido en páginas anteriores<sup>139</sup>.

Entre 1968 y 1973, como hemos señalado, se produce una radicalización política por parte de los grupos vanguardistas en el marco de la *tercera fase* que reconoce Ana Longoni (2007)<sup>140</sup>.

En ese contexto se produce un debate acerca de la eficacia del arte y de su alcance como elemento activo de un proyecto revolucionario, dentro del cual pueden reconocerse la variación de tres posiciones: la que sostiene que la acción artística es eficaz sólo en coordinación o relación directa con organizaciones políticas (partidos, sindicatos, etc.); por otra parte, aquella que, si bien no desestima este tipo de articulación, no la considera una condición forzosa, ya que cree que el arte puede realizar un trabajo crítico desde sus lenguajes y operaciones específicos. Por último, la más radicalizada, en simultaneidad del crescendo de la violencia del Estado propone el abandono definitivo del arte por encontrar que el único camino eficaz de transformación es la lucha armada.

Respecto de la primera posición, es representativo el planteo de Néstor García Canclini en 1973, en un artículo titulado “Vanguardias Artísticas y Cultura Popular”:

“La producción artística es revolucionaria cuando surge como respuesta creativa a una demanda social. Una obra conceptual, de sistema, o cualquier otra, puede ser reaccionaria o revolucionaria, según surja del desarrollo superestructural del arte, o como una interacción creadora entre las nuevas posibilidades de lenguaje producidas por las búsquedas formales y las exigencias de liberación de una clase y una sociedad determinadas.

Para lograr esta interacción es necesario que el trabajo de los artistas se ligue a un proyecto político, sindical o de alguna organización popular que trabaje por la liberación social. Mientras los artistas continúen concentrándose en instituciones de

---

<sup>139</sup> Ver Capítulo 2, ítem 2 “Arte y política: fronteras, tensiones y articulaciones”, pág. 58.

<sup>140</sup> Ver Capítulo 2, ítem 3 “Vanguardias y proyecto revolucionario en América Latina en los ’60 y ’70”, pág. 58.

arte, siguen reproduciendo el lugar inofensivo que el sistema le asignó” (García Canclini, 1973: 277)

En este artículo, el autor repasa acciones artísticas paradigmáticas de la tendencia conceptualista de esos años, entre éstas las de Antonio Vigo<sup>141</sup>.

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

En el caso de Padín considera que los objetivos artísticos se supeditan a los políticos y como camino lógico se sigue la articulación con organizaciones políticas que se orientan al programa revolucionario:

“Lo que teníamos nosotros en vista era hacer algo contra el sistema, la cuestión era luchar contra el sistema, el arte nos interesaba un *bledo*, entonces buscábamos estrategias y distintos caminos, sobre todo a fines de los 60” (Entrevista con Padín, 2011)

“Yo me ocupaba de la parte clandestina de la prensa del Partido Comunista y otros partidos que sacaban una publicación que se llamaba “Carta” que era una hoja que se editaba a mimeógrafos. Habíamos hecho en aquel momento, un poco copiando el modelo que nos había dado aquella película fantástica *Zeta*, allí copiamos el modelo de organización. Habíamos organizado cuatro grupos de edición de la revista, no nos conocíamos entre nosotros, entonces si caía uno solo era caer los otros tres restantes, pero no los demás, entonces “Carta” seguía saliendo. (...) Me tocó a mí caer y a mi grupo, y ahí te hacen hablar con la tortura, que es terrible. Tuve la mala suerte de caer junto con mis tres compañeros en el 77”. (Entrevista con Padín, *Ídem*)

En el caso de Deisler, su participación activa en la vida pública se da siempre ligada a su labor como artista y docente en las instituciones universitarias en las cuales se desempeña o con las que tiene relación. Desde ese papel integra entre 1963 y 1964 el taller de grabado del Partido Comunista (Davis, 2011<sup>a</sup>).

---

<sup>141</sup> Corroboramos que hay contacto entre García Canclini y Vigo, a partir de las fichas de registro de envíos de trabajos de Arte Correo a través del Correo Postal (Biopsia, 1975). Con fecha 10 de julio de 1975, Vigo envía a múltiples destinatarios la postal “Detalle. Confort”, entre los cuales se encuentra Néstor García Canclini. Según Graciela Gutiérrez Marx, el antropólogo está al tanto de la existencia del Arte Correo, pero no lo considera de manera relevante entre las expresiones artísticas populares de la época. Graciela ha sido compañera de escuela de García Canclini en La Plata, por lo cual se conocen desde temprana edad (Entrevista con Graciela Gutiérrez Marx, 2010)

“Como toda experimentación, partió de la búsqueda de algo que se intuía que estaba mal o simplemente algo no andaba (...) las enfocamos desde posturas menos ortodoxas de la utilidad del arte como elemento transformador de la conducta humana” (Deisler, 1972: 4p.)

Sus prácticas simbólicas son consecuentes con una postura comprometida con la realidad social de su país y declaradamente en apoyo al proyecto socialista que lleva al poder a Salvador Allende.

Vigo, por su parte, entiende que el arte no produce por sí solo una revolución, sino que *puede aportar* a ésta desde una exterioridad:

“Somos conscientes de que, el *Arte no es Revolucionario en sí Mismo*. Más bien responde a un *Proceso Revolucionario exterior*. Se suma a él y propone sus cambios y sus respuestas que nuevas formulaciones externas, *exigen*” (Vigo, 1976: 4)

Rescata la visión según la cual el arte, como espacio de producción simbólica aporta a un proceso revolucionario sin, necesariamente, enrolarse en instituciones u organizaciones políticas.

Cree en una revolución en el arte y en el carácter político de éste, al fundamentarse en una actitud inconformista y cuestionadora del orden hegemónico. Especialmente destaca al Arte Correo como ámbito de desenvolvimiento de un programa transformador:

“Pero sí creemos en el *Proceso Revolucionario del Arte* por su *actitud constante*. Basado en el inconformismo, con desajustes ‘arracionales’<sup>142</sup>, sin un respeto por el orden cronológico y practicante de una concepción totalmente libre (tanto estética como mentalmente); *Actitud* que aleja al proceso señalado de la Historia del Arte Oficial, para fundar una *Alógica*<sup>143</sup> *Historia del Arte Otra*. El *Artecorreo* dentro de las premisas señaladas se ubica perfectamente en esta *Otra Historia* pues sus cultores se ciñen a la *Aventura* y no al *Orden*” (Vigo, 1976: 4)

“Una tal producción artística muestra demasiado bien de qué manera inclusive simbólicamente, toda actividad estética crea problemas de orden económico y político sin tener necesidad de ubicarse a nivel de ideología y de programas revolucionarios” (Jean-Marc Poinot, citado en Vigo, 1976: 1)

---

<sup>142</sup> “Utilizamos el término *arracional* como una forma nueva de racionalidad, y a los fines de diferenciar el equivocado uso de *irracional*” (Vigo, Nota al Final del original)

<sup>143</sup> “Si consideramos como *lógica* la Historia del Arte Oficial, a los fines de marcar diferencias, utilizamos para la Historia del Arte Otra el término de *alógica*, es decir una nueva lógica, paralela a la tradicional que posee sus principios sustentadores y, asimismo a los fines de no caer en el error del uso de la *ilógica*” (Vigo, Nota al Final del original)

En relación con *lo* político, la noción de *marginalidad* en el plano estético-político, se plantea también como la generación de una obra que en su propia estructura y lenguaje se abre a la intervención del *otro*.

En este sentido, se opone a la ‘obra cerrada’ la posibilidad de una ‘obra abierta’ que se entienden desde una perspectiva conceptualista:

“A esta propuesta negativa (Obras Cerradas), las experimentaciones e investigaciones de nuestra época más avanzadas proponen la *Participación-Activa* basándose en *Claves Mínimas* que requieren respuestas, que al recibir contestación (Shiomi, por ejemplo<sup>144</sup>) *Conforman* la obra, en este caso, *Abierta* (readaptación de las teorías de Umberto Eco) en contraposición a la *Participación-Pasiva* que ubica al observador como tal, sin probabilidad alguna de modificación estructural de la experiencia, y con el limitado derecho de ejercicio de la crítica a nivel literario” (Vigo, 1976: 2)

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

Este modelo incluye una dimensión programática que, tal como señalan Mangone y Warley (1994), ésta es junto con la dimensión polémica, los puntos de encuentro entre discursividad política y artística en las enunciaciones de las vanguardias.

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

El *programa de acción* que se presenta como rector de las prácticas y señalador de caminos hacia el futuro, es también una mirada hacia el pasado por

---

<sup>144</sup> Hemos citado esta propuesta en pág. 86. Tal como lo relata Vigo, el artista japonés Chieko Shiomi en su obra ‘Poema Espacial N° 1’ remite al destinatario un texto que le deben devolver respondido. El texto de la propuesta es el siguiente: ‘Escribe una palabra (o palabras) sobre la tarjeta que se incluye y déjala en alguna parte. Hazme saber cuál es la palabra y el lugar para que yo pueda hacer un plano con su distribución sobre un mapa del mundo, el cual será enviado a cada participante. Chieko Shiomi’ (Vigo, 1976: 2)

cuanto dialoga con una tradición. En este caso, con los programas estéticos-políticos de las vanguardias históricas, su pretensión de generar nuevos lenguajes, romper las fronteras entre el arte y la vida, dotar de una dimensión ‘revulsiva’ en el arte que interpele tanto al espectador como al artista.

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

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

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

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

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

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

Por otra parte, como programa de acción los artistas entienden al arte como camino de conocimiento, no sólo de exploración y experimentación de los lenguajes, sino de abordaje de la realidad social.

“Así, el arte correo es una forma subliminal de la conciencia social y un instrumento de conocimiento (como la ciencia)” (Padín en Janssen, 1994)

Este imperativo del artista de salirse del papel que los cauces establecidos por el sistema artístico le tienen reservado, se identifica con el papel de activador e

investigador y responden a uno de los problemas que algunos intelectuales, como por ejemplo García Canclini señalan como obstáculos en la relación entre prácticas artísticas y cultura popular:

“Para producir obras que cumplan una función distinta se necesita *una formación distinta* de los artistas: el conocimiento científico del nuevo ámbito social y comunicacional en el que se quiere inscribir la obra, y la reflexión ideológica-política sobre esa inserción. La transformación de la obra es mucho más que un problema técnico y estético, susceptible de ser resuelto mediante un cambio de materiales o la adhesión a nuevas consignas vanguardistas. El fracaso de muchos intentos de hacer arte popular o sociopolítico deriva de un desconocimiento de la información que permitiría entender la estructura social y los medios de comunicación en los que se quiere operar” (García Canclini, *Ídem*: 277)

Este desafío de producir conocimiento y reflexión sobre la realidad como parte de la obra, es asumido por Vigo junto con otros artistas conceptualistas en su programa estético-político del *arte de investigación* (del Grupo de los Trece<sup>145</sup> y Juan Carlos Romero, entre otros).

En este modelo, la obra no surge de la inspiración o las dotes del artista, surge de un *trabajo* sistemático sobre la realidad circundante que es parte de la obra, por lo cual el *arte de investigación* tiende a constituirse en una *praxis*.

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

Vigo (1976) resume al final de su texto declarativo ciertos aspectos del programa de acción que se orientan en el sentido de la comunicación, el arte y la política.

Un aspecto relevante del programa es la redefinición del papel del artista a partir de su compromiso con la realidad circundante y, particularmente, con los que

---

<sup>145</sup> La conformación del Grupo de los Trece se presenta formalmente en la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, en la III Bienal Coltejer de Medellín, en 1972. Está integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillo, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg.

no tienen voz. Por la intervención de sus competencias como ‘intelectual’ pero no en un sentido elitista.

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

La idea del artista como intelectual orgánico está implícita en el *arte de investigación*, ya que el artista está llamado a *conocer la realidad*, como programa de una acción política poética. En el Arte Correo, el ‘compromiso’ de los practicantes para Vigo es, como en Poinot, el que sustenta una actitud crítica frente al sistema, le muestra otra forma de comunicación, otra historia del arte, una manera de subvertir y resistir.

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

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

“Pensamos por arte popular un acercamiento mayor de las fuentes de la cultura a la comunidad, nunca en rebajar su calidad. Además, si ciertas características formales burguesas se han ido posando dentro de los lenguajes más comunes de los artistas, la confrontación en forma comunitaria traería como consecuencia una confirmación o suda sobre esos lenguajes...” (Vigo, *Ídem*: 7p.)

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

En líneas generales, al describir y definir lo popular se ha perseguido diversos intereses, en su mayoría, vinculados a la reproducción de un orden dado. “Siempre definido *desde* el poder, lo popular, con anticuarios y erudicionistas, transitaba lo ‘bestial, demoníaco, bárbaro e inaceptable’ hasta los confines menos polémicos de

lo ‘interesante, lo pintoresco y lo exótico de los antiguos’ (González Sánchez, 1983: 7)

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

Desde un sentido crítico y político es la visión de Antonio Gramsci la que le da un giro a la cuestión de lo popular, quien se interesa en la concepción de lo popular y de pueblo como parte de un programa político. Gramsci lo realiza en consideración de la “necesidad de que la conquista del poder político fuese acompañada por una reforma intelectual y moral que modificase radicalmente el ‘sentido común popular’” (Crissoni-Maggiore citados por González Sánchez, *Ídem*)

Para esto Gramsci problematiza las nociones de ideología y cultura en relación con la de hegemonía y a partir de allí formula su noción de lo ‘popular’, en ruptura con visiones elitistas e intelectualistas de tipo etnocéntrico y sociocéntrico de los erudicionistas y con las románticas.

En este sentido gramsciano hablan los artistas sobre lo popular y el pueblo, como parte de un proyecto revolucionario que tiende a contribuir a la apropiación del capital cultural que se distribuye de manera desigual en las sociedades clasistas.

García Canclini (1973) considera que los principales problemas u obstáculos para alcanzar una relación significativa entre prácticas artísticas vanguardistas y cultura popular la distancia entre el lenguaje del artista y del pueblo, la formación de los artistas al interior de las instituciones artísticas centradas en las técnicas y una historia del arte lavada de la dimensión del poder; el papel que asumen algunas instituciones del circuito modernizador (sobre todo el Di Tella) y la mediación del mercado.

Se propugna por un *arte popular*, mediado por una *comunicación comunitaria*, que implica una *apertura simbólica* que combate el lenguaje hermético de las élites.

Se recupera la relación *arte-vida* en la conexión con la vida cotidiana.



Por otra parte, la *incorporación temática* de los acontecimientos donde el Estado ejerce coerción y violencia opera en el orden de la denuncia que guarda un poder disruptivo relevante en el contexto de las Dictaduras.

La apertura de *todos los canales de comunicación* es una forma de resistir al aislamiento. Promover una *recepción activa* es mucho más que un enunciado pedagógico políticamente correcto, en este contexto es la posibilidad de persistir en los espacios de libertad del pensamiento que pretende ser cooptado por un poder opresor y represivo.

### **c. El Arte Correo como espacio de resistencia y denuncia**

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

“El Arte Correo como resistencia de aquello que quiere ser silenciado (Gutiérrez Marx, 1983)

“...quería que la gente de otros países supiera lo que había sucedido aquí. También hice un sello artista para denunciar a nivel internacional la desaparición de mi hijo mayor Abel Luis...” (Vigo en Janssen, 1998)

“Durante el lapso de las dictaduras el Arte Postal se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación internacional mediante la difusión masiva de sellos de correos –que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales- y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc...” (Padín, 1988<sup>a</sup>: 9p.)

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

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

“Desde 1976 hasta mediados de 1983, sufrí una censura abierta no sólo en la correspondencia que recibía sino también en la que enviaba. Ese periodo fue especialmente triste para mí. Este control consistía en la destrucción de correspondencia postal dirigida a mí o realizada por mí, cartas que contenían invitaciones que llegaban fuera de tiempo para participar. En suma, un corte en el contacto con mis amigos del mail artistas. Una vez sucedió un hecho inusual, un empleado introdujo algunas piezas postales en mi buzón, pero debieran haber estado en el Comité de Censura. Fue obligado a dejar el trabajo y aceptar la jubilación anticipada ‘por problemas psicológicos’ (...) De cualquier manera, nuestro Servicio Postal sigue siendo corrupto. En primer lugar, aceptaron practicar el control de correo y luego robar o destruir toda clase de piezas postales” (Vigo en Janssen, 1998: 8p.)

“En la cárcel conocí al Presidente del Sindicato de Empleados Postales. Allí me contó que en los servicios postales actúan investigadores (policías vestidos de civil) Él estaba condenado a 10 años de cárcel bajo la dictadura por el único delito de ser el representante de los empleados postales (!). Hoy, no sé si aún hay o no policías de civil pero sabemos que el aparato represivo de la dictadura en el Uruguay no ha sido desmontado” (Padín en Janssen, 1994)

“En plena dictadura una vez, yendo al correo (con Vigo) nos mandaron de Holanda dos paquetes uno para Marx y otro para Vigo. Entra primero él, había una mujer espantosa en la parte de encomiendas y a Vigo le dice ‘tome sus paquetes y *esas cosas* que Ud. recibe’ (por las publicaciones que hacíamos, para las que pedíamos a los artistas 120 imágenes iguales o diferentes para armar la publicación). Llegaron por separado tarjetas postales y a Vigo se lo da sin abrir y a mí, para colmo con mi apellido ‘Marx’, me obliga a abrirlo ahí. Cuando vio el envío me dijo ‘esto es pornográfico, que venga Vigo’ y nos hicieron un expediente por recibir pornografía. Así estuvimos un año en vilo. Con Vigo lo tomábamos con humor, él me serenaba diciéndome que *la gorda* se lo llevó a la casa para erotizar al marido que no la debe tocar desde hace seis años. Hasta que después de un año, nos llamaron para darnos a conocer el veredicto y era que se había incinerado el material” (Entrevista con Graciela Gutiérrez Marx, 2010)

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

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

En el marco de esos proyectos los artistas se inscriben en sus enunciados en tanto artistas/ciudadanos, artistas/latinoamericanos que se sienten impelidos a posicionarse.

Como contracara de la censura, el Arte Correo se postula como espacio de *libertad*:

“Ahí está la diferencia, la amplitud, la libertad de no marcar jerarquías, no entronizar a nadie, no pretender que una pieza es más linda que la otra a pesar de mi gusto estético, no voy a negar que hay piezas que me conmueven estéticamente...pero en el aspecto de la comunicación a distancia he conseguido desplazar esto más que en otras disciplinas en las que sí priorizo la estética. Acá he conseguido la máxima libertad, mantener contacto con seres que me escriben o no, que me mandan un gesto, una foto, una piedrita que encontraron un día y pensaron en mí. Eso abre una veta distinta, porque me obliga a que estos espacios sean otros, no sea la galería, el lugar cerrado. Esos lugares abiertos en los que uno una vez pretendió llevar el arte a la calle” (Vigo en Currell, s/f)

“De cualquier manera encuentro una gran libertad y permanencia de estos principios básicos de ‘Comunicación a Distancia-Vía Postal’” (Vigo en Janssen, 1998: 55p.)

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

“Los hombres se comunican entre sí intercambiando mensajes, utilizando distintas señales como significados diferentes. El hombre al decir ‘su palabra’ la dice para otros hombres (...) El artista realiza su obra de la misma forma que el hombre ‘dice su palabra’. En el hecho artístico encontramos también un emisor y un receptor, necesarios en todo acto de comunicación” (Vigo y Zabala, 1975: 1er y 2do p.)

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

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

Aquí aparece el sentido de la comunicación como *vida*. El Arte Correo, entendido en esta dimensión humana, se torna un espacio vital de encuentro con el otro:

Durante los años de la Dictadura el Arte Correo “Era una forma de nuclearse, de trabajar en grupo, de salir del individualismo, de comunicarte con otra gente” (Entrevista con Hilda Paz, 2011)

“Impulsado por la necesidad de comunicación, a partir de mi situación de exilio y como una forma de compensar el aislamiento con medio cultural propio y sus receptores naturales, utilizando la comunicación postal (arte correo) lancé mensajes buscando corresponsales en todo el mundo para obtener respuestas sobre el tema propuesto de personas que no necesariamente son artistas, pero que darían respuestas con pensamientos similares” (Deisler, 1989<sup>a</sup>: 2p.)

“Como sudamericano, chileno impedido por las circunstancias políticas de intolerancia y persecución a un exilio fuera del marco geográfico de nuestra tradición y lengua, el uso de los lenguajes alternativos que ya habíamos empezado hacer uso en nuestras habituales formas de comunicación, se convirtió de facto en una conducta de vida y como algo natural en nuestras existencias que pasaban a ser marginales insertadas en culturas que no eran las nuestras...” (Deisler, 1989<sup>b</sup>: 2p.)

“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: 5p.)

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

Desde la perspectiva de Rancière (2011 [2004]) adquiere relevancia el carácter político del arte en su especificidad dentro de un régimen en el cual los objetos se definen por su pertenencia a un *sensorium* diferente al de la dominación.

Establece un nuevo (des)ordenamiento de la experiencia que desbarata aquello que el poder quiere inmovilizar o fijar.

Como vemos en el Capítulo 6, en el nivel temático hay una remisión directa a eventos de la vida política frente a los cuales consideran que no pueden dejar de expresarse: los fusilamientos de Trelew, la invasión de Estados Unidos a Panamá, el encarcelamiento de artistas, entre otros.

Hay un conjunto de acciones relevantes a fines de los '70 donde se articula el Arte Correo con *la* política, en relación con acontecimientos concretos. En *lo* político por las formas expresivas y usos del lenguaje que eligen pronunciarse, desde la declaración abierta a los artificios poéticos de los trabajos artísticos que circulan en la Red.

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

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

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

En este texto la *marginalidad* es significada en relación con *la* política como una condición de los latinoamericanos en este contexto de las Dictaduras:

“Nuestra marginalidad latinoamericana responde a un proceso en acción que no puede ser procesado. (...) Nuestra posición de marginales *automarginados* desemboca en la denuncia de una realidad en la que se cimentan estructuras eternizadas en el poder por la fuerza (...)

¿Qué es entonces esa ‘libertad bajo palabra’ conseguida para Padín y Caraballo? ¿No es un recambio formal por una cárcel cada vez más estrecha e inmovilizadora?

Muchos conocemos estas formas sutiles y embozadas de represión: la autocensura es una manera de proponer masivamente esta ‘libertad bajo palabra’ de no pronunciar palabra. La autocensura o la libertad bajo palabra son las formas refinadas de un crimen ‘no sangriento’ cometido contra la creatividad.

(...) Nuestra respuesta es certificar que aquí, en Latinoamérica, *la represión mata*. No es la cárcel física el peligro, sino la muerte. La muerte que ha matado la palabra y la acción creativa de Padín y Caraballo. *La muerte del silencio en una libertad bajo palabra* que es sinónimo de ausencia de libertad y de pérdida del derecho de hombre, de cualquier hombre a pronunciar *su palabra...*” (G.E. Marx Vigo, 1980)

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

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

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

En el cierre del Capítulo, recuperamos elementos de las concepciones de los artistas a los fines de avanzar en la comprensión de las articulaciones entre arte, comunicación y política.

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

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

Hasta aquí podemos afirmar que lo es, si tenemos en cuenta las concepciones que subyacen en las propuestas y proyectos de los artistas.

Por la vía de un *proyecto* que lo articula, el de la *Nueva Izquierda* en América Latina, los artistas configuran un *programa estético-político* que propugna

desbordes entre arte y política, desdibujamiento de fronteras entre ambos, como también incertidumbre acerca de los *modos* de operativizar esta voluntad.

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

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

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

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

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

“...La economía o el discurso pueden pensarse sin sujeto; pensar la política no es posible sin pensar en el sujeto de la política. Es que literalmente no hay política sin sujetos. Y quisiera hoy añadir que el sujeto de la política y el sujeto de la comunicación son, en último término, uno y el mismo. Me explico mejor. El sujeto de los procesos culturales, por ejemplo, puede ser concebido como un punto en una compleja malla abierta de determinaciones y contingencias. Su característica

decisiva, quizá, sea precisamente la de dejarse atravesar y al mismo tiempo constituirse en punto de articulación compleja e imprevisible de unas y otras. En cambio, tiendo a suponer –a la manera de Hanna Arendt- que el sujeto de la política es por excelencia un sujeto de iniciativa, de diferenciación radical, el sujeto de un siempre comienzo que no puede sino contraponerse a lo ya dado para emprender el camino hacia un horizonte otro. Es, diría H. Arendt -ahora sí con fidelidad a sus palabras- *un sujeto de pensamiento y de acción.*” (Caletti, 2001: 45)

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

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

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

Las formas de poner en acto a este programa estético-político en estrategias concretas de la mediación del dispositivo artístico y en el trabajo de ficción, son abordadas en los capítulos siguientes.

En primer lugar, nos referimos a los dispositivos del Arte Correo: las exposiciones y eventos; las publicaciones y emergentes formas de organización como espacios de mediación de la *estética política* de la tendencia.



## **CAPÍTULO 5**

### **Prácticas y Dispositivos del Arte**

**Correo:**

*Insubordinaciones y Aperturas*

*Simbólicas.*

En este Capítulo describimos y analizamos los dispositivos en los cuales se articulan circuitos, espacios, actores y prácticas específicas del Arte Correo Latinoamericano en el periodo analizado.

Para esto analizamos los textos de los grupos ‘A’ y ‘B’ del Corpus.

Organizamos los dispositivos del Arte Correo en los ’70 y ’80 en dos ejes fundamentales: a) las exposiciones, eventos y prácticas de intercambio; b) las publicaciones y asociaciones de artistas correo.

### **1. Las exposiciones, eventos y prácticas de intercambio.**

La exposición, muestra o exhibición es un dispositivo que aparece en los inicios de la tendencia del Arte Correo y contribuye a su expansión.

No obstante, algunos artistas han puesto reparos sobre este dispositivo<sup>146</sup> debido al uso que el sistema artístico oficial ha considerado como mecanismo de legitimación, jerarquización y régimen de inclusión/exclusión, visibilidad/invisibilidad.

Por esto, con la finalidad de mantener un poder disruptivo y crítico, pero a la vez, contribuir al desarrollo de la tendencia, es que resurgen las tensiones entre Arte/arte y el adentro/afuera de la institución artística.

Es decir, se presenta el interrogante acerca de si ocupar algunos espacios ligados al campo cultural para las exposiciones de Arte Correo -como Galerías, Salas de Universidades, Museos, Fundaciones, entre otros- significa renunciar a su pretensión como espacio alternativo o *marginal*.

Una posible respuesta es pensar este uso como un modo de apropiación táctico de los espacios por parte de los artistas.

Entendemos ‘lo táctico’ en el sentido que le da Michel De Certeau (2000 [1990]), como un ‘modo de hacer’ de los débiles frente a la estrategia -ámbito por excelencia del poderoso- en un régimen de micropolítica de la vida cotidiana:

---

<sup>146</sup> Como hemos señalado en pág. 94, son ejemplares en este sentido, las consideraciones de Vigo y Zabala por las cuales deciden designar como *Última* Exposición a la *primera* que se realiza en Argentina.

“...se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de ‘tácticas’ articuladas con base en los ‘detalles’ de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la ‘vigilancia’” (De Certeau, Ídem: XLV)

En las trayectorias del Arte Correo como tendencia, este dispositivo aparece como marca fundacional a través de las acciones de Ray Johnson, cuando en el otoño de 1970 organiza conjuntamente con Marcia Tucker, directora del Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York, la exposición de la *New Correspondance School of Art*<sup>147</sup>.

La muestra se conforma con todo tipo de envío que los correspondientes de Johnson le remitan, sin ningún requisito previo, sólo dirigir las obras al museo señalado.

Para John Held, esta primera muestra de Arte Correo en el Museo Whitney:

“Fue el principio de una revolución en el arte, porque fue a través de ella como se estructuraron los lazos fragmentados de la red. Las invitaciones a los artistas postales se distribuyeron en envíos masivos con nombres recogidos de nuevas fuentes emergentes. Las exposiciones de arte correo tuvieron su auge en los setenta y los ochenta” (Held, s/f)

En 1973, Ken Friedman organiza 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 contribuyen 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* afirma que:

“Hay alrededor de mil artistas postales en activo con diferentes enlaces en la red internacional que se inspiran mutuamente. La manera más fácil para hacer esto es el

---

<sup>147</sup> En 1962 Ray Johnson, funda la *New Correspondance School of Art*. Este nombre es elegido con el aporte que Edward Plunkett y constituye una especie de juego verbal irónico entre la Escuela de Nueva York de pintores activos en aquél momento y las escuelas por correspondencia en las que famosos artistas enseñan arte comercial a través del correo. El sufijo *dence* –como es pertinente a correspondencia en inglés- es desplazado al sufijo *dance* en alusión al movimiento que supone para los artistas el Arte Correo, en contraposición a lo que entienden como una postura más estática del arte tradicional.

correo. Aunque hubiera uno que desechara las obras de arte, siempre quedaría algún corresponsal altamente cualificado como realizador importante del movimiento del Arte Correo. Mucho más allá de la comunicación postal estaría el siguiente paso en la labor comunicativa, los contactos personales” (Held, *Idem*)

En América Latina, los artistas desde 1974 comienzan a generar sus propios proyectos. A partir de la información del Archivo *Biopsia* de Vigo, visualizamos cómo a mediados de los ‘70 aumenta progresivamente el número de exposiciones, se diversifican los espacios de exhibición y se expande el dispositivo a otras latitudes. Hacemos énfasis en el crecimiento de la participación de Vigo en la Red internacional porque es representativo del ritmo en el que se insertan los demás artistas latinoamericanos, ya que entre ellos comparten solidariamente las Convocatorias que reciben de diferentes países.

Las Exposiciones realizadas entre octubre de 1974 y principios de 1976 en Brasil, Argentina y Uruguay, a las que hemos llamado *Exposiciones-hitos*<sup>148</sup>, son muestra de este impulso que los artistas le dan en el Cono Sur de América Latina y operan como multiplicadoras de intercambios futuros.

Para graficar estos cambios y ofrecer una visión aproximativa de estas variaciones señaladas analizamos 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-,
- 1982, cuando ya está en plena actividad como artista correo.

Como puede verse en el Cuadro 1, es notable la diferencia en cantidad de exposiciones de las que participa el artista en los años analizados. Por otra parte, la diversidad de países se amplía. Esto se visualiza también en las referencias al

---

<sup>148</sup> Las cuatro exposiciones-hitos que hemos señalado en el Capítulo 3 son: el ‘Festival de la Postal Creativa’ organizada por C. Padín (Montevideo, 1974), la ‘Última Exposición Internacional de Arte Correo’, organizada por Vigo y Zabala (Buenos Aires, 1975), la ‘Primeira Internacional de Correspondencia’ de Assumpção (San Pablo, 1975) y la ‘Exposição Internacional de Arte Postal’ por iniciativa de Bruscky y Duch (Pernambuco, 1975-1976)

carácter *inaugural* de algunas exhibiciones en un lugar determinado como por ejemplo la “Primera Exposición de Arte Postal en Estambul”.

En cuanto a los espacios concretos de exposición, cabe aclarar que en 1975 varios ámbitos no son precisados en virtud de que el artista no archiva en *Biopsia* de manera completa y exhaustiva como lo hace en 1982, aspecto que evidencia la practicidad que adopta en el curso de los años para sistematizar mejor la información.

En 1982, las exhibiciones consignadas presentan en *Biopsia* las Convocatorias recibidas, de las cuales algunas especifican de antemano los espacios de exposición, en tanto que otras no lo hacen. En estas últimas invitaciones los artistas sólo hacen referencia a la ciudad en la que se va a exponer. Esto hace presuponer que es una decisión tomada a posteriori. Este dato no es menor porque da cuenta de que *no es el lugar* lo determinante para organizar el evento o participar de él, a diferencia del ámbito artístico tradicional en el cual éste es decisivo para la legitimación del artista y su obra.

A esta *no definición* de antemano del lugar la interpretamos de manera significativa en el sentido de que tiene prioridad la participación y el intercambio entre artistas, más que el *prestigio* o capital simbólico de un *espacio artístico* determinado. No obstante, esto no significa que el Arte Correo no posea su régimen de legitimación<sup>149</sup>.

Los lugares donde se realizan las exposiciones son consignados en el Cuadro 1. Como puede observarse, un grupo corresponde a Departamentos de Artes Universitarios, Institutos de Artes, Escuelas Secundarias<sup>150</sup>, Galerías públicas y privadas, Centros de Documentación, eventos culturales como Ferias del Libro o de Arte y Asociaciones Civiles. Otro conjunto, de menor número, son ambulantes (en 1982 una se realiza en Nueva York, con itinerancia por distintos campus universitarios, otra en Colombia y otra en México, organizada por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura).

---

<sup>149</sup> Problematicamos este aspecto en las Conclusiones.

<sup>150</sup> 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.

Cuadro 1 – “La Participación en Exhibiciones de Edgardo Vigo: 1975 y 1982”

Año/ Cantid.	Países/Ciudades	Espacios
<b>1975:</b>  Total 18	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 7 en Estados Unidos (Nueva York, San Francisco, Los Ángeles, Billings)</li> <li>• 2 en Italia (Napoli, Parma)</li> <li>• 2 en Brasil (Sao Pablo y Pernambuco)</li> <li>• 3 en Canadá (Winipeg, Calgary)</li> <li>• 1 en Hungría (Budapest)</li> <li>• 1 en Holanda (Utrech)</li> <li>• 1 en Francia (París)</li> <li>• Inglaterra (Suderland)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Centro de Galerías del Departamento de Arte de la Universidad de Fredonia, NY. Itinerancia por Universidades.</li> <li>• Colegio Duque de Caxias (Brasil)</li> <li>• Centro Experimenta (Italia)</li> <li>• Lion Gallery (Canadá)</li> <li>• Espacio Cardin (París)</li> </ul>
<b>1982</b>  Total: 50	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1 en Brasil (Río de Janeiro)</li> <li>• 2 en España (Bilbao y Valencia)</li> <li>• 2 en Bélgica (Bruselas y Turnhout)</li> <li>• 3 en Japón (Joetsu, Tokio, Kanagawa)</li> <li>• 1 en Dinamarca</li> <li>• 9 en Estados Unidos (San Francisco, Spartanburg, Nueva York, Pemberton, Portland, Gulfport, Santa Bárbara, Santa Cruz)</li> <li>• 2 en Corea del Sur (Seúl)</li> <li>• 10 en Alemania (Erlebnise, Dresden, Bodenbug, Bremen, Saarbrücken, Nidenstein, Bergkamen y Minden)</li> <li>• 3 en México (Distrito Federal y otras ciudades a designar)</li> <li>• 7 en Italia (Napoli Perugia, Caserta, Ispica, Roma)</li> <li>• 2 en Holanda (Hengelo, Amsterdam)</li> <li>• 1 en Colombia (Medellín)</li> <li>• 1 en Turquía (Estambul)</li> <li>• 2 en Yugoslavia (Odzaci, Kula)</li> <li>• 1 en Portugal (Almada)</li> <li>• 1 en Francia (Iceberg)</li> <li>• 1 en Canadá (Toronto)</li> <li>• 1 s/referencia de lugar<sup>151</sup>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundación Centro Cultural Cándido Méndez (Río de Janeiro)</li> <li>• Feria del Libro de Bilbao.</li> <li>• Sala Parpalló (Valencia)</li> <li>• Museo Postal de Bruselas.</li> <li>• Centro Cultural ‘De Warande’ (Bélgica)</li> <li>• Galería Oshima (Japón)</li> <li>• Espacio de Arte ‘Internationalist Art’ (San Francisco)</li> <li>• Wofford College (Carolina del Sur)</li> <li>• Burlington County College (New Jersey)</li> <li>• Portland Art Building (Portland)</li> <li>• Foro de Arte Contemporáneo (Santa Bárbara)</li> <li>• SIFAC (Seoul International Fine Art Center)</li> <li>• Dpto de Arte, Universidad de Sung Kyun Kwan (Seúl)</li> <li>• Galerie Für Visuelle (Alemania)</li> <li>• Galería Ausgestellt (Alemania)</li> <li>• Centro Administrativo de Arte por la defensa del Medio Ambiente (Alemania)</li> <li>• En el marco de la Feria de Arte de Bergkamen 1982 (Alemania)</li> <li>• Itinerancia por espacios diversos en Alemania.</li> <li>• Tres espacios mexicanos de distintas ciudades seleccionados por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura.</li> <li>• Escuela Media ‘G. Pascoli’ (Italia)</li> <li>• Asociación de Cultura Deportiva y Recreativa (Cento, Italia)</li> <li>• Centro Comunicación Visive (Italia)</li> <li>• Centro de Documentación de Arte Visivo (Napoli)</li> <li>• Tienda de Arte (Roma)</li> <li>• Instituto de Integración Cultural Recinto de Quirama (Colombia) (distribución callejera por el artista)</li> <li>• Escuela Estatal de Artes Aplicadas de Estambul.</li> <li>• Festival Internacional de Arte Vivo (Portugal) invitado por artista francés.</li> </ul>

<sup>151</sup> Invitación incompleta.

La ampliación de la participación de Vigo en las exposiciones que surge de los datos del Cuadro, puede proyectarse de manera global al caso de Guillermo Deisler, porque ambos están insertos en los listados que circulan en la Red como participantes activos de la misma. Deisler en 1975, ya instalado en Bulgaria, se encuentra en actividad como artista correo. Muestra de esto es su presencia en los Catálogos consultados de varias de estas muestras en las cuales están incluidos ambos.

En el caso de Clemente Padín, su intervención en la Red sufre una interrupción prolongada por la restricción de su libertad entre 1977 y 1983, -desaparecido primero, preso después y luego bajo el régimen de ‘libertad vigilada’ que le impone la Dictadura Uruguaya-. Luego de ese lamentable pasaje, Padín retoma la actividad con mucha fuerza.

A su regreso, participa como organizador y/o colaborador de varias exposiciones que reivindican la restitución de los Derechos Humanos o denuncian situaciones opresivas entre las cuales pueden citarse:

Las exposiciones sientan las bases de un modelo que se replica bajo las reglas que establece la tendencia como *principios* que garantizan su posición alternativa respecto del sistema artístico oficial y el mercado. Son estas reglas las que los artistas se han dado a sí mismos: No Jurado, No Selección de Obras, No venta de obras, No premios.

A partir de éstas, el dispositivo se propone eludir instituciones centrales del campo artístico como la Crítica, los Jurados/Premiaciones y el recorte Curatorial, como elementos valorativos/disciplinadores del acto enunciativo artístico.

En este sentido, la figura del *experto* es sacada de circulación, no tiene *ni voz ni voto* en esta apuesta.

El saber experto es producto de las operaciones de especialización y bifurcaciones de la Modernidad que consagra un ordenamiento y jerarquización de las cosas y los sujetos, en esferas con lógicas específicas.

Devolver este lenguaje experto a la vida cotidiana, es para De Certeau (*Ídem*) volverlo a sus fuentes:

“Este retomo, hoy cada vez más insistente, tiene el carácter paradójico de ser también un exilio en relación con las disciplinas cuyo rigor se mide por la estricta definición de sus límites. Desde que la cientificidad se ha dado lugares propios y apropiables mediante proyectos racionales capaces de plantear de manera irrisoria sus procedimientos, sus objetos formales y las condiciones de su falsificación, desde que se ha establecido como una pluralidad de campos limitados y distintos, en suma, desde que ya no es de tipo teológico, ha constituido el *todo* como su *resto*, y este resto se ha convertido en lo que llamamos cultura” (De Certeau, *Ídem*: 10)

Debido a esta apertura del dispositivo expositivo, al excusar la discrecionalidad del ‘experto’, se fomenta una forma de ‘democratizarlo’:

“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” (Vigo, 1976: 4)

“Los circuitos del mail art empezaron y siguen –creo- prefiriendo los lugares no tradicionales para sus exposiciones –Museos, galerías, Fundaciones- Así como la forma de enseñar sus trabajos. No más jerarquías, sino abierta proposición de todo el que quiera entrar en esta manera de comunicación” (Vigo en Janssen, 1998: 27 p.)

Por otra parte, de manera complementaria, se abre como espacio de libertad al resistir la censura de la que son objeto los artistas en el sistema oficial y abrir la noción de ‘obra’ a una diversidad de formas de expresión.

Vigo (Vigo en Currell, s/f) enfatiza esta emancipación y cita una situación de censura<sup>152</sup> de la que son objeto con Horacio Zabala por parte de Alvaro Castagnino, dueño de la Galería Arte Nuevo donde realizan la “Última Exposición Internacional de Arte Correo”.

Por su parte, Horacio Zabala remarca el carácter externo al Sistema Artístico Oficial del Arte Correo:

---

<sup>152</sup> 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:

“(Zabala) recibió ese preservativo, el que tuvo que decidir la censura fue él. Pero sí estuve en el debate, cuando Castagnino habló de chanchada, etcétera, yo le digo que lo que el alemán mandó era de alguna manera el testimonio de haber gozado y nos cedía ese momento con lo que había quedado, que me parecía un mensaje de amor increíble, de una calidez insostenible, cómo iban a censurarla, cómo se puede suplantar con una lectura chabacana y equivocada (...) Por supuesto no pude destruir la oposición. Si yo presento una muestra de comunicación a distancia el preservativo lo puedo exponer, no sé si lo puedo exponer en una exposición de arte correo” (Vigo en Currell, s/f: 11)

Al respecto recordemos que (como afirmamos en el Cap. III) Vigo extrema la apuesta al diferenciar -en algunos textos-, entre Comunicación a Distancia y Arte Correo, dado que para él la primera radicaliza el carácter abierto y libre de las prerrogativas del sistema artístico. Como hemos señalado, para él se trata de eludir la palabra *arte*.



“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)

En esta dirección, como acto de resistencia, Vigo y Zabala deciden llamarle la ‘Última’ exposición de Arte Correo a la primera y única que organizan. El artista platense tiene reservas con este dispositivo por estas prerrogativas del sistema artístico, aun cuando de sus acciones y participaciones puede deducirse que hace concesiones en favor de este uso táctico.

El carácter colectivo de las muestras es otro factor que refuerza el fundamento comunicativo de manera indisociable con el acto artístico, ya que se trata de un rasgo propio de la tendencia del Arte Correo que la diferencia de las exposiciones tradicionales, que *pueden* ser colectivas, pero cuyo aglutinamiento se rige por criterios estéticos o técnicos aplicados por el ‘experto’ en el recorte curatorial. En el caso del Arte Correo sus exposiciones son constitutivamente colectivas y abiertas, debido a que no pueden entenderse de otra manera porque los proyectos, que surgen de los artistas, son invitaciones *a otros* a realizar esta acción conjunta y cada artista es multiplicador de la misma, por lo cual la participación del *otro* es la que le da sentido.

Por otra parte, el dispositivo expositivo se convierte en generador de una dinámica que potencia la producción simbólica porque involucra diferentes momentos de producción, circulación y reconocimiento.

Un punto de ‘inicio’, como corte artificial de una semiosis infinita (Verón, 1987) puede delimitarse cuando ‘un’ artista (no en sentido estrictamente individual, más bien como actor social) elabora su propuesta expositiva y envía por Correo Postal su Convocatoria a una amplia lista de participantes (en un acto que ya es de *reconocimiento* de publicaciones o catálogos de exposiciones anteriores donde figuran, como regla, las listas de direcciones postales).

Como acción concatenada, numerosos ‘artistas’ reciben la Convocatoria y establecen un diálogo con éstas, en sus interpretaciones, en las aperturas simbólicas que disparan. En ‘respuesta’ envían sus trabajos. En el mismo envío, o en otro,

remiten sus propias propuestas. Cada artista incluye en éstas a los otros participantes en listados que se nutren de este proceso de producción/ circulación/ reconocimiento.

Es este carácter procesual dinámico, que vale destacar frente a la inmovilidad de lo fijo y como fuerza centrífuga frente al impulso centrípeto del poder cultural hegemónico. Por lo tanto, la exposición de Arte Correo, si se la considera en sí misma o literalmente como una disposición al público de un conjunto de trabajos artísticos en un espacio/tiempo determinados, se la reduce a un acto estático y se ignora el proceso de comunicación multiplicador que este dispositivo supone, como las múltiples articulaciones que se producen en el proceso.

Hay una rica discursividad en las ‘Convocatorias’, en la cual los artistas formulan sus propuestas e invitan a participar de ella a otros (exposiciones, publicaciones u otras acciones).

Respecto de lo que consignamos como ‘eventos’ al inicio de este apartado, nos referimos a otras acciones coordinadas, organizadas desde la Red de Arte Correo.

Fiel a su espíritu dadaísta y conceptualista, la Red *inventa* otro tipo de eventos como los ‘Congresos Descentralizados’<sup>153</sup>, que consisten en la realización simultánea de múltiples encuentros, en todo lugar donde hayan artistas correos, con la finalidad de compartir trabajos, exponerlos, intercambiar ideas, proyectos, elaborar documentos conjuntos, etc.

En 1986 se realiza el primer *Congreso Mundial Descentralizado de Arte Correo*<sup>154</sup> 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 tiene consecuencias trascendentes, dado que muchos artistas postales que se habían

---

<sup>153</sup> Esta modalidad surge en 1986, cuando H. R. Fricker y Günter Ruch proponen que los participantes de la Red Postal se reúnan en Suiza, su tierra natal; pero cuando los artistas toman conocimiento de esta iniciativa consideran que dada la naturaleza descentralizada de la Red, es más apropiado darle al encuentro este carácter, por lo cual convocan a llevar a cabo el Congreso “en cualquier lugar donde dos o más artistas se reunieran para tratar temas de la red” (Fricker y Ruch citados por Held, 1991: 20p.)

<sup>154</sup> *Decentralized Worldwide Mail Art Congress.*

sumado a la expansión del Arte Correo entre los 70 y los 80 se conocen personalmente en los encuentros simultáneos del *Congreso Descentralizado*. Esto promueve la gestación de proyectos colectivos<sup>155</sup> y contribuye a vigorizar el diálogo y la solidaridad en la red de Arte Correo.

Otro tipo de eventos son las ‘Campañas’ que coordinan un conjunto de acciones artísticas a través de la Red de Arte Correo orientado a un objetivo concreto común.

Del periodo estudiado 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).

Por último, lo que denominamos ‘prácticas de intercambio’ hace referencia a envíos múltiples a numerosos destinatarios -de trabajos de Arte Correo, principalmente postales- sin responder necesariamente a una Convocatoria en particular. Estos envíos se orientan a establecer nuevos lazos, mantener la reciprocidad o dar a conocer este modo de comunicación.

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

---

<sup>155</sup> Nos referimos a las invitaciones mutuas de artistas a participar de los proyectos que venían llevando adelante en sus lugares de residencia, que culmina en muestras conjuntas de sus obras o “souvenir”. De estas iniciativas participan, por ejemplo el alemán Jüngen O. Olbrich y sus colaboradores como Chuck Stake, de Canadá.

Vigo registra, con la diligencia de su trabajo administrativo-judicial, los datos de sus destinatarios: numera los envíos, precisa con sellos fechadores el día en que han sido remitidos por Correo Postal. Sus fichas mecanografiadas<sup>156</sup> con minucioso cuidado permiten reconstruir el legado de estos itinerarios en la Red de Arte Postal.

La práctica de los ‘intercambios’ contribuye a ampliar la Red y a su sostenimiento en el tiempo. No es arriesgado afirmar que esta voluntad y perseverancia es una de las razones de la permanencia de la Red desde hace más de 40 años.

El dispositivo expositivo, los eventos emergentes y las prácticas de intercambios, entran relaciones entre arte, comunicación y política.

En cuanto a lo político, se consigna el uso táctico de los espacios, como forma de resistencia a las estrategias del sistema artístico oficial y el mercado del arte. Se trata de un régimen micropolítico que no pretende revolucionar el arte oficial, pero lo perfora con su alternatividad, le quita su verdad y saberes monolíticos.

Se realiza una inversión de valores:

\*el encuentro con la otredad por encima de la estimación experta de una ‘obra’, \*la acción colectiva sobre la consagración del ‘autor’ individual, \*la entrega desinteresada de un trabajo artístico -producto de la laboriosidad del artista- sobre la cotización que impone el mercado del arte -que lo enajena en su carácter de mercancía-, \*la circulación como forma de apertura y dinamismo por sobre la inmovilidad.

Por otra parte, al desjerarquizar los espacios, desacraliza el ‘cubo blanco’ como paradigma del espacio expositivo moderno y tensa los límites del adentro/afuera del ámbito artístico.

En esa dirección, Bourdieu (2010) señala que hay algo de religioso en esa separación que se hace de la obra de arte en el museo, tal como un ‘objeto sagrado’

---

<sup>156</sup> Se incluye imagen de estas fichas en Anexos.

en el templo. El espacio del museo, como límite que separa lo sagrado de lo profano, es justamente al que Duchamp evidencia con su gesto de exponer *El Urinario* o *La Rueda de Bicicleta*, porque recuerda que el arte se define en relación con esta inscripción institucional. La democratización del dispositivo expositivo también recoge este gesto duchampiano y lo resignifica en otro contexto.

Por otra parte, se presenta una articulación entre estos dispositivos y la política, en los eventos que valoran el papel decisivo que desempeña la comunicación como condición de posibilidad de la política, sin desconocer la paradoja según la cual ésta se funda en un horizonte de restitución de la comunidad que se torna imposible al desenvolver los hombres sus diferencias en el mundo de relaciones recíprocas (Caletti, 2001)

Frente a esto, "...la comunicación procura la imprescindible restitución ilusoria de ese horizonte, restitución que repara su eterna condición fallida y recrea las condiciones de posibilidad de la historia como flujo discontinuo. Tal su papel decisivo" (Caletti, *Ídem*: 46)

Con sus acciones articuladas en los dispositivos expuestos, los artistas intervienen en el espacio público haciendo visibles un orden injusto y opresivo. En ese sentido se involucran en procesos de comunicación pública.

En la noción de lo público que sostiene Caletti es central la visibilidad porque es esta condición la que:

"...hace del espacio de lo público el lugar donde la sociedad se advierte a sí misma en tanto que tal, y donde por lo mismo se encuentra en condiciones de elaborar los términos de su propia, cotidiana, autorrepresentación. En el espacio de la visibilidad, y sólo en él, se construyen las condiciones para la reflexividad social" (Caletti, *Ídem*: 47)

Al hacer visibles y potenciar la dimensión performativa de los actos de *repudiar, reclamar, denunciar* en las Campañas de los artistas, en las Exposiciones, en sus Declaraciones, intervienen como *ciudadanos* en la construcción del espacio público, noción insoslayable para comprender las relaciones entre procesos de comunicación y procesos políticos.

## 2. Las publicaciones y asociaciones de artistas correo.

A principios de los '70 la publicación de libros, revistas especializadas en arte y la prensa en general, poco a poco se interesa en algunos eventos y actividades del Arte Correo y aportan a su difusión dentro del ámbito cultural de ese momento<sup>157</sup>. Progresivamente se generan publicaciones propias.

La revista *FILE*, publicación artística alternativa editada por el colectivo de arte canadiense *General Idea*, constituye un espacio de contacto importante para los artistas postales que aumenta el conocimiento de los listados de artistas (de sus direcciones postales) y difunde las actividades en América del Norte y Europa. El mismo propósito persigue *Umbrella*, publicación de referencia para el Arte Correo.

En 1984, dos publicaciones dan cuenta de un estado de reflexión y movilización en el campo del Arte Correo; por entonces, se edita 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<sup>158</sup>. El mismo año, en la *Interdada '84* en San Francisco, se reúnen numerosos artistas postales.

La artista Anna Banana edita desde comienzos de la década de los '70 una serie de publicaciones destinadas a la promoción e información sobre el Arte Correo: el *Banana Rag*, es un *Newsletter* que funciona como uno de los primeros foros y noticieros del medio. También, ligado a otras publicaciones como *FILES* o *Artistamp News*, el artista japonés Nam June Paik, despacha regularmente obras por correo bajo el título *The Monthly Review of the University for Avant-Garde*

---

<sup>157</sup> La revista *Rolling Stone* publica un artículo en dos partes (13 y 27 de abril de 1972) de un crítico de arte muy respetado, Thomas Albright, sobre el *Mail Art*. Por su parte, en el número de enero/febrero de 1973 de *Art in America*, David Zack escribe "An Authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art". La amplia distribución de esta revista de última moda suscita la atención del aislado mundo del arte y del público en general que tiene interés en las alternativas sociales, políticas y también artísticas.

<sup>158</sup> Este Libro aporta información sistematizada sobre los artistas y eventos de la red internacional de Arte Correo.

*Hinduism*, la cual constituye una parodia de ciertas revistas de la ciencia esotérica<sup>159</sup>.

En América Latina a mediados de los '70 los artistas comienzan a participar en revistas que están en circulación y a generar sus propios proyectos editoriales de Arte Correo. La práctica colaborativa y la reciprocidad son sustanciales para los dispositivos del Arte Correo y las publicaciones no son la excepción, existe una pauta de comunicación tácita en la tendencia: *no es posible la publicación o exposición sin la participación de un conjunto de artistas correo*.

Deisler, Vigo y Padín, como hemos visto en Capítulos anteriores desde sus prácticas de Poesía Visual, a partir de los '60 desarrollan el oficio de editores de sus propias revistas experimentales.

De éstas, la publicación *Hexágono '71*, editada en La Plata por Vigo entre 1971 y 1975 constituye para nosotros una publicación de *transición* hacia las prácticas específicas del Arte Correo. No la consideramos una revista *de* Arte Correo, pero es relevante como espacio expresivo en el cual se hace visible el paso de la Poesía Visual al Arte Correo señalado en el primer momento significativo que delimitamos en la historia del Arte Correo<sup>160</sup>.

En esta publicación<sup>161</sup>, de frecuencia trimestral, el artista publica 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<sup>162</sup>, mayormente de su autoría y en menor medida de otros artistas con los cuales mantiene intercambio.

---

<sup>159</sup> También se ironizan y caricaturizan los discursos que circulan de los innumerables cultos en el territorio de EE.UU, se mofan de sus promesas de vida eterna y de los mecanismos de rápidas y efectivas salvaciones o las conversiones en Ministros religiosos mediante el pago de cánones. Estos textos circulan en los circuitos ligados a la música pop y la cultura *underground* dando popularidad a una falsa iglesia denominada *Iglesia del Subgenius* (Gaché, 2005)

<sup>160</sup> En el Capítulo 3, pág. 88.

<sup>161</sup> 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)", Inédita, Universidad Nacional de La Plata, 2013. La autora ha publicado diversos artículos al respecto. También estudia esta revista Fernando Davis como parte de las expresiones conceptualistas, cuestión que expone en numerosas publicaciones de su autoría (2008<sup>a</sup>, 2008b, 2009, 2011, entre otros).

<sup>162</sup> Tales como propuestas de acciones, intervención sobre textos periodísticos, collages, etc.

Entre los ensayos destacamos “Sellado a Mano” (e<sup>163</sup>, 1975) en el cual se refiere a las potencialidades críticas-expresivas de los ‘sellos’. Para Bugnone (2013) la revista presenta:

“...una clara ligazón con su antecesora Diagonal Cero, en cuanto al interés por el arte experimental, los textos críticos, las hojas sueltas, caladas y la publicación de trabajos vanguardistas (...) Hexágono es una revista ensamblada (assembling magazine), es decir, un montaje de trabajos de diversos artistas que un editor se encarga de aunar, similar al libro de artista y cuyas estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial” (Bugnone, 2013: 255)

En 1976 Vigo realiza la publicación *Libro Internacional*, que sigue la línea de las revistas experimentales de los '60 en cuanto a la ruptura del formato tradicional y la modalidad de circulación de las revistas existentes en la Red. Se trata también de una revista ensamblada o revista-objeto de la cual participan artistas de diversos países, varios de ellos latinoamericanos.

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 incorpora a las prácticas de Arte Correo a artistas con los cuales ha compartido proyectos en el CAYC o en otros ámbitos y los convoca a participar.

De esta publicación participan los artistas latinoamericanos Guillermo Deisler, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala, Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Jorge Glusberg, Damaso Ogaz, Ulises Carrión<sup>164</sup>, artistas europeos como Julien Blaine, Antonio Ferró y la artista estadounidense Anna Banana, entre otros.

---

<sup>163</sup> Una característica de la revista es que los ‘números’ son nominados con letras -solas o combinadas- Siguen relativamente el orden alfabético, pero la combinación marca distintos intervalos arbitrarios que impone el artista. Son 13 números: *a*, *a-b*, *a-c*, *b-c*, *b-d*, *b-e*, *c-d*, *c-e*, *c-f*, *d-e*, *d-f*, *d-g*, *e*. El número *d-g* se autodesigna como ‘Número Censurado’.

<sup>164</sup> Artista mexicano exiliado en Amsterdam.



Entre 1977 y 1983, Edgardo Vigo y Graciela Gutiérrez Marx forman una firma conjunta 'G.E Marx Vigo' y con ésta participan de múltiples proyectos de Arte Correo y llevan a cabo los propios<sup>165</sup>.

En 1979 crean la revista *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* que editan bajo la firma conjunta hasta 1983, año en que se termina esta asociación artística, y continúa Vigo solo 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 del Arte Correo como tendencia alternativa al arte oficial.

En el primer número G.E Marx Vigo publican una declaración que se expide sobre lo que denominan *filatelia marginal* titulado 'Acuse de Recibo'<sup>166</sup> y la envían por correo a los participantes junto con la publicación.

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 y cosidos con hilos, algunos *collages*.

Una revista relevante de la época es *Commonpress* que en 1977 genera el artista polaco Pawel Petasz, la cual se propone como *medio de redes* por el modo de producción que postula al concebir su dirección y edición de manera *rotativa*.

A cada número lo edita un artista distinto del mundo, bajo una temática delimitada. Esta revista se produce primero en Polonia, luego en Holanda,

---

<sup>165</sup> Por otra parte, Vigo mantiene dos firmas propias, una es Tana Vigo y la otra Rose Selavy, en honor a la firma de Duchamp. Estos juegos identitarios son característicos dentro de la tendencia conceptual.

<sup>166</sup> El texto, fechado el 7 de enero de 1979, es elaborado por G.E Marx Vigo en La Plata. Forma parte del Corpus de análisis.

Alemania Occidental, Estados Unidos, Italia, Brasil, Inglaterra, Bélgica, Argentina, Suiza, Hungría, Australia, Canadá y Alemania Oriental.

En Argentina le corresponde a Edgardo Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, con la firma G.E. Marx Vigo llevar a cabo el N° 19 de *Commonpress*, en 1979, bajo el título “Paloma en Libertad”. Así lo anuncia el editor Pawel Petasz a principios de 1979, en cuyo texto de Convocatoria<sup>167</sup> incluye 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 imprimir 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. Lo que queremos decir es que solamente envíen las piezas del sello con las instrucciones acerca de la manera en que quieran que se impriman. Será necesario adjuntarle los sellos personales con su nombre y dirección para que los trabajos puedan ser identificados. No medidas, no colores, no condiciones. Fecha límite 1ro de septiembre de 1979  
Gracias y ‘lovechau’<sup>168</sup> (Petasz y G.E. Marx Vigo, 1979)

Su tamaño es variable, aunque predomina el Carta y los materiales con los que están realizadas son reciclables. La calidad de impresión es de mediana a baja, ya que utilizan sistemas de impresión Xerografía u Off Set. El carácter cromático varía, ya que algunas diversifican los colores y otras son monocromáticas<sup>169</sup>.

El texto que presenta y define a la publicación, se incluye en todos los ejemplares y en éste se especifica su forma de edición descentralizada, sus objetivos, el orden de la rotación, temáticas y pautas de las siguientes ediciones. Es una forma de organización de la producción de la revista que garantiza la continuidad y promueve la participación de los artistas:

“Commonpress es una edición periódica que se hace gracias al esfuerzo común. Todos los artistas pueden ser participantes enviando material al editor del próximo número que refleja el tema elegido por la edición. Entonces, cada artista que de esta manera se ha unido a la causa común tendrá el privilegio y la responsabilidad de

---

<sup>167</sup> El texto aparece en inglés, italiano y español.

<sup>168</sup> Este saludo es utilizado en la Red con frecuencia y constituye un modo afectuoso e informal de despedirse.

<sup>169</sup> Pueden consultarse algunas tapas en el sitio <http://artistsperiodicals.blogspot.com.ar/2012/07/commonpress.html>

editar una de los subsiguientes ejemplares de Commonpress. Ser editor significa seleccionar el o los temas para su publicación (anunciándolo en la publicación anterior –mediante el contacto con el coordinador: Pawel Petasz...), recolectar el material, editar e imprimir el ejemplar asumiendo el costo y distribuirlo.

El título y numeración se mantiene en coherencia con toda la publicación, en todos los otros aspectos el carácter de cada edición depende de las ideas y habilidades de su editor. La tirada mínima de cada edición es de 200 copias”<sup>170</sup> (Commonpress, 1979: 2)

Esta publicación, representativa de un modo de producción descentralizada en la Red de Arte Correo, se edita hasta 1983.

---

<sup>170</sup> Texto original en inglés, traducción propia.

Figura 1: Hoja 'Sellado a Mano', e, Revista *Hexágono* '71, 1975.

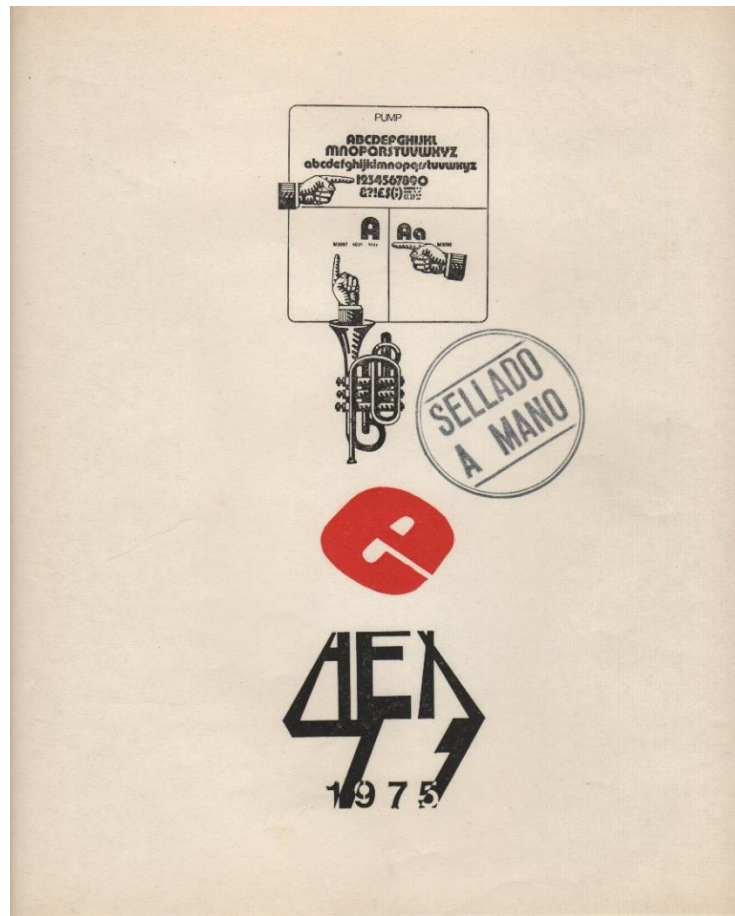


Figura 2- Números de *Libro Internacional*, Editados por E. A. Vigo, 1976-1980



Figura 3- Algunos números de *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, Editados por G. E. Marx Vigo (1979-1983) y E. Vigo (1984-1993)



Figura 4: Tapa de *Commonpress* N° 2, 1978, Polonia.



En los años '80 algunos proyectos editoriales aparecen ligados a la emergencia de asociaciones de artistas correo que constituyen, desde nuestro punto de vista, una 'relativa' institucionalización de la Red de Arte Correo. Por ejemplo, la revista *Participación*, fundada por Clemente Padín en Montevideo (1984) y *Hoje, Hoja, Hoy*, por un grupo de artistas argentinas se relacionan con la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo.

Estas iniciativas están inscriptas en un contexto dinámico, en los primeros años de la década de los '80 ya que con el regreso de las democracias se inicia una etapa de reconstrucción, en medio de un clima de contradicciones, sentimientos encontrados y expectativas.

Desde fines de 1983, se produce un proceso de recuperación de los espacios públicos (intervenciones en la calle, escraches, graffitis)<sup>171</sup>. La convocatoria artística vuelve a ligarse con la política, 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 no es ajena a este proceso y está claro para Clemente Padín (1988<sup>a</sup>) que hay en estos años un movimiento de 'vigorización' de la Red de en América Latina.

Por otra parte, el artista enfatiza el carácter crítico al vincularse con problemáticas de la realidad latinoamericana, sentimientos, valores, que quedan como saldo de las Dictaduras y demandan la lucha por la plena restitución de los derechos. Para él, esto marca una diferencia con el modo de experimentar el Arte Correo en los países centrales:

“Mientras en otros lugares el Arte Postal tiende a banalizarse y a comercializarse, en nuestros países no ha podido substraerse al condicionamiento que nuestras peculiaridades y tradiciones le han impuesto y casi naturalmente se ha constituido en un instrumento de lucha y de denuncia sumándose al tenaz esfuerzo de nuestros pueblos por acceder a mejores y más humanas condiciones de vida, en un marco de paz y justicia social” (Padín, 1988<sup>a</sup>: 17p.)

---

<sup>171</sup> De estas y otras prácticas callejeras, han participado diversos grupos como el Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (C.A.PA.TA.CO) y Grupo de Artistas Socialistas para la Transformación del Arte Revolucionario (GAS-TAR), entre otros. Ya entrados los noventa, el Grupo de Arte Callejero (GAC), cuyos comienzos están emparentados con la agrupación HIJOS que impulsan una modalidad de acción colectiva, el *escrache*, cuyo objeto fue el de denunciar la impunidad de los represores e impulsar la condena social (Longoni y Bruzzela, *Idem*)

En este sentido, Padín rescata proyectos y acciones comprometidos con estas problemáticas y promueve formas organizativas de los artistas porque entiende que constituyen un modo de intervención política *eficaz* en la esfera pública.

A fines de 1983 Clemente Padín:

“...hace circular entre unos 30 artistas latinoamericanos, la propuesta de organizar una Asociación que defienda los derechos de la libertad de expresión y sea portadora de las inquietudes y reflexiones críticas de los creadores comprometidos con las circunstancias históricas presentes” (Hoje, Hoja, Hoy, 1985: 4)

Ligado a este modo de entender a la Red de Arte Correo como partícipe activo de este proceso, crea la publicación *Participación*, cuyo primer número se publica en junio de 1984.

Desde el Número 1 al 6, la revista identifica como editor a Clemente Padín y desde el 7, a la Asociación Uruguaya de Aristas Correo y se menciona como *Boletín* de esta Asociación.

Esta revista surge con el cometido de ‘informar’ las acciones, proyectos, exposiciones que se llevan a cabo en la Red de Arte Correo, recoger y hacer visibles las denuncias de hechos lesivos de los derechos humanos, como también ofrecer un espacio de expresión de ideas y opiniones sobre temas de la agenda que los artistas construyen colectivamente (Entrevista con Padín, 2011)

Se incluyen notas informativas, recuadros con información de Convocatorias y eventos, entrevistas, homenajes, crónicas, notas editorializadas, imágenes, sin seguir una estructura fija o estable en cuanto a su contenido.

Se caracteriza por el uso de diversos idiomas, como es propio del Arte Correo, básicamente inglés y español. Se imprime en blanco y negro, mediante copias en sistema Xerox o fotocopias. Se editan 9 números, entre 1984 a 1989 y su distribución se realiza por Correo Postal o entrega directa.

En la primera edición, bajo el título “Asociación Latinoamericana de Artistas Correo”, publica:

“Se informa que, una vez evaluadas todas las respuestas recibidas, se hará un proyecto de estatutos, que será puesto a consideración de los artistas a los efectos de establecer el texto definitivo. Desde ya se adelanta que el objetivo fundamental será hacer valer nuestra voz en los foros internacionales en la defensa irrestricta de nuestros derechos, a la vez que pesar en las decisiones que, en cuanto artistas y ciudadanos, nos conciernen” (Padín, Revista Participación N° 1, 1984: 1)

Entre fines de 1983 y julio de 1984, Padín recibe a vuelta de correo las respuestas de los artistas en relación con su propuesta de fundar la Asociación.

El 31 de agosto de 1984 se concreta en la ciudad de Rosario la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo durante el Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Artec correo organizado por Jorge Orta en Rosario, que reúne una serie de actividades durante tres días<sup>172</sup>.

Este evento es significativo porque da cuenta del diálogo que las acciones de Arte Correo establecen con otras expresiones artísticas y evidencia que el eje vertebrador se configura desde un horizonte estético/político compartido.

En este sentido, se desarrolla la *Exposición Internacional de Arte Correo* -de más de doscientos artistas de veinticinco países-, se realizan performances y eventos, como el que propone la artista platense Susana Lombardo ‘Siluetas de Vida’, vinculado a un conjunto de acciones designadas como Siluetazos<sup>173</sup>, que emerge en el contexto de reinicio de la Democracia en Argentina, como formas poéticas de expresión de lo ‘ausente’ o, más bien, de lo ‘ausentado’<sup>174</sup>.

En Rosario también se lleva a cabo la performance de Jorge Orta ‘Fusión de sangre latinoamericana’, el ‘Trasplante de Punta Lara al Río Paraná’ por Susana Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx y el ‘Ayuno por las libertades en América Latina’, propuesto por Clemente Padín, el cual se lleva a cabo solidariamente por todos los artistas asistentes, bajo la siguiente plataforma:

“1) Pleno reconocimiento y vigencia de la Declaración Universal de los Derechos Humanos; 2) Libertad para todos los presos políticos y sindicales; 3) Regreso de los exiliados; 4) Aparición con vida de los desaparecidos; 5) Derogación de toda la legislación represiva; 6) Desmantelamiento de los aparatos represivos; 7) Por la reafirmación del derecho a una vida digna para todos los seres humanos en un marco

---

<sup>172</sup> El *Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Artec correo* se desarrolla en Rosario durante el 30, 31 de agosto y 1° de septiembre de 1984

<sup>173</sup> Se destaca la *III Marcha de la Resistencia* convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. El procedimiento es iniciativa de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y su concreción recibió aportes de diversos organismos de militancia por los derechos humanos, entre ellos los de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (Longoni y Bruzzzone, 2008)

<sup>174</sup> Para Eduardo Grüner las siluetas se sitúan como:

“...Intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo ‘ausente’ – puesto que por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente-, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer” (Grüner en la misma obra, citado por Longoni y Bruzzelas, 2008)



de libertad y justicia social” (Nota de prensa del diario de Montevideo ‘La Hora’ reproducida en Revista *Participación*, N° 4: 1)

La *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo* toma existencia en este múltiple evento mediante un ‘Acta Fundacional’ que se firma ante el escribano público Roman Coll Araya.

Este hecho *formal*, adquiere fuerza en su dimensión performativa en tanto acto enunciativo, ya que no tiene continuidad como *organización institucionalizada*. Padín asegura “que no duró ni un solo día” como tal, ya que nunca se hizo un estatuto, no tuvo ‘autoridades’ ni estructura propia (Entrevista con Padín, 2011)

Es valioso su efecto disparador de múltiples acciones. La fuerza declarativa y el compromiso expresado por los artistas *desencadena* una serie de prácticas discursivas como réplicas, denuncias, acciones artísticas en los espacios públicos, trabajos artísticos, entre otros.

<sup>175</sup>“Terminado el Seminario (el de Rosario), las primeras acciones de la Asociación fueron las de preparar un saludo fraterno al Encuentro de Trabajadores del Arte que se celebrara en setiembre en Montevideo, conjuntamente con la Muestra por las Libertades; la participación en el *Primer Fogón de la Cultura Popular* con un poema colectivo gigante: el Tendedero, instalado en una plaza de la ciudad de La Plata, Argentina, en noviembre-diciembre 84; la denuncia y los reclamos por la libertad de Andrés Irán Poblete desde noviembre a la fecha; la acción postal con el tema “La Comunicación Artística por las Libertades en Latinoamérica y el Caribe”, del grupo Colectivo-3 de México en enero ’85...” (*Hoje, Hoja, Hoy*, N° 1: 4)

En el N° 4 de *Participación*, Padín difunde un facsímil del Acta y en ésta se afirma que:

“...se instituye la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo*’, en base a los artículos siguientes: 1) Créase la Asociación Latinoamericana y del Caribe de artistas-correo con el propósito de nuclear a todos aquellos artistas que, dentro de otras formas de expresión artística, practican el arte-correo, con la finalidad primordial de defender sus derechos; y 2) nómbrase una Comisión Provisoria con la finalidad de redactar el proyecto de estatutos que se pondrán en consideración de todos los artistas-correo de la región a los efectos de su definitiva redacción,

---

<sup>175</sup> Los resaltados en cursiva de las siguientes citas corresponden a resaltados en mayúsculas del original.

integrada por los artistas-correo presentes en este Seminario, quienes firman en conformidad” (Padín en Participación N°4, 1984: 13<sup>176</sup>)

Como producto de esta motorización de acciones de la Asociación surge la publicación *Hoje, Hoja, Hoy*, cuya edición está a cargo de Hilda Paz (Hudson), Graciela Gutiérrez Marx, Gustavo Mariano, Susana Lombardo (La Plata), Alfredo Mauderli (Quilmes). Su aparición se vincula de forma directa con el surgimiento de la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo*, es considerada como un *periódico* de Arte Correo (Gutiérrez Marx, 2010). Su relación directa con la Asociación se formula en el primer Número de enero-febrero de 1985, en el cual se autodefine como:

“...una herramienta para la profundización del debate y esclarecimiento de las líneas de acción que debemos practicar para que el derecho de todos los hombres de expresarse y crear pase a ser una verdadera *Utopía Realizable*” (Hoje, Hoja, Hoy, Ídem: 4)

La modalidad de producción de estas publicaciones es casi artesanal, por la forma de impresión, montaje y distribución.

En el caso de *Hoje, Hoja, Hoy* está realizada en papel reciclado, se trata de un desplegable a un solo color e incluye un póster con imagen xilográfica. Se evidencia un criterio estético visual en su diseño.

Hilda Paz describe cómo se han debido adaptar a las limitaciones de recursos técnicos y económicos, sin renunciar a la creatividad y la expresión:

“Con Graciela coordinamos un periódico gráfico que se llamó ‘Hoja Hoje Hoy’ y que se hacía en una imprentita de Berazategui. Contábamos con colaboradores que nos mandaban textos cortos y también escribíamos nosotras. Era una hoja grande en papel de diario que se plegaba en cuatro y lo mandábamos como impreso ya que en el correo no salía caro (como ahora). Cada uno nos hacía tacos originales y los montábamos a 7 mm para que diera en la máquina, además trabajábamos con los tipos de plomo. Hicimos cinco números en todo un año cada uno de 500 ejemplares, adentro venía un poster que confeccionábamos con los tacos sobrantes y todos los *sticker* o sellos que recibíamos. También hicimos postales, tarjetas y diversas acciones. Era un delirio que nos llevaba muchísimo tiempo” (Entrevista con Hilda Paz, 2011)

---

<sup>176</sup> Diferenciamos en la cita de los textos de la Revista Participación entre el autor Padín y AUAC dado que la revista hasta el N° 6 identifica a Clemente Padín como su editor y desde el N° 7 es AUAC. En cuanto a los números de páginas, es una singularidad de la Revista el hecho de que se numera de manera continuada las páginas de una edición a otra.

La publicación se edita durante un año y medio, no tiene una periodicidad regular ya que depende del tiempo y los recursos disponibles; no posee una temática fija: "...lo que te mandaban como colaboraciones se publicaba. Como en ese momento no había e-mail, nada de eso, hasta que no te llegaba por correo no sabías qué era. Era muy azaroso" (Hilda Paz, *Ídem*)

El texto inaugural de la publicación expresa el programa poético/político de sus editores:

"Salimos a navegar entre luces y tinieblas, con gestos, palabras, imágenes, en esta nave de sobrevivientes que trata de agitar el sombrío y sereno mar que la mediocridad y el poder nos imponen. Para hundirnos, asfixiarnos, a través de falsas pautas culturales que pretenden órdenes de comportamiento y consignas de hambre, de locura, de actos irreprochables, de vicios privados, y virtudes públicas.

Recorremos en el papel la soledad de Latinoamérica, el despojo, la misma sobrevivencia, los mismos enemigos a los que estamos condenados.

Proponemos que surjan nuevas naves que partan hacia distintos destinos, que lleven en sus cargas nuevos mensajes.

Que cada uno construya con las manos, con humor, con dolor, lo que cree necesario para liberar la vida, para no someter más nuestros sueños y nuestros sentimientos a controles planificados por otros, lo que se ama, lo que dignifica, lo que da la vida.

Que miles de naves combatan con gestos, palabras, imágenes, contra el asco de la compraventa cultural, la mutilación de ideas, los efímeros éxitos, las falsedades impuestas como verdad; para que por fin tengamos la misma oportunidad sobre la tierra, para permitirnos usar las armas de la imaginación y la invención, y así comunicarnos, decirnos, abrazarnos, y desterrar al enemigo común.

Hilda Paz, Hudson, enero de 1985"

En el primer Número de *Hoje, Hoja, Hoy* las/los artistas editores expresan su recelo con avanzar en los procesos de institucionalización:

"Nos enteramos *Ahora* (en *Participación* N°7, c/o Clemente Padín) que los compañeros uruguayos se han visto obligados a crear la *Asociación Uruguaya de Artistas Correo*, de acuerdo con las cláusulas estipuladas para oficializar una Asociación Regional. Nosotros desde *Hoje, Hoja, Hoy* decimos que el carácter oficial e institucional es justamente lo que no queremos para la *Asociación* y que la capacidad organizativa que queremos demostrar no pasa por el reconocimiento legal. *El Artecorreo* no puede ser segmentado, ni etiquetado y tampoco nacionalizado. Si no fuera por las circunstancias de opresión y miseria que nos diferencian categóricamente de los países hegemónicos, tampoco se justificaría la existencia de la *Asociación Latinoamericana y del Caribe* que suscribimos en Rosario. Aceptamos respetuosamente las decisiones locales de cada grupo o individuo quiera presentar como alternativa válida para el trabajo en común, e invitamos a todos los

practicantes a enviar sus opiniones para reflexionar y actuar creativamente en este proyecto de hermandad. Desde *Hoje* nos manifestamos contra la burocratización del arte y la cultura, la institucionalización de la marginalidad creativa y la identificación con políticas partidarias que entendemos quebrarían este diálogo fraterno por la unidad y la libertad de todos los pueblos de nuestra *América Morena*” (Hoje, Hoja, Hoy, *Idem*: 4)

Las editoras de *Hoje* se expiden sobre lo que ha publicado Padín en el N° 7 de *Participación* donde hace pública la formación de la Asociación Uruguaya de Arte Correo (AUAC), junto con Argarañaz, Ladra y Caraballo a principios de 1985.

Los artistas uruguayos forman la AUAC como un paso necesario para avanzar en la formalización de la Asociación Latinoamericana enunciada en Rosario, ya que cuando intentan registrar esta organización comprueban que reglamentariamente se exige la existencia de por lo menos dos asociaciones similares en dos países de la Región.

“Cuando el 31 de agosto de 1984 fundábamos en Rosario, Argentina, la Asociación latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo, no hacíamos otra cosa que realizar un acto simbólico que expresaba nuestra necesidad de sindicarnos para defender mejor nuestros derechos. Para que tal Asociación sea jurídicamente legal es necesario que los diferentes gobiernos de la región la reconozcan y avalen primero como asociaciones locales. Por lo cual es preciso inscribirla por los artistas correo de los países latinoamericanos en los registros oficiales y posteriormente proclamar la Asociación regional, siendo necesario por lo menos dos asociaciones para acreditarla internacionalmente”. (AUAC, *Participación* N° 7: 26)

En virtud de salvar este requisito, Padín impulsa a los artistas correo de otros países latinoamericanos a hacer lo propio en una ‘exhortación’ que posee un sentido político activista, a la vez que de comunión:

“...Por lo que exhortamos a los compañeros a cumplir con dicho trámite previo y hacer posible nuestros anhelos.

Nuestra futura Asociación no necesita, indudablemente, ni de sellos de goma ni de estatutos para vibrar y existir concretamente, ya que cuenta con el aval de la realidad y los hechos y se ha manifestado durante estos últimos años, sobretodo, en la solidaridad con los colegas perseguidos y en la participación activa en los diversos proyectos que hemos promovido. Esta necesaria legitimización de la Asociación que impulsamos es imprescindible si deseamos una mayor eficacia en la defensa de nuestros proyectos artísticos y, por último, nos permitirá un mayor peso en las decisiones que atañen a la vida y bienestar de nuestros pueblos, tanto a nivel interno luchando junto a las demás ramas de la cultura como también haciendo sonar nuestra voz en los organismos internacionales” (*sic*, AUAC en *Participación* N° 7, 1985: 26)

Esta tendencia a la organización se expresa con fortaleza en cuanto a los objetivos comunes, pero genera debate respecto de la *formalización* y creación de una estructura organizativa institucional.

Edgardo Vigo no participa abiertamente de este proceso ni del debate. Este dato y sus posicionamientos adversos a las propuestas de generación de cualquier organización o estructura institucional<sup>177</sup> sostenida a lo largo del tiempo permiten interpretar este distanciamiento en coherencia con su visión de la forma de mantener la alternatividad de la tendencia del Arte Correo.

Otras publicaciones de Arte Correo de América Latina de ese momento son: *Buzón de Arte*, un desplegable de características morfológicas similar al *Hoje*, que edita y dirige Diego Barboza, distribuye Doris Spencer, desde Caracas, Venezuela.

En el N° 1, fechado en enero de 1976, los editores presentan la publicación:

“Amigos: BUZON es una publicación de ARTE CORREO, que dará cabida a todas aquellas manifestaciones de arte no comercial, que a nivel internacional se crean para ampliar las posibilidades de comunicación en el lenguaje creativo. Se publicarán, en una sola tinta, obras cuyas características correspondan a esta forma de expresión, por lo tanto, la persona debe crear la obra pensando que ésta debe ser enviada por correo (Los originales no serán devueltos) Los trabajos de este primer número son bastante variados, pero debido al volumen de obras recibidas, sobre las más variadas proposiciones se ha pensado publicar números que giren alrededor de un solo tema<sup>178</sup>” (Buzón de Arte, 1976)

En este primer número de *Buzón de Arte* se publica el trabajo de Edgardo Vigo titulado ‘Fe’, con sello ‘Cancelado’ y el texto de co-autoría con Horacio Zabala “Arte-Correo, una Nueva Forma de Expresión”, escrito en 1975 para difundir la *Última Exposición Internacional de Artecorreo*.

---

<sup>177</sup> En la entrevista que le realiza Ruud Janssen vía Correo Postal entre 1995 y fines de 1997 (cuya última pregunta queda sin respuesta por el fallecimiento de Vigo el 4 de noviembre de ese año), le consulta sobre su posicionamiento frente al Manifiesto que se formula en el Congreso Descentralizado que organiza Fricker en 1986, ante lo cual Vigo le responde: “Aun cuando no era la intención de H. R. Fricker esta clase de manifiestos, empujaron hacia el ‘institucionalismo’ del mail-art, que yo llamo ‘Comunicación A Distancia- Vía Postal’. Que nació como una forma alternativa al predominio de las estructuras del arte sobre manifestaciones creativas” (Vigo en Janssen, 1998: 26p.)

<sup>178</sup> El texto se publica también en inglés.

Clemente Padín envía el proyecto desarrollado de su performance “El artista al servicio de la comunidad”, con fotografías y texto.

Desde Caracas, Venezuela, Dámaso Ógaz<sup>179</sup> envía una imagen de una soga de horca con la leyenda debajo ‘Chile’, Diego Barboza publica fotos y texto de su acción en la calle titulada ‘La Caja del Cachicamo’, el argentino Horacio Zabala su trabajo conceptual ‘El arte es una cárcel’, el uruguayo Jorge Caraballo envía una figura de cruz formada usando el sello ‘Chile’ y alrededor con sello fechador ‘11 SET. 1973’.

La publicación también recibe colaboraciones de artistas de Europa y Estados Unidos.

Por último, otra publicación que consignamos que se realiza en América Latina en la época es *O Dos*, editada y dirigida por el uruguayo N. Argarañaz, en Montevideo, Uruguay.

Se edita entre 1983 y 1984. En el N° 1 de la Segunda Época participan 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. Recibe trabajos de artistas de Alemania, Italia, Francia, Holanda, Austria, Bulgaria, Estados Unidos y Japón.

En esta publicación, como en la *Hoje...*, se publica el *Primer Manifiesto Internacional de Arte Correo*, que se realiza en el evento “1962-1982- New York, Parma”, en el 20° Aniversario de la creación de la *Escuela de Arte por Correspondencia* de Ray Johnson. Se imprime mediante copias Xerox, en blanco y negro.

---

<sup>179</sup> Dámaso Ogaz (1924-1990) nace en Santiago de Chile y a principio de los '60 se muda a Caracas, Venezuela, donde vive hasta su muerte.

Figura 5: Tapa de Revista *Participación*, N° 1, Año 1, junio de 1984, Montevideo.

# PARTICIPACION 1

**Editor: CLEMENTE PADIN, L. FORTEZA 2713-3 - Montevideo - Uruguay - Junio-84**

**INTER - DADA '84 - MAIL ART SHOW**

Sin límites, sin retorno, todos los participantes recibirán catálogo.

Tema: Todo lo relacionado con el Movimiento DADA.

Fecha límite: 20 de Agosto de 1984.

**INTER-DADA**  
P.O.Box 1343 - San Francisco, Cal. 94101 - U.S.A.

**ASOCIACION LATINOAMERICANA DE ARTISTAS-CORREO**


Se informa que, una vez evaluadas todas las respuestas recibidas, se hará un proyecto de estatutos, que será puesto a consideración de los artistas a los efectos de establecer el texto definitivo. Desde ya se adelanta que el objetivo fundamental será hacer valer nuestra voz en los foros internacionales en la defensa irrestricta de nuestros derechos, a la vez que pesar en las decisiones que, en cuanto artistas y ciudadanos, nos conciernen.

En etapas sucesivas se bregará por establecer la Asociación Latinoamericana de Plásticos, con la inclusión de las asociaciones de plásticos nacionales y, luego, la Asociación Latinoamericana de Trabajadores de la Cultura, tan soñada por tantos preclaros latinoamericanistas.

**SELLOS POSTALES CREATIVOS**

Remita su hoja con sellos postales creativos a:

Bernd Lobach - Hinweiser  
Nordstrasse 31  
D - Cremlingen / Weddel  
ALEMANIA



**LUIS**

LUIS: Caixa Postal 179, 88350 Brusque, SC - BRASIL

1

Figura 6: Tapa de *Hoje, Hoja, Hoy*, N° 1, Año 1, 1985, La Plata.

CASILLA DE CORREO 749 - C. P. 1900 - LA PLATA REPUBLICA ARGENTINA

ENERO-FEBRERO 1985

**HOJE HOJA HOY**

AÑO 1 - NUMERO 1

**Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo**

SALIMOS A NAVEGAR ENTRE LUCES Y TINIEBLAS, CON CESTOS, PALABRAS, IMAGENES, EN ESTA NAVE DE SOBREVIVIENTES QUE TRATA DE ACITAR EL SOMBRIO Y SERENO MAR QUE LA MEDIOCRIDAD Y EL PODER NOS IMPONEN. PARA HUNDIRNOS, ASFIXIARNOS, A TRAVEZ DE FALSAS PAUTAS CULTURALES QUE PRETENDEN ORDENES DE COMPORTAMIENTO Y CONSIGNAS DE HAMBRE, DE LOCURA, DE ACTOS IRREPROCHABLES, DE VICIOS PRIVADOS Y VIRTUDES PUBLICAS.

RECORREMOS EN EL PAPEL LA SOLEDAD DE LATINOAMERICA, EL DESEOJO, LA MISMA SOBREVIVENCIA, LOS MISMOS ENEMIGOS A LOS QUE ESTAMOS CONDENADOS.

PROPONEMOS QUE SURJAN NUEVAS NAVES QUE PARTAN HACIA DISTINTOS DESTINOS. QUE LLEVEN EN SUS CARGAS NUEVOS MENSAJES.

QUE CADA UNO CONSTRUYA CON LAS MANOS, CON HUMOR, CON DOLOR, LO QUE CREE NECESARIO PARA LIBERAR LA VIDA. PARA NO SOMETER MAS NUESTROS SUEÑOS Y NUESTROS SENTIMIENTOS A CONTROLES PLANIFICADOS POR OTROS. LO QUE SE AMA, LO QUE DIGNIFICA, LO QUE DA LA VIDA A LA VIDA

QUE MILES DE NAVES COMBATAN CON GESTOS, PALABRAS, IMAGENES, CONTRA EL ASCO DEL COMPRABENTA CULTURAL, LA MUTILACION DE IDEAS, LOS EFIMEROS EXITOS, LAS FALSEDADES IMPUESTAS COMO VERDAD; PARA QUE POR FIN TODOS TENGAMOS LA MISMA OPORTUNIDAD SOBRE LA TIERRA, PARA PERMITIRNOS USAR LAS ARMAS DE LA IMAGINACION Y LA INVENCION, Y ASI COMUNICARNOS, DECIRNOS, ABRAZARNOS Y DESTERRAR AL ENEMIGO COMUN.

HUDSON, enero de 1985

HILDA PAZ

RESPONSABLES DE HOJA:

Graciela Cut'érrez Marx, C.C. 266, C.P. 1900 LA PLATA ARGENTINA

Susana G. Lombardo, calle 35 Nº 538, C.P. 1900 LA PLATA ARGENTINA.

Gustavo Mariano, Diag. 73 Nº 515, C. P. 1900 LA PLATA ARGENTINA.

Alfredo Mauderli Pringles Nº 456, C. P. 1878 ARGENTINA.

WILME S

HILDA PAZ, casa 1492, Mzma. 20 C. Barrio Marítimo C.P. 1685 HUDSON, ARGENTINA

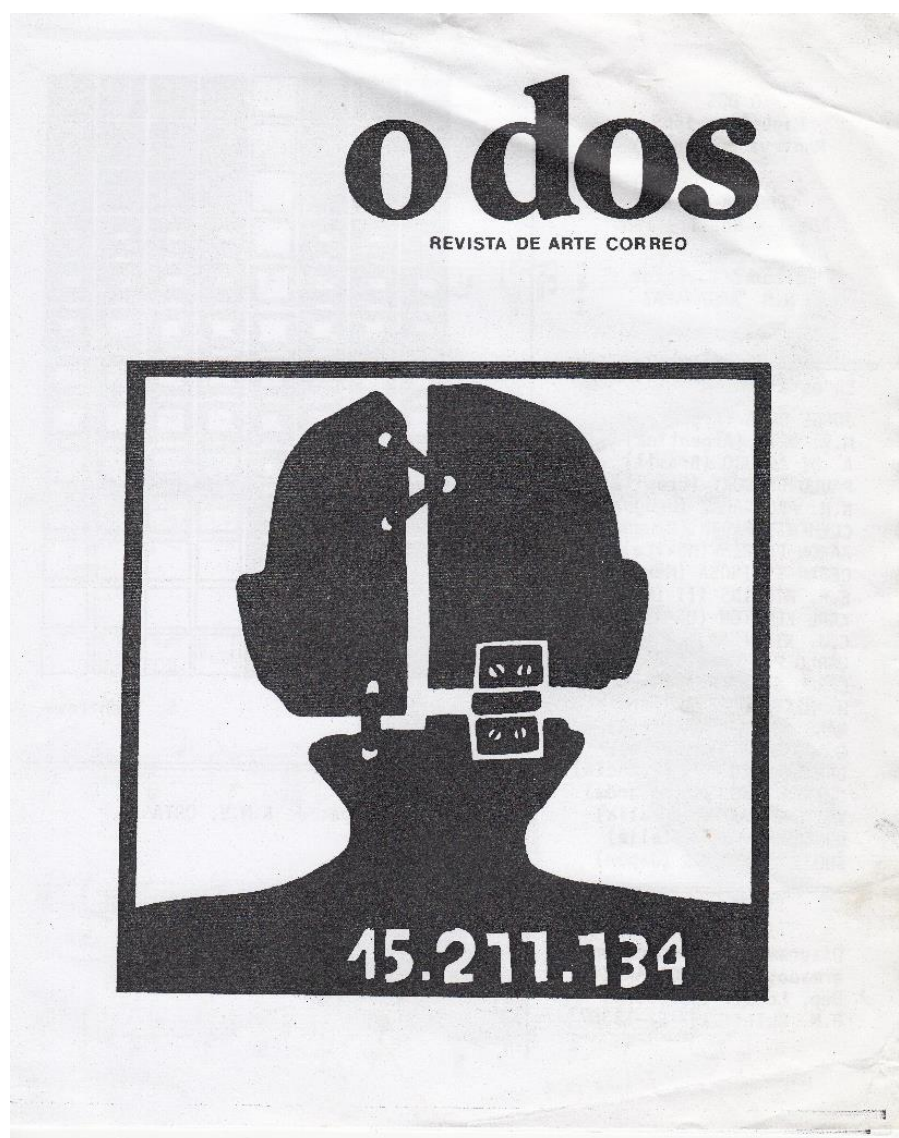





Figura 7: Tapa de *Buzón de Arte*, N° 1, Año 1, 1976, Caracas.



Figura 8: Tapa de *O Dos*, N° 1, Año 1, Segunda Época, 1983, Montevideo



En el cuadro siguiente se consignan las publicaciones de Arte Correo que se realizan en el periodo estudiado y sus características morfológicas principales:

Cuadro 2- Publicaciones de Arte Correo realizadas en América Latina durante los '70 y '80<sup>180</sup>.

<b>Publicación</b>	<b>Artista/s editor/es</b>	<b>Números y Años de Edición</b>	<b>Características morfológicas</b>
<i>Libro Internacional</i>	Edgardo Vigo	3 números. N°1- 1976 N° 2- 1978/1980	Revista ensamblada. Tamaño 18, 5 x 23, 5 cm Tapas de cartón con estampados xilográficos que cierran como estuche, carátulas de cartulinas de colores. Revista-objeto.
<i>Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos</i>	G.E Marx Vigo (entre 1979 a 1983) Edgardo Vigo (1984 a 1993)	20 números. Se edita entre 1979 y 1993. Frecuencia variable, entre 1 a 3 números por año.	Revista ensamblada. Tamaño carta. Tapas de cartón con estampillas, estampados, superpuestos cocidos con hilos y/o sellos. Contiene índice de artistas y hojas sueltas.
<i>Commonpress</i>	Fundador artista polaco Pawel Petasz. Edición descentralizada, rotativa.	N° 10, editada por Paulo Bruscky, Brasil. N° 19, editada por G. E. Marx Vigo, año 1979.	Tamaño Carta. Tapas de cartón reciclado de poco espesor, Impresión Xerox y Off Set.
<i>Participación</i>	Fundador-editor: Clemente Padín y desde 1985, como parte de la AUAC.	1984-1989 Se editan 9 números.	Tamaño A4, salvo N° 9 que es en Oficio. Cantidad de columnas variable, generalmente dos. Uso de recuadros para informaciones breves de Agenda de Eventos de Arte Correo. Fotografías.
<i>Hoje, Hoja, Hoy</i>	Identificada con la: Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. Edición a cargo de Graciela Gutiérrez Marx, Hilda Paz, Gustavo Mariano, Susana Lombardo y Alfredo Mauderli.	1985-1986 Se editan cinco números.	'Periódico' desplegable, a un solo color. Algunos incluyen póster realizado sobre la base de técnica xilográfica. A dos columnas, con fotografías y grabados. Publicación editada con colaboraciones.
<i>Buzón de Arte</i>	Edición y dirección: Diego Barboza. Distribución: Doris Spencer. Caracas, Venezuela.	1976-1977	'Periódico' tabloide plegable. Diagramación estilo collage, a un solo color. Incluye imágenes.
<i>O Dos</i>	Edición y dirección N. N. Argarañaz	Primera época: 1983 Segunda época: 1984	Tamaño Doble carta, blanco y negro. A dos columnas. Texto e imágenes. Colaborativa.

<sup>180</sup> Este cuadro se elabora sobre la base de la observación directa de las publicaciones existentes en Centro Experimental Vigo, La Plata.

Las asociaciones de artistas correo se vinculan con el intento de conformar organizaciones formales, que como tales no tienen continuidad ni alcance en la Red, pero que poseen gran fuerza como espacios dinamizadores en los cuales los artistas instituyen su palabra como ‘artistas y ciudadanos’, tal como enfatiza Padín (1984: 1) y, por lo tanto, conllevan la pretensión de incidir en el ámbito de *la política*.

Raymond Williams reconoce como un rasgo de las formaciones culturales modernas la tendencia a la organización interna de una formación específica y las relaciones declaradas y reales con otras formas organizativas del mismo campo o de la sociedad en general (1994 [1981]).

Así las organizaciones internas las clasifica provisionalmente, en relación con casos analizados, en tres tipos:

“-Las que se basan en la *afiliación formal de sus miembros*, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección;

- Las que no se basan en ninguna filiación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito;
- Las que no se basan en una filiación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una *asociación consciente o identificación grupal*, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales” (Williams, *Ídem*: 64)

Interpretamos que, en el caso del Arte Correo en la etapa señalada, se produce tensión entre la posición que intenta orientarse al primer tipo de organización y la que tiende al segundo tipo, que es finalmente el que se impone.

Respecto de las ‘relaciones externas’, Williams describe tres tipos de relaciones en las formas culturales: de especialización, alternativas o de oposición.

Para nosotros, el tipo de relación que establecen las formas organizativas que se da a sí mismo la Red de Arte Correo son *alternativas*, dado que “aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes los excluyen o tienden a excluirlas” (Williams, *Ídem*: 65)

Por otra parte, el tipo de organizaciones *propias*, no se corresponden con las formas institucionales que adopta el sistema artístico, como fuentes de sostenimiento de mecanismos legitimadores, cuyo máximo exponente para Bourdieu es el Estado, como “esa suerte de última instancia de consagración”, dado que es el que *certifica al que certifica* (Bourdieu, 2010: 23).

El tipo de organización, la forma de ‘Asociación’ y los objetivos planteados no tienen como pretensión la legitimación de lo artístico ni la consagración en ese terreno, sino que pretenden una *práctica política*, que busca incidencia en la esfera pública.

A diferencia de las organizaciones e instituciones ficticias como prácticas vanguardistas de mediados de los ’60 en el marco del arte contemporáneo en los países centrales, sostienen como formas de impugnación al gesto paródico e irónico acerca de prácticas e instituciones de la cultura<sup>181</sup>. En cambio, en el contexto de los países latinoamericanos a principios de los ’80 estos intentos de organizarse tienen otro sentido, el de un activismo político como respuesta a un estado ‘de opresión’ dominante. Como espacio de lucha en el plano simbólico.

Entendemos que en estos procesos complejos de los ’80 se ponen en juego elementos residuales de los ’60 de manera amalgamada con el ímpetu democrático de vuelta de la Democracia.

Tal como define Williams, “lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams, 1997 [1977]: 144)

En ese sentido, hay en estas prácticas de los ’80 elementos activos de las prácticas vanguardistas virulentas de fines de los ’60 en el contexto de América Latina. No se trata de los mismos procesos ni intensidades, sino que son *elementos activos* que resurgen bajo otras formas expresivas en un nuevo contexto.

Estos elementos que han sido gestados en el pasado, al momento de retorno de las democracias adquieren fuerza como vectores de la acción artística, para la

---

<sup>181</sup> Como la *New Correspondance School of Art* creada por Ray Johnson en Nueva York, que no tiene sede física, ni autoridades, es una creación simbólica que depende de la creencia de sus miembros o, de manera similar la *Iglesia del Subgenius*, una iglesia ficticia que hemos citado.

cual la comunicación es una dimensión estratégica, de ahí la importancia de las publicaciones y los otros dispositivos.

Respecto de las publicaciones, creemos relevante diferenciar dos tipos:

- Las que ponen el acento en el lenguaje artístico como forma de expresión y comunicación, y cuyo formato tiene continuidad con las revistas experimentales.
- Las que dan prioridad a la finalidad informativa, de difusión y cumplen papel de foro, que se definen como medio de comunicación al interior de la tendencia y circulan por el Correo Postal.

En estas últimas, la comunicación aparece, por un lado, de manera instrumental al servicio de objetivos pragmáticos de coordinación de acciones y difusión de Convocatorias y por otro, de manera relacional al postularse como espacio de encuentro y reciprocidad.

Esta articulación es congruente con la ebullición que se produce en la Red en los '80 motivada por la dinámica propia de la Red Internacional que se ha extendido y 'vigorizado' y, en América Latina en particular, en virtud de los acontecimientos políticos del proceso de recuperación democrática. Otro factor es la incidencia de nuevas tecnologías que, a la vez que aportan nuevas formas expresivas (video, grabación electromagnética de sonido, Xerox, fax), facilitan la reproducción de las publicaciones y obras, al mejorar y ampliarse las técnicas de impresión.

En orden a la articulación arte, comunicación y política es relevante también destacar el modo de producción colectiva, descentralizado y colaborativo de las publicaciones en la Red de Arte Correo.

Como medios de comunicación se trata de medios *alternativos* dado que se diferencian cuantitativa y cualitativamente de los medios de comunicación tradicionales en aspectos tales como:

\*la elusión de intereses económicos, \*la promoción de la comunicación entre los miembros de una 'comunidad' determinada (en relación con sus objetivos comunes, intereses y lenguajes propios), \*el tipo de producción que se asimila a formas y escalas cuasi-artesanales, \*inexistencia de 'rutinas productivas' dentro de una lógica de planificación racional industrializada, (y en cambio) \*prácticas

productivas de apropiación y comunicación en \*procesos dominados por otra racionalidad en la que interviene el *azar*, el valor del contacto con el *otro* y la *creación conjunta* y descentralizada de editores y co-editores.

En estos procesos, la comunicación se resalta como ámbito de objetivación humana e ideológica, en el cual lo social prevalece sobre lo individual. En palabras de Bajtín:

“La comunicación es aquel medio en el que un fenómeno ideológico cobra por primera vez su ser específico, su sentido ideológico, su carácter sígnico. Todas las cosas ideológicas son objeto de la comunicación social, y no de la utilización, la contemplación y el placer hedonista individuales” (Bajtín, 1994 en Arán, 2006: 163)

Otro aspecto característico es el plurilingüismo que está en relación con el carácter internacional de la Red y debido a esto, es imperativo tomar decisiones respecto de cuál/es son los idiomas a emplearse.

Si bien el inglés opera como punto convergente idiomático, hay una apertura favorable al respeto por la diversidad cultural que no fuerza una homogeneización en ese sentido y posibilita la comunicación entre practicantes de idiomas muy diferentes, como por ejemplo el japonés y el ruso, para tomar casos muy distantes en sus conformaciones y estructuras sígnica.

La *polifonía* es otra dimensión apreciable que se torna visible en las publicaciones a partir de la *pluralidad de voces* que se inscriben en una relación dialógica. “...más allá de su aporte a la comprensión de la obra de Dostoievski y la novela polifónica, el estudio de Bajtín sobre la palabra de los héroes dostoievskianos reenvía directamente hacia su visión ética del acontecer humano en relación con la alteridad...” (Arán, *Ídem*: 223)

No hay *una voz de autor*, en cambio, se produce un enclave de enunciación que realizan el/los editor/es, quienes formulan una propuesta en su Convocatoria, fijan un ámbito temático y proposiciones mínimas en cuanto a lo formal (tamaño, cantidad de copias, etc.), y dan preeminencia a las voces múltiples de manera directa.

Como afirma Pampa Arán (*Ídem*) Voloshinov conceptualiza los modelos y modalidades de la reproducción del discurso ajeno como “indicadores de la correlación de fuerzas entre el enunciado autorial y el enunciado ajeno” (Voloshinov, 1992 citado por Arán, *Ídem*: 225)

En este sentido, esas barreras se desdibujan y desjerarquizan en la polifonía constitutiva de las publicaciones. En el caso de las experimentales acentúan este aspecto al romper con la linealidad de la lectura, en su conformación como hojas sueltas en un receptáculo, en su estética.

En esa línea, es relevante interpretar los géneros y la estética del Arte Correo en estos años para reflexionar sobre sus relaciones con las transformaciones de la cultura contemporánea. En el próximo Capítulo avanzamos sobre estos aspectos.



## **CAPÍTULO 6**

### **Régimen Estético Político en las Producciones de Arte Correo en los '70 y '80.**

En este Capítulo nos proponemos dar cuenta de los géneros del Arte Correo, las temáticas y procedimientos retóricos que aparecen en los trabajos de los artistas estudiados en los '70 y '80.

El objetivo es realizar una lectura interpretativa de estos aspectos de la poética del Arte Correo en este momento histórico, guiados por los planteos de Jaques Ranciére sobre el *régimen estético político*, de modo de avanzar en la articulación entre arte, comunicación y política desde esta dimensión.

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

## 1. Los géneros del Arte Correo

Los géneros del Arte Correo surgen en relación a dos ámbitos sociales, por un lado la *comunicación postal* o, como la denomina John Thompson (1998), de *interacción mediática*<sup>182</sup> y, por otro lado, géneros propios del campo artístico.

También se adoptan géneros que se utilizan en el sistema burocrático del Estado, como los *sellos*.

Los nuevos medios y lenguajes que surgen en los años '80 ofrecen posibilidades expresivas que aportan a la emergencia de nuevos géneros cuya hibridez es un aspecto característico del campo cultural de este momento histórico.

Se trata de zonas fronterizas entre el arte/no arte, donde se mixturán técnicas novedosas (Xerox, fax) de los lenguajes de los medios de comunicación, como el diseño gráfico y publicitario con técnicas antiguas (grabado, xilografía, etc.). Así, por ejemplo, los trabajos experimentales gráficos, audiovisuales, sonoros y visuales en los '80 ocupan un lugar preponderante. La reapropiación y resignificación de los

---

<sup>182</sup> Esta noción la hemos expuesto en el Capítulo 1, Pág. 35-36.

géneros por parte del Arte Correo poseen un carácter creativo, comunicativo y político al revertir su uso y mediante un trabajo semiótico interpelar su *memoria* y *pragmática* del género.

La perspectiva bajtiniana de los *géneros discursivos* nos aporta algunos elementos para pensar los géneros del Arte Correo en cuanto a su dimensión ideológica a través de la valoración social, la acentuación y la *memoria* de género.

En este Capítulo analizamos producciones artísticas de los artistas Vigo, Padín y Deisler que corresponden al Grupo ‘C’ del Corpus, que tal como hemos descrito en la Introducción de este trabajo está integrado por trabajos ‘artísticos’ producidos e intercambiados por los artistas en la Red de Arte Correo: sellos, postales, sobres, trabajos gráficos, proyectos de acciones, entre otros. Por la amplitud de este Grupo textual del Corpus, seleccionamos y citamos los que consideramos significativos en cuanto a los aspectos destacados en esta investigación.

También retomamos fragmentos de textos del Grupo ‘A’ y ‘B’, en los que los artistas se expresan abiertamente sobre los géneros del Arte Correo.

### **a. La postal**

El género que los artistas Vigo y Padín postulan como pilar del Arte Correo es la *postal*, a la cual en los años ’70 adjetivan como *creativa*. Esta inicial adjetivación tiene por objeto diferenciarla de la postal de uso generalizado. El género *postal* lleva inscripto como memoria de género un juego de remisiones entre lo público y lo privado y la marca afectiva de los lazos próximos.

Tal como señala Eliseo Verón (1996):

“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: 60)

Verón dice que este juego entre lo público y lo privado es lo que le confiere a la tarjeta postal el carácter de *medio* y en tanto género está ligado a prácticas sociales de la vida moderna: la emergencia del turismo, los viajes familiares, la posibilidad de mostración y producción de un relato de la vida privada. La postal aparece ligada al afecto, la proximidad, la socialidad. La emergencia de la postal está vinculada a la fotografía y la posibilidad de reproductibilidad mecánica 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" (*Ídem*: 61)

Por otra parte, en las primeras décadas del siglo XX con la difusión del retrato fotográfico, se adopta la práctica de la postal-retrato que consiste en enviar un retrato propio (tomado en estudios fotográficos de la época) y enviarlo por correo postal a un familiar que vive distante con una dedicatoria en su reverso como muestra de afecto y del deseo de recordación a distancia.

Consideramos que como *memoria de género* guarda relación con la vida cotidiana, la posibilidad del contacto, el espacio inmediato, de lo íntimo, en oposición a lo masivo y monumental. El deseo de la comunicación con el *otro* es una dimensión fundante de este género. La postal supone siempre un gesto de recordación del *otro*, de regalo y entrega: el envío a distancia de la imagen de un lugar visitado o del retrato.

La estructura del género impone un tamaño estandarizado pequeño (10 x 15cm) y de bajo peso que la hace fácil y económicamente transportable por el correo, puede enviarse sola o en sobre. Su composición incluye dos caras: una donde se encuentra la imagen fotográfica y el reverso en el cual se consigna la *dedicatoria* (sobre el lado izquierdo) y los datos del destinatario y remitente (del lado derecho). En el reverso el espacio está señalado por las líneas guías de la escritura para la dedicatoria del lado izquierdo y una línea vertical que divide el espacio en las dos partes laterales. El material de soporte es cartón y uno de sus lados está revestido por el papel fotosensible.

La composición de la postal se estabiliza a través del tiempo en el uso social que se le da y se comparte a nivel internacional como una convención. En el Arte

Correo esta composición en general se mantiene en los aspectos más estructurales, pero se altera en cuanto al tipo de imagen, ya no es fotográfica referencial en el uso del paisaje o retrato, sino una imagen producida por el artista con amplitud y libertad en cuanto a las técnicas y procedimientos utilizados y cuya temática es libre o se configura en respuesta a la Convocatoria de otro artista.

La denominación de *postal creativa* expresa en la palabra de los artistas correo su vocación por separarse del carácter industrializado y comercializado de la postal turística o artística, en ese sentido, se resiste a ser absorbida como ‘producto’ de la industria cultural:

“...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: 2)

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 canal que transmite mensajes:

“...es el caso de las tarjetas postales que de objeto comercial se ha convertido, hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su fabricación, almacenamiento y consumo y, sobre todo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como simple sustento de comunicaciones verbales, icónicas, etc. Ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje” (Padín, 1974: 1 p.)

En aquella exposición fundacional para América Latina Padín afirma en el Catálogo que la *postal creativa* posibilita evidenciar la diversidad de corrientes artísticas vigentes en ese momento, desde las más ortodoxas a las más experimentales.

El Arte Correo recupera las potencialidades comunicativas y emotivas de la *memoria del género*, pero lo trastoca al explorar sus posibilidades expresivas a partir de una apertura creativa semiótica en el espacio icónico de la postal.

Por otra parte, interpela su creciente serialización masificante y la homogeneizadora del mercado.

No se trata de rechazar la *reproductibilidad* de la postal, sino de la lógica racional que está detrás de su cooptación por parte del mercado. Los artistas realizan 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, resaltado nuestro, 1975: 2).

En relación con la tensión arte/Arte, al postular la *postal* como espacio de creatividad artística se impugna la taxonomía y jerarquización que el sistema artístico oficial hace de los géneros considerados ‘artísticos’. Explora y experimenta con lo plástico-verbal recurriendo a estrategias del Concretismo y la Poesía Visual, usa la fotografía como registro de acciones correspondientes a obras conceptuales o del Body-Art, intervenciones callejeras, etc.

Así, Padín resalta esta *diversidad* que aparece en las postales exhibidas en 1974:

“...desde las que solicitan la participación del espectador mediante propuestas y proyectos a las que rescatan aquellos aspectos de la vida diaria desatendidas por la habituación y el enajenamiento; desde las que son mero registro de la actividad artística de vanguardia a las que parasitan postales comerciales alterando la información original (...) a las que se valen de todas las tendencias aplicando el punto de la innovación formal en lo social buscando reubicar los signos y los textos en ‘discursos no dados en arte’” (Padín, 1974: 2 p.)

La postal ocupa un lugar preeminente en las Convocatorias de Arte Correo en los años '70 y '80. En numerosos casos son Festivales o Exposiciones específicamente de postales.

Uno de los procedimientos innovadores que propone el Arte Correo para géneros como la *postal* y el *trabajo gráfico*, entre otros, es el de intervenciones múltiples denominado por los artistas correo como *Add & Pass* (intervenir y pasar). Esta modalidad conceptualista evidencia un modo de entender la obra constitutivamente *incompleta*, siempre *abierta* a la co-creación a partir de la

intervención de los *otros*, quienes van sumando imágenes, textos, sellos, etc. Es un procedimiento de naturaleza *polifónica*, dado que supone en una misma superficie la intervención de ‘voces’ múltiples.

Otra modalidad es la producción de la *postal* en respuesta a la Convocatoria de otro artista para archivo, exposición o publicación y, por otra parte, aquella en la cual el artista intercambia o envía sus postales a múltiples destinatarios que pueden pertenecer o no a la red de Arte Correo.

### **b. Los sellos, matasellos y estampillas**

El *sello*<sup>183</sup> surge de la necesidad de generar una *marca oficial*. En el Estado se utiliza como producto de la necesidad de garantizar la *autenticidad* y *oficialidad* de actos administrativos, resolutivos y burocráticos. Progresivamente, en la medida en que las sociedades modernas se tornan más complejas y diversificadas estos usos migran y se extienden a otros campos y prácticas sociales (intercambio comercial, certificación profesional e institucional, entre otros).

La *memoria del 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* de la *memoria de género* 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.

Dentro del *régimen estético político* del Arte Correo se producen un conjunto de operaciones sutiles y a la vez potentes, promovidas por la imaginación del artista. Se trata de, otra vez, trastocar el sentido al reinscribir los signos en otro espacio que repone lo poético y la densidad crítica.

Allí donde el aparato administrativo-burocrático se limita a enunciar una *marca deíctica* de certificación, los juegos poéticos instauran otro orden axiológico

---

<sup>183</sup> 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>

y político. Así por ejemplo, Vigo realiza un *juego poético* con los sellos fechadores de la oficina de Tribunales, donde se desempeña como empleado judicial.

Al *tiempo* del régimen *administrativo-burocrático* que marcan los ‘sellos fechadores’ institucionales, el Arte Correo confronta *otro tiempo*, el que interpela a la memoria histórica. Un ejemplo es el uso que hace el artista Jorge Caraballo del sello fechador ‘11 de Sep 1973’<sup>184</sup>, que en el contexto de las Dictaduras del Cono Sur latinoamericano indica *ese día* que no debe ser olvidado.

Otro los casos significativos de los sellos de Edgardo Vigo que acentúan el año 1976 y convoca a la *memoria* (Figura 9) y el *12 de octubre*, como fecha de la Colonización americana (Figura 10)

En el espacio del sello, que ha devenido poético por acción del artista se expresan sobre la comunicación. Frente a la lógica de la industria cultural que promueve la rapidez, el consumo ligero; él postula una *comunicación lenta* en su sello ‘*Comunicación Demorada*’ (Figura 11). La cuestión de los medios de comunicación es tematizada en los *sellos* a través de citas, como la de Marshall McLuhan ‘*El medio es el mensaje*’<sup>185</sup> (Figuras 12 y 13)

Otros sellos resignifican su funcionalidad al constituirse en *consignas*, como los sellos de Vigo: ‘*Venceremos*’ (Figura 14), ‘*No al indulto*’ (Figura 15), ‘*Dependencia*’ (Figura 16). De Clemente Padín: ‘*Falta de corturas*’ (Figura 17)

---

<sup>184</sup> Tal como hemos citado, este sello aparece en la publicación *Buzón de Arte*.

<sup>185</sup> 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. Por la forma de escritura y la complejidad teórica se aproxima a un libro con pretensiones didácticas y divulgativas, más que académicas o de formación teórica. Es significativo el cruce que posee con el arte vanguardista en auge al momento de edición. Conjugua recursos y procedimientos propios de las vanguardias (*collages*, elementos del *cómic*, 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, resulta productivo para pensar cómo al modificar las formas de producción y circulación de la comunicación en el arte puede producir otra forma de pensar al arte y la comunicación. Los autores describen y caracterizan mediante ironías cómo los medios modifican el barrio, la educación, la familia, producen una alteración de la percepción de lo inmediato, de la propia identidad. 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” (*Ídem*: 154)



En otros aparece la ironía como el sello que imprime Vigo en alguna de sus obras: ‘*cultura chatarra*’ o los sellos *kitsch* que emulan la iconografía de cierta publicidad *kitsch* -un hombre musculoso con tensor o una banana-. Entendemos que se trata de la recurrencia al *kitsch* en tanto categoría estética, tal como lo plantea Julio César Morán<sup>186</sup>. Se trata de un procedimiento retórico al que recurren las *neovanguardias* en algunos casos para parodiar ciertas expresiones de la industria cultural.

Otro tipo de sello que identificamos es el *sello-poema* que 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 de Vigo ‘Sembrar la memoria’ (Figura 18)

Guillermo Deisler plasma en sus *sellos* frases que vinculan al Arte Correo con la *esperanza latinoamericana*, que constituyen también consignas, enunciaciones valorativas que acentúan la utopía compartida (Figura 19). Otro *sello* (Figura 20) de Deisler es paradigmático en su obra. Con esta imagen Deisler hace referencia a la *hibridez latinoamericana*, la mezcla de culturas, los procesos de colonización que ha atravesado, tópico que aborda en sus escritos.

Deisler acompaña con sellos sus trabajos poéticos que reúne bajo la designación de ‘Poetry Factory’. Para Davis, éste es el “nombre que Deisler acuñó para su taller y biblioteca e inscripción que multiplicó en sus envíos postales...” (Davis, 2011<sup>a</sup>: 3p.). El sello ‘*Peace Dream Project Poetry*’ (Figura 21) sintetiza la idea del proyecto de Arte Correo de Deisler que denomina *UNI/vers* que enfatiza el sueño de lograr la paz en el mundo.

---

<sup>186</sup> El filósofo Julio César Morán en su artículo “Criterios sobre el Kitsch como categoría y manifestación artísticas” en *XII Congreso Interamericano de Filosofía* (N°5, Año 1990, Buenos Aires) constata que hay cambios en la utilización del término *Kitsch* como categoría estética y en la importancia y función en las manifestaciones artísticas. Sostiene que hay un uso negativo que corresponde a la originaria y tradicional definición de la categoría marcada por los trabajos de Hermann Broch y, por otra parte, un uso positivo que ha sido poco estudiado que surge de ciertos desplazamientos teóricos de los cuales Walter Benjamin puede considerarse su principal precursor. En estos cambios, algunos aspectos de los rasgos negativos del *Kitsch* han sufrido una reconfiguración artística o reformulación teórica, tales como la incapacidad crítica, la pretensión de buen gusto, la confusión entre realidad-irrealidad, la relación con el consumo y la industria.

SELLOS CITADOS<sup>187</sup>

Figura 9: Sello '1976, Rincón de la memoria', Vigo. Figura 10: Sello '12 de octubre', Vigo.



Figura 11: Reverso de sobre con sello 'Comunicación Demorada'



De Vigo:

Figura 12: Sello 'El mensaje intermedio'



Figura 13: Sello-cita 'El medio es el mensaje'

EL MEDIO ES EL MENSAJE

<sup>187</sup> En los sellos que citamos no consignamos fecha dado que en los Archivos no se especifican. Incluso en la Base de Datos digital que se está completando el CEV, del cual contamos con los datos cargados hasta diciembre de 2013, no aparece este dato, sino la morfología y características técnicas. No obstante, por la relación con las obras o envíos corresponden al periodo entre 1976 y 1992.

Figura 14: Sello 'Venceremos', Vigo.



Figura 15: Sello 'Dependencia', Vigo.



Figura 16: Sello 'No al Indulto', Vigo



Figura 17: Sello 'Basta de corturas', Padín.

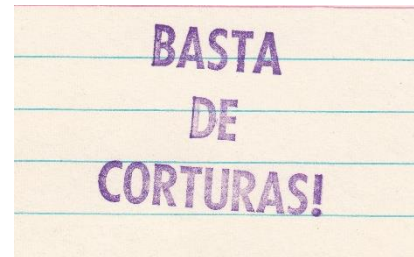


Figura 18: Sello 'Sembrar la memoria...', Vigo



Figura 19: Sello 'Arte-correo latinoamericano', Deisler.

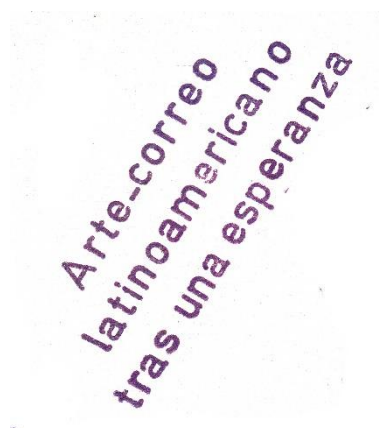


Figura 20: S/t, Deisler

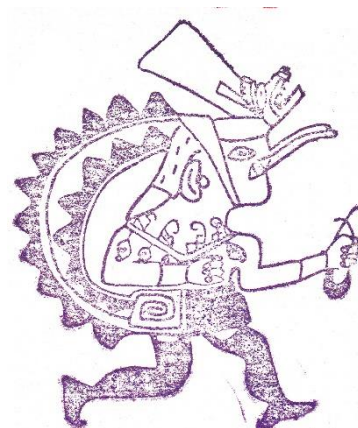
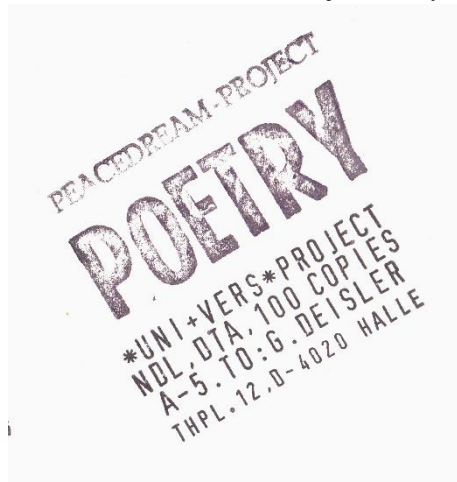


Figura 21: Sello 'Peace Dream Project Poetry', Deisler



Por otra parte, en el Correo Postal aparece la forma específica del *sello postal* que hoy conocemos como *estampilla*, que es el timbrado mediante el cual se paga el envío. Además de esta funcionalidad económica, posee la de validez oficial del envío. Por su parte, el *matasello* es complemento de la *estampilla*, porque además de ratificar el carácter oficial del envío, garantiza la rentabilidad al inutilizar la *estampilla* –se estampa sobre ésta- y obligar al usuario a renovarlas en su próximo envío.

Asimismo, la *estampilla* posee un sentido político. Tal como señalamos en el Capítulo 1 es estrecha la relación que se establece en la Modernidad entre los Estado-nación y el Correo Postal<sup>188</sup> 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*<sup>189</sup> se consagran figuras y personalidades de la vida pública.

Para mediados del siglo XX, el Correo es una institución de peso<sup>190</sup> que interviene incluso como institución que ofrece garantías en la preservación de la legalidad de los actos electorales. También emergen otros usos y sentidos, como los que en Argentina se le confiere durante los gobiernos de Perón relativos al ‘ahorro’ a través de las *estampillas*. El ‘ahorro’ se postula como práctica virtuosa a fomentar en los niños de las clases populares al adquirir (y atesorar) *estampillas* que poseen un valor económico, pero que fundamentalmente tienen un valor social y cultural

---

<sup>188</sup> En el Capítulo 1 (pág. 32) citamos las medidas del gobierno de 1810 respecto del Correo. En 1854 se organizan en el país el sistema de Correos Nacionales.

<sup>189</sup> Los primeros sellos postales o *estampillas* oficiales que se editan en Argentina se producen en Corrientes en 1856, momento en que no estaba unificada la República, por lo cual Buenos Aires edita los propios pero no los pone a circular. En 1862 aparecen las *estampillas* llamadas "escuditos", que contienen el nombre definitivo del país. Luego, sigue una serie de sellos cuya viñeta muestra la efigie del primer presidente argentino, Bernardino Rivadavia, y constituye a lo largo del tiempo una emisión clásica de jerarquía internacional. En cuanto a los primeros sellos conmemorativos, es el cuarto aniversario del descubrimiento de América por 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>

<sup>190</sup> En Nota al Pie N° 41, Pág. 31, hemos sugerido bibliografía sobre la historia del Correo en nuestro país, consultada en la Biblioteca de la Comisión Comunicaciones, sita en México N° 571, Buenos Aires. Es interesante ver cómo es utilizado como espacio simbólico político significativo el Correo Postal durante los dos primeros gobiernos de Perón. Desde luego esto amerita una investigación en particular.

al formar parte de una política de movilidad social que elige al Correo como la institución oficial mediadora y garante.

Otra práctica ligada a las estampillas es la *filatelia* que consiste en la colección de estampillas *oficiales* (de uso corriente y de ediciones especiales para fechas conmemorativas o realizadas por artistas consagrados) que se diferencia notablemente de la producción, circulación y reconocimiento de las estampillas del Arte Correo.

Estos elementos están presentes en su *memoria de género*: oficialidad, identidad nacional, legitimación, consagración de valores nacionales, equivalencia económica.

En el Arte Correo, al producir *sellos*, *matasellos* y *estampillas* deliberadamente apócrifos los artistas correo inducen, desde dentro de los signos y en su contacto con la vida social un espacio de desacralización. Por un lado, la inversión de los ideogramas del discurso hegemónico legitimador que inscribe valores morales, políticos, sociales de autenticidad y legitimidad en los signos de las estampillas y sellos. Resulta provocador la realización de estampillas con figuras de peso político y social que el orden hegemónico excluye, como es el caso de la plancha de estampillas que realiza Clemente Padín con la imagen del ‘Che’ Guevara (Figura 22)

Otras *estampillas*, con los rostros de los artistas, a modo de autorretrato replican el gesto irónico vanguardista de interpelar los valores y el orden establecido. Producen rupturas desde el régimen semiótico, interpelan los regímenes de exclusión/inclusión del orden discursivo hegemónico.

La *Filatelia Creativa Marginal y Paralela*, como la denominan G. E. Marx Vigo propone, por un lado, contrariar la práctica coleccionista de la filatelia tradicional a la que consideran *alienante*. Respecto de qué es lo que le da su carácter *marginal* y *paralelo* sostienen:

“El uso y la función no determinan la marginalidad de la estampilla creativa sino la *transgresión* flagrante al *Reglamento* de que hacen gala las Administraciones de Correo, como a la *catalogación* que rige las colecciones filatélicas tradicionales” (G. E. Marx Vigo, 1979b: 6p.)

Figura 22: Plancha de estampillas *Homenaje al 'Che' Guevara*, Padín, 1992.

Otras estampillas, como ocurre con los sellos, hacen enunciaciones opacas o cómplices al evocar imágenes que son conocidas entre los artistas. También la remisión a una suerte de *logotipo* que algunos artistas hacen con los cuales se los identifica, como los *moticos*<sup>191</sup> de Ray Johnson.

En la práctica, cuando los artistas despachan sus envíos por Correo saben que sus estampillas y sellos no pasan desapercibidos y a veces les traen inconvenientes por su carácter *espurio*. Por lo cual, el *sobre* se constituye en un espacio de *negociación* entre lo instituido, es decir, el lugar reservado para la estampilla y el matasello oficiales y el resto de la superficie, como espacio de libertad donde colocar estampillas y sellos de producción propia o de otros artistas (*Sobres*, Figura 23 y 24).

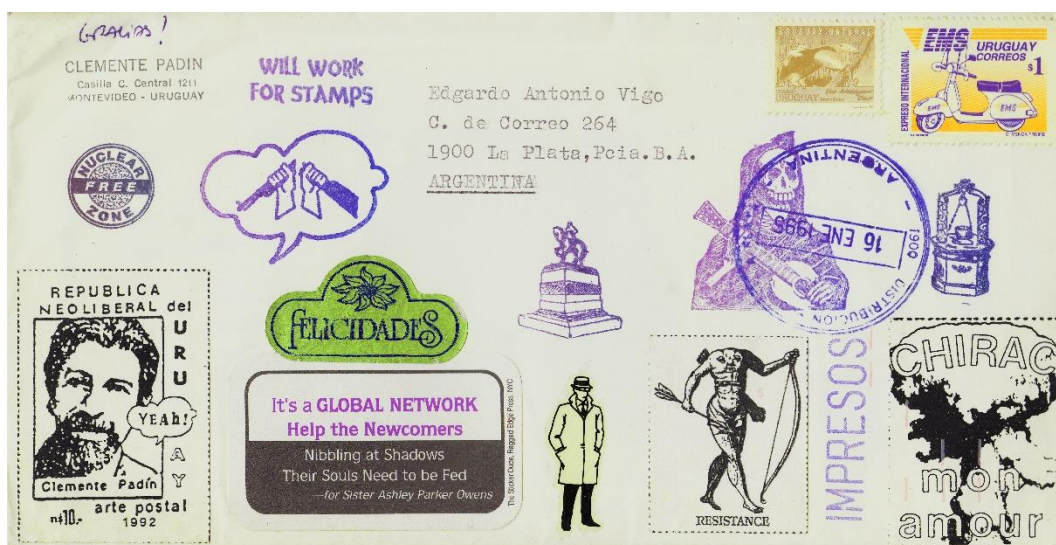
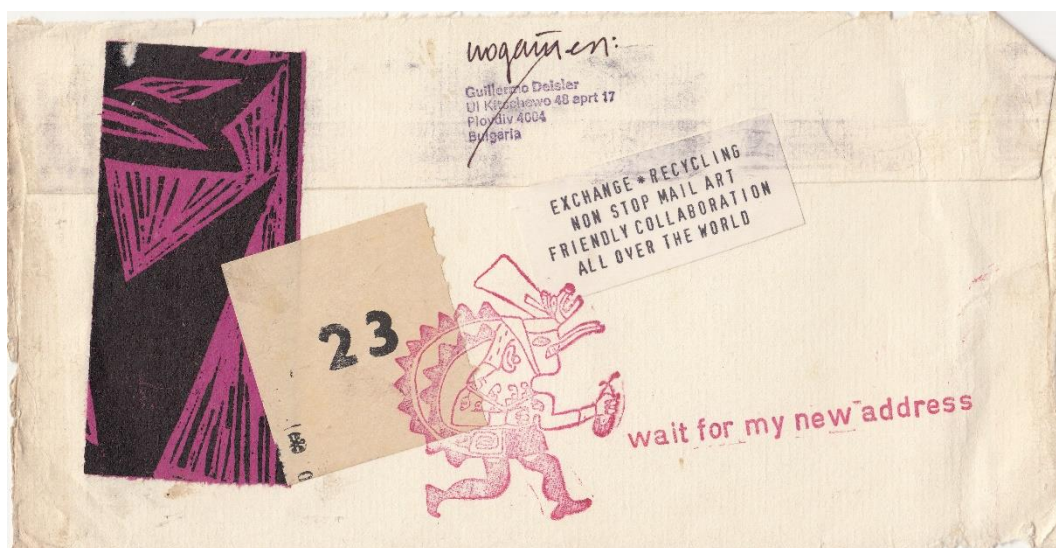
El *sobre* se constituye así en un espacio polifónico, multiacentuado. Aparece la voz de la *Institución Correo* a través de las estampillas oficiales y, las voces de los artistas. El enunciador '*Remitente*' del envío postal, produce en lo que denominamos *espacio de libertad* del sobre un *efecto polifónico* al incluir sellos y estampillas propias y de otros artistas. Los propios, en algunos casos, están referidos a otros artistas, como por ejemplo en las *estampillas-homenajes* que realizan a sus 'amigos' que ya no están.

---

<sup>191</sup> En Nota al Pie de la pág. 95 de este trabajo hemos señalado sus características. Se presenta imagen en Anexos.



Figura 23: Sobre de envío postal de Padín a Vigo, 1992.

Figura 24- Reverso del Sobre de envío postal de Deisler a Vigo<sup>192</sup>.

<sup>192</sup> En los envíos postales internacionales, por vía aérea, y en particular desde algunos países europeos es notable cómo el *espacio de libertad* del sobre se reduce, ya que la Institución Correo ocupa casi la totalidad del 'frente' del sobre. Es notable en los envíos que realiza Deisler a Vigo en cuyo frente están ocupados casi en su totalidad por las estampillas oficiales.

La recurrencia al absurdo, la ironía, el azar, lo lúdico, remiten a los procedimientos vanguardistas:

“(…) surge de muchos ejemplos que el sello de goma se libera del uso-común-cotidiano-administrativo por el toque que el artista imprime a su ‘sello personal’ o cuando se vuelca una ironía de uso desarraigado, al ridiculizar ciertos emblemas burocráticos, ejemplos estos que pueden ser clasificados como el período tardío del Dadá” (Vigo, 1975: 1)

“Estos sellos poseen características que los emparentan con las estampillas postales oficiales pero que a las que se agregan valores insólitos puestos en marcha por los mecanismos creativos más cercanos al *absurdo*” (G. E. Marx Vigo, 1979b: 1p.)

Otras vías por donde el carácter ‘marginal’ en el sentido de *alternativo* pretende concretarse, se orientan en dos sentidos: por un lado, la valoración de estos géneros como espacios de experimentación y comunicación.

Respecto de la primera, los artistas resaltan la capacidad expresiva de estos recursos como forma de experimentación con lenguajes de la vida cotidiana, camino de creatividad y comunicación:

“(…) estoy seguro que los sellos de artista y los sellos de goma han permitido una gran posibilidad de renovación en la comunicación postal, como ocurre en estos días, y me gustaría llamar la atención sobre la lucha contra la burocracia en las administraciones postales –nacionales e internacionales- (Vigo en Janssen, 1998: 16p.)

“El creador marginal ha enriquecido sus prácticas con la utilización de sellos postales de uso personal por él diseñados. (...) La diversidad de sellos, su manufacturación, sus técnicas e imágenes demuestran una vez más cómo, pese al aparente agotamiento de ciertas tendencias ‘románticas’ del arte, éste abre perspectivas de permanente recambio, por canales novísimos e inesperados que permiten practicar esa constante del ser humano que es crear. Uno de los elementos fundamentales que hacen a todo acto creativo es, sin duda, el de su capacidad comunicacional y los sellos postales creativos poseen esa condición casi diríamos casi diríamos en su misma naturaleza cultural” (G.E. Marx Vigo, 1979b: 1, 2 y 3 p.).

En este sentido, los sellos y estampillas le ofrecen al artista una riqueza expresiva para renovar el lenguaje artístico y mezclarlo con la vida a través de géneros de la praxis humana extra artísticos.

Otra estrategia es la divergencia irreductible que se genera en la coexistencia entre los sellos y estampillas oficiales y los creativos en el espacio del *sobre*. El

*sobre* como receptáculo que delimita la frontera entre lo público y lo privado está *marcado* por la oficialidad de la Institución Postal, cuya dimensión retórica de los enunciados (sello y estampilla) corresponde a un *régimen estético de la política* (Ranciére, 2011) que es perturbado por otros enunciados, del mismo *tipo*, pero que pertenecen al *régimen político de la estética* de una práctica que configura la superficie del *sobre* en espacio poético<sup>193</sup>.

Vigo en sus obras además utiliza otros recursos del ámbito judicial como los ensamblajes mediante *costuras*. Como él tiene la tarea de *coser* los expedientes judiciales en Tribunales se familiariza con esta práctica, a la cual retoma y resignifica en sus obras al *coser* con hilos para ensamblar sus collages.

### **c. Trabajos gráficos, sonoros y audiovisuales.**

En los '80 como fenómeno emergente en el campo cultural se menciona la introducción de nuevas tecnologías que aportan formas de reproducción, transmisión y expresión 'novedosas' que se integran en prácticas simbólicas artísticas-comunicacionales-científicas. Los guiones con que las ligamos, expresan el carácter transversal de estas prácticas, en virtud de la reconfiguración del campo cultural en el cual las fronteras entre lo artístico, lo mediático comunicacional y lo técnico-científico son permeables y en algunos casos, difusas.

Surgen nuevos géneros que mixturán elementos comunicacionales y artísticos. Estas formas emergentes encuentran en el Arte Correo un espacio acorde dado que no demanda delimitaciones taxativas y excluyentes, ya que se articula con distintos campos de producción de la cultura, como el de la Poesía Visual, el literario, de la música (en conexión directa a la experimentación con sonidos y la música alternativa<sup>194</sup>), lo audiovisual (con las incursiones de los artistas en el

---

<sup>193</sup> Estos conceptos los hemos definido en el Capítulo 2. Ver pág.. 49-51

<sup>194</sup> Los artistas postales Monty (Istvan Kantor) Cantsin, Rod Summers de Holanda con su VEC y el italiano Vittore Baroni y su proyecto TRAX llevan tiempo trabajando con el sonido y las formas de arte con audio, mostrando convergencia con la música alternativa. Hay muchos otros artistas postales que se interesan por esto, como Peter Meyer de Suecia, Minoy en Los Ángeles, James "Six-Fingered Nunzio" Cobb en San Antonios, Gerald X. Jupiter-Larsen y su grupo los Haters en Canadá y Nichola Frangione de Italia, que grabó el álbum "Mail Music", por citar algunos (Held John, *idem*)

videoarte), la prensa alternativa y los trabajos gráficos. Esta heterogeneidad y riqueza en cuanto a los nuevos materiales, soportes y posibilidades simbólicas y expresivas constituyen un rasgo de la década.

Las técnicas gráficas de multiplicación que se generan entre los años '50 y '60, se extienden en los años '80 en virtud del desarrollo de tecnologías de transmisión de datos, impresión y copiado como el fax<sup>195</sup>, off set<sup>196</sup> y fotocopia o xerografía<sup>197</sup> que ofrecen mayores posibilidades para reproducir trabajos a bajo costo y mejor calidad.

El Arte Correo incorpora estas tecnologías, sus posibilidades técnicas y expresivas en la realización de sus trabajos y reproducción. Generalmente se trata

---

<sup>195</sup> Un fax es esencialmente un escáner de imágenes, un módem y una impresora combinados en un aparato especializado. El escáner convierte el documento original en una imagen digital; el módem envía la imagen por la línea telefónica; al otro lado, otro módem lo recibe y lo envía a la impresora, que hace una copia del documento original. En 1964 fue un año clave en el que *Xerox Corporation* presentó (y patentó) lo que muchos consideran como la primera versión comercializada de la máquina de fax moderna, bajo el nombre (LDX) o *Long Distance Xerography*. En 1966, *Xerox* lanzó el *Magnafax Telecopier*, una máquina de fax Impresora multifunción pequeña de 46 libras de peso. A fines de 1970, muchas empresas de todo el mundo (pero sobre todo en Japón), entraron en el mercado del fax. Muy poco después una nueva ola de máquinas de fax más compactas, más rápidas y eficientes llegó al mercado. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Fax>, modificado por última vez el 30 mayo de 2014, a las 03:23. El texto está disponible bajo la Licencia *Creative Commons Atribución Compartir Igual 3.0*).

<sup>196</sup> “No fue hasta 1904-1907 cuando resultó viable el moderno proceso de impresión offset, también basado en fenómenos físico-químicos, dejando atrás el proceso tradicional sobre piedras, que utilizaban extractos de grasa y agua. El offset, líder actual de la impresión, surgió de los desarrollos creados en el campo de las planchas de zinc a comienzos del siglo XX, haciendo uso de la impresión indirecta, que ya se utilizaba para imprimir hojalata. Sin embargo, la gran expansión del offset no llegó hasta los años 50, cuando los proveedores de la industria gráfica perfeccionaron sus productos, en particular las tintas, soluciones de mojado y demás agentes del proceso. (...) El principio básico de impresión, o sea el proceso de transferencia de la tinta con los tres cilindros: cilindro portaplancha, cilindro portamantilla y de contrapresión o cilindro impresor, no ha variado desde que fue patentado por Ira Washington Rubel y Caspar Hermann en 1904, hasta nuestros días. Donde verdaderamente se han producido cambios revolucionarios, ha sido en la plancha o forma impresora y en su modo de preparación”. (“Las planchas offset: Origen, evolución y perspectivas futuras” en <http://www.lithoplate.com/planchasoffset/PlanchasOffset.htm>).

<sup>197</sup> La xerografía es un proceso de impresión que emplea electrostática en seco para la reproducción o copiado de documentos o imágenes. La palabra xerografía deriva del griego *xeros*, que significa ‘seco’, y *grafos*, que significa ‘escritura’. La empresa The Haloid Company que la había desarrollado, en 1961 pasaría a llamarse *Xerox Corporation*. La compañía continuó perfeccionando la tecnología hasta lanzar una copiadora automática de papel para oficinas, la *Xerox 914*, que hacía copias en blanco y negro en papel común, en forma simple y rápida. La xerografía es la tecnología base de la actuales fotocopiadoras, impresoras láser e impresoras digitales de producción (<http://es.wikipedia.org/wiki/Xerograf%C3%ADa> modificado por última vez el 25 noviembre de 2013. El texto está disponible bajo la Licencia *Creative Commons Atribución Compartir Igual 3.0*)

de trabajos en formato A4 o Carta que en la misma dirección que lo hace con otros géneros, combina formas ‘artesanales’ y manuales de producción y reproducción de imágenes (xilografía, grabado, gofrado) con las nuevas, como fax, off set, xerografía.

En cuanto a los trabajos sonoros y audiovisuales, se valen de las tecnologías y técnicas de producción y edición de imagen analógica y grabación electromagnética en video y audio casete que se expanden en los años '80 y que, en el campo artístico, dan 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.

Este carácter *híbrido* de las obras se vincula con los rasgos que definen el arte conceptual. Del colectivo que da sustento al Arte Correo, el grupo *Fluxus*, provienen varias nociones pilares de este modo de concebir el arte, como la de *Intermedia*. Dick Higgins, integrante de *Fluxus* redacta los *denominadores comunes* del colectivo que luego reformula Ken Friedman.

Los eventos *Fluxus*, tal como los llama George Brecht, plantean la acción con objetos y envolturas sonoras creadas por ellos y son reconocidas como prácticas colectivas (Martel citado por Gutiérrez Marx, 2010).

La noción de *Intermedia*, es creada por Dick Higgins (compositor, poeta, artista plástico) a partir de la confusión que surge ante sus obras para enmarcarlas en una *disciplina*. Remite a obras que provienen de mundos diversos<sup>198</sup> de manera tal que no pueden ser catalogadas.

Dice Higgins:

“(...) mi trabajo, como el de muchos contemporáneos, era el resultado de una confusión conceptual. ¿Qué era un poema que se sitúa conceptualmente entre las artes plásticas y la poesía? (...) ¿Qué era un poema que debe ser leído en voz alta y que utiliza los sonidos del lenguaje para diferenciarse? (...) ¿Qué era un happening? Era una fusión conceptual de teatro, o por lo menos de texto, de artes plásticas y de arte sonoro, un intermedia (intermédium) en tres dimensiones” (Dick Higgins en Martel, citado por Gutiérrez Marx, *Ídem*)

---

<sup>198</sup> Como un antecedente que deja sus huellas puede pensarse al poema simultáneo de Tzara y Janco (Gutiérrez Marx, *Ídem*)

El término, que comienza a utilizarse en 1964, apela a la confusión de materiales y es introducida como noción en 1966 por Dick Higgins en su ensayo “Sinestésias e Intersentidos: Intermedia” en 1966, el cual se mantiene vigente hasta la actualidad<sup>199</sup>.

#### **d. Convocatorias y Catálogos**

Las Convocatorias y Catálogos constituyen géneros que provienen del ámbito artístico. El Arte Correo usa estos géneros como apertura y cierre de las exposiciones y para concretar las publicaciones.

En cuanto a los rasgos propios que adquieren sus componentes en el Arte Correo nos interesa destacar que las Convocatorias poseen una delimitación temática o tópico, acompañada generalmente por un texto, que de acuerdo con la estrategia que adopta el artista o colectivo convocante, puede ser informativo, descriptivo, poético o prescriptivo.

En el conceptualismo, como característica de la tendencia, se utiliza de una manera creativa el texto prescriptivo de manera que se produce una disrupción al interior de los géneros porque revierten su sentido original y lo ponen al servicio de un acto poético. Así, modalidades enunciativas que se orientan a ‘modelar’ la acción del otro, sea mediante una orden, indicaciones del saber técnico (manual de uso, por ejemplo) o experto (indicaciones médicas, recetas, etc.) tienen una finalidad co-creativa y generan una ‘complicidad’ con el espectador. Esta trasgresión a la dimensión prescriptiva forma parte de la política estética de estas obras. Por ejemplo Vigo lo hace en sus *Señalamientos*<sup>200</sup>, en varios de los cuales el espectador

---

<sup>199</sup> 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](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-espinoza_a/pdfAmont/ar-espinoza_a.pdf)

<sup>200</sup> Por ejemplo, el *Señalamiento N° 4* involucra varias acciones en momentos y lugares diferentes: el “Poema demagógico” en Montevideo, Uruguay el 13 de septiembre de 1969 y, posteriormente, en marzo de 1970 el “Plebiscito gratuito a nivel nacional” llamado también “(In)comunicación” en una céntrica boutique de la ciudad de La Plata. El proceso es acompañado de textualidades que argumentan y describen la acción, también una serie de instrucciones. material

debe seguir sus instrucciones en una acción determinada. En las Convocatorias de Arte Correo también se utiliza al enviar una propuesta en la cual el artista participante ‘debe’ seguir ciertos pasos, realizar manipulaciones con algún material o buscar algo en particular y como producto de esa acción surge el trabajo que vuelve por Correo al convocante.

Las Convocatorias en general, en cuanto a sus características compositivas posee como elementos estables: \*un emisor o convocante, \*título, \*fecha límite, \*dirección postal, \*formato (medidas u otras pautas del trabajo) y \*las afirmaciones que identifican a la tendencia como remate [No devolución de obras, No premios, No Jurados, No venta de obras]

## 2. Las temáticas: *Latinoamérica* en la poética del Arte Correo.

Las temáticas como una dimensión fundamental de la producción de sentido, se abordan de manera selectiva. Es decir, señalamos la existencia de algunas temáticas como la *sexualidad* y la *ecología* en el Arte Correo de los años '70 y '80, a las que consideramos de carácter *emergente* dentro de la hegemonía discursiva dado que, en ese momento, a diferencia de la actualidad, no constituyen tópicos instaurados en la *doxa*. Por otra parte, se presenta el tópico del *arte de vanguardia*, la experimentación en sí como temática que no es emergente, sino que se encuentra consolidada dentro del discurso del campo cultural de la época.

En el caso de *Latinoamérica* posee un alcance mayor, dado que opera como espacio de confluencia de sentidos que se producen en complejas relaciones entre las fronteras de los enunciados y lo extradiscursivo.

---

gráfico y el dispositivo *urna* de *cabezales móviles*. En la boutique céntrica platense Vigo ubica en la vereda la Urna N°2 que posee una caja receptora y tres cabezales móviles. Según el cabezal utilizado se convierte en la *In-Urna*, que no posee hendidura por la cual colocar el voto, frustrando así el mismo acto; la *Urna Occidental* y *Cristiana* en la cual la ranura posee la forma de una cruz y obliga al votante a darle forma al voto como una especie de flechita para que pueda ingresar y, por último, la *Urna Erótica* cuya ranura es un redondel y el votante se ve obligado a enrollar su voto armando una especie de falo para introducirlo en la urna (Navarrete, Marcela “Rupturas Simbólicas y Prácticas Disruptivas en el Conceptualismo Latinoamericano: Los Señalamientos De Vigo” en *II Congreso Latinoamericano de Arte, Educación y Análisis Del Discurso*, Universidad Nacional de San Luis, julio-agosto de 2013)

La tematización se realiza siempre desde una *evaluación social*, tal como lo postula Bajtín y Voloshinov.

“...puede haber, por ejemplo, temas-fetiché 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, *Ídem*: 11)<sup>201</sup>

*Latinoamérica* se constituye en una temática central de la discursividad del Arte Correo en el periodo analizado y es valorada positivamente. Se inscribe como *imperativo* en la medida en que constituye un proyecto de realización colectiva, un horizonte a alcanzar. Así hay una tensión entre la realidad de *Latinoamérica* que ocurre en el presente de las obras (opresión, dominación política y económica) y la *Latinoamérica* deseada, merecida, buscada (libre, soberana, unida). Entre ambas, se desenvuelve un programa libertario que convoca para su realización a los *latinoamericanos*. Es decir, demanda la consolidación de un ‘nosotros’ como colectivo de identificación fuerte, en oposición a un *Otro*, el dominador y opresor<sup>202</sup>.

La temática *Latinoamérica* presenta varias aristas, por lo cual focalizamos algunos tópicos que surgen de los trabajos de los artistas. Este agrupamiento nos permite comprender con mayor claridad los sentidos producidos, de manera tal que

---

<sup>201</sup> Estas nociones las aborda Marc Angenot: “la configuración de los discursos sociales está marcada por la presencia particularmente identificable (como la de una nova en medio de una galaxia) de objetos temáticos representados por las dos formas del saber, de lo intocable: los fetiches y los tabúes (...) Éstos, como son reconocidos en tanto tales tientan a los trasgresores y los iconoclastas. La Patria, la ciencia, el ejército, están del lado de los fetiches; el sexo, la locura, la perversión, del lado de los tabúes. Un tabú puede ocultar otro. Es importante analizar esos fetiches y tabúes y su grado de intangibilidad, porque no sólo están representados en el discurso social, sino que son esencialmente producidos por él” (2010 [1989]: 42)

<sup>202</sup> Una muestra de la amplitud y relevancia que se le da a Latinoamérica es la iniciativa de Clemente Padín, que no logra finalizarse con el alcance deseado por el artista. Se trata de Proyecto “Enciclopedia Visual de la Historia Latinoamericana”. Padín lanza la convocatoria de este Proyecto con la siguiente aspiración: “Tratamos de rescatar las imágenes de los acontecimientos políticos-sociales más importantes ocurridos en nuestra Latinoamérica –sobre todo lo sucedido en el curso de nuestras vidas- con el fin de mantener una memoria viva de los hechos que marcaron nuestra historia común y decidieron nuestra existencia. Sobre estas bases surgirá la sociedad latinoamericana del futuro” (Padín, 1983: 1p.) Se solicita a cada artista tres imágenes, preferentemente fotografías sobre acontecimientos que han tenido ‘particular importancia’ en sus vidas, con datos de fecha y lugar donde ocurrieron. El destino final de envío de las imágenes es Plovdiv, Bulgaria, donde Guillermo Deisler se encarga de difundir y exponer.



establezcamos posteriormente relaciones significativas con las nociones centrales de la investigación.

En cada tópico analizamos cómo se articula la dimensión temática con lo compositivo y retórico.

Los tópicos que consideramos relevantes son: a) La opresión de las Dictaduras en Latinoamérica, y b) Imperialismo y Desigualdad.

### **a. La opresión de las Dictaduras en Latinoamérica:**

Dentro de este tópico aparecen 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 impulsa la convocatoria '*América Latina, Ahora!*', con la colaboración de su compatriota Eduardo Díaz, que reside en Antofagasta. El título sintetiza la fuerza del imperativo a la acción conjunta, a la comunión, al apoyo entre latinoamericanos<sup>203</sup>. Junto con la postal de invitación que le envía Deisler a Vigo, de puño y letra le escribe:

“El tema es América Latina. Puedes invitar a tus amigos y conocidos. *Se necesita mucho apoyo postal*<sup>204</sup>” (Deisler, 1983)

En la postal-invitación para esta Convocatoria (Figura 25<sup>a</sup>), Deisler utiliza como procedimiento retórico la superposición de imágenes, texturas y trazos con lo cual logra un efecto topográfico que insinúa diversos planos que se enciman unos con otros. Así, este diseño presenta gradaciones de opacidad/transparencia, que tapan y dejan entrever fragmentos de escenas, rostros y gestos que generan tensiones visuales. En esta trama visual serigráfica, emergen con fuerza la figura de

---

<sup>203</sup> En el mismo sentido, la AUAC organiza en 1984 la exposición "*Latinoamérica, Hoy, 1984*", en la Galería DAAD de Berlín. Padín y Caraballo donan los trabajos expuestos al Museo de la Solidaridad en Managua, Nicaragua. Esta idea de 'La Hora', 'La urgencia' está presente desde los '60 en el discurso de intelectuales latinoamericanos y toma vigor al regreso de las Democracias, cuando se experimenta la necesidad de *evaluar* nuevamente la situación y dar lucha por las graves violaciones de los derechos humanos.

<sup>204</sup> El resaltado es nuestro.

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 ‘*Latinoamérica*’ y ‘*Ahora!*’, se insertan como únicos elementos lingüísticos que anclan la imagen y resaltan la *urgencia*, la interpelación a la acción inmediata en virtud de la realidad latinoamericana de represión y violencia. En el dorso de la postal (figura 25b), el título de la Convocatoria presenta un trabajo de diseño visual con las letras y se enfatiza la designación de ‘Acción Postal’. Ésta denominación refuerza la dimensión performativa de la propuesta, que es enmarcada de manera explícita dentro del Arte Correo.

La expresividad del enunciado en particular se centra en una axiologización negativa de la violencia ejercida por el Estado, al que contraponen, de manera acentuada, el sufrimiento de quienes quedan indefensos frente a ese poder.

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), entonces se trata de una respuesta a la discursividad de los poderes dictatoriales Latinoamericanos que intentan justificar y legitimar el uso de la violencia.

En cuanto a la entonación, Pampa Arán señala mediante una cita de Voloshinov:

“Toda entonación se orienta en *dos direcciones*: en relación con el oyente en cuanto aliado o testigo y en relación con el objeto del enunciado como el tercer participante vivo: la entonación lo defiende, acaricia, denigra o ensalza” (Volshinov, 1995 citado por Arán, 2006: 15)

En ese sentido, el ‘oyente’ o destinatario de esta postal es *aliado* y se produce el efecto *coral*, en la medida en que mediante la red de Arte Correo se multiplican las voces que expresan esta valoración, porque comparten el mismo universo ideológico. Hacia el enunciado es condenatorio de la violencia y opera como disparador del imperativo a actuar, a la expresión como forma de acción.

Por su parte, Vigo tematiza la violencia y sus víctimas mediante metáforas, metonimias y sinécdoques 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 ejercen la violencia y los objetos mediante los cuales la realizan. Las siluetas de civiles, el rostro de Abel Palomo Vigo y las *manos caídas*, guardan una contigüidad semántica con la idea de vencidos, detenidos o desaparecidos. Las *manos caídas* aparecen con una forma orgánica ambigua que remite a una imagen de ángulo lateral de manos exánimes y, a la vez parecen, hojas marchitas. Los animales tales como insectos, cerdos, conejos en jaulas, o subterráneos, son formas metafóricas.

A través de componentes retóricos plantea tensiones mediante el contraste de estas figuras. Así, por ejemplo, frente a la fuerza implacable de los Aparatos represivos del Estado –tanques de guerra, siluetas de militares con armas- se presenta la precariedad y la fragilidad –manos caídas, insectos atrapados, mariposas-. Los materiales que utiliza también son significativos para reforzar la idea de lo precario y lo efímero: papeles arrugados, frágiles, sencillos, fragmentos de elementos arruinados o rotos ensamblados mediante las costuras con hilos que suturan, imágenes de objetos enterrados, etc.

En 1979, en su trabajo gráfico '*Ver*' (Figuras 26 a, b y c) aparece su iconografía que, como señalamos, configura una serie de alegorías al insistir en las formas metaforizadas. En plena Dictadura argentina, Vigo envía este trabajo a la publicación *Intermedia. European/Latinoamerican Issue of Intermedia Magazine*, a San Francisco, Estados Unidos. Se trata de un trabajo gráfico en xerografía que plantea una secuencia:

-‘One’ (Figura 26 a): mediante la técnica del *collage* y con una retórica que guarda similitud con la que utiliza Deisler en la postal analizada anteriormente, Vigo hace referencia a la violencia ejercida por el Estado sobre sus víctimas. En el lado izquierdo de la imagen presenta *manos caídas* anudadas en ramillete. En el ángulo inferior izquierdo, el rostro de Abel Palomo, su hijo desaparecido, con la fecha en la cual se lo llevan por la fuerza los militares. Este rostro con la fecha, con posterioridad migra a distintos trabajos a los que agrega sellos y otras formas expresivas. En el curso de su obra esta imagen se convierte en una alegoría de los desaparecidos. La reiteración enfatiza, por un lado, la constatación de la existencia

de los desaparecidos<sup>205</sup> -la imagen de su hijo es una *prueba* de ello- y, por otro, expresa el exhorto de liberación o aparición. Así lo expresa su sello ‘Set Free Palomo’. En 1980 Vigo elabora con el rostro de Palomo una estampilla que envía incorporada en la obra, en los sobres, como planchas completas (Figura 27) y en composiciones con sellos. Esta estampilla y los sellos asociados a ella, los utiliza en el Arte Correo durante el resto de su vida.

Abel Palomo Vigo opera como sinécdoque<sup>206</sup> de los desaparecidos. En la singularidad del rostro de ‘Palomo’ se configura el colectivo de los desaparecidos. Su rostro remite a aquellos y aquellas a quienes la Dictadura se ha llevado por la fuerza y de quienes no se sabe paradero ni destino. Palomo es *todos* los desaparecidos.

En el lado derecho, aparece la figura de un militar cuyo sentido se extiende al colectivo de las Fuerzas Armadas. Como en el tratamiento visual de Deisler, se presentan de manera superpuesta planos, texturas, líneas. En el centro de la hoja está estampado uno de sus sellos. La imagen del sello hace una sustitución del sujeto *detenido clandestino* por la imagen de un *insecto atrapado*. La metáfora asimila de ambos la fragilidad y el cautiverio. Como remate del sello, otra vez las *manos caídas*.

-‘Two’ (Figura 26 b): en esta imagen, de composición más simple en cuanto a la presencia de elementos visuales, se mantiene la técnica de *collage* y superposición de planos y texturas. Se presentan dos siluetas similares, de mujeres con sus cuerpos levemente inclinados, cuyo tamaño es importante en relación con el espacio de la hoja. Una silueta es negra y la otra gris, sin colores plenos en ninguno de los casos. Se destaca el orden lingüístico en la frase ‘Latin American Not For Business’ [Latinoamérica no se negocia<sup>207</sup>] y ‘Peace’ [Paz].

---

<sup>205</sup> 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.

<sup>206</sup> Utilizamos 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: 528-529)

<sup>207</sup> Las traducciones son propias.

Figura 25 a – Frente de la Postal ‘América Latina, Ahora!’, Guillermo Deisler, 1983

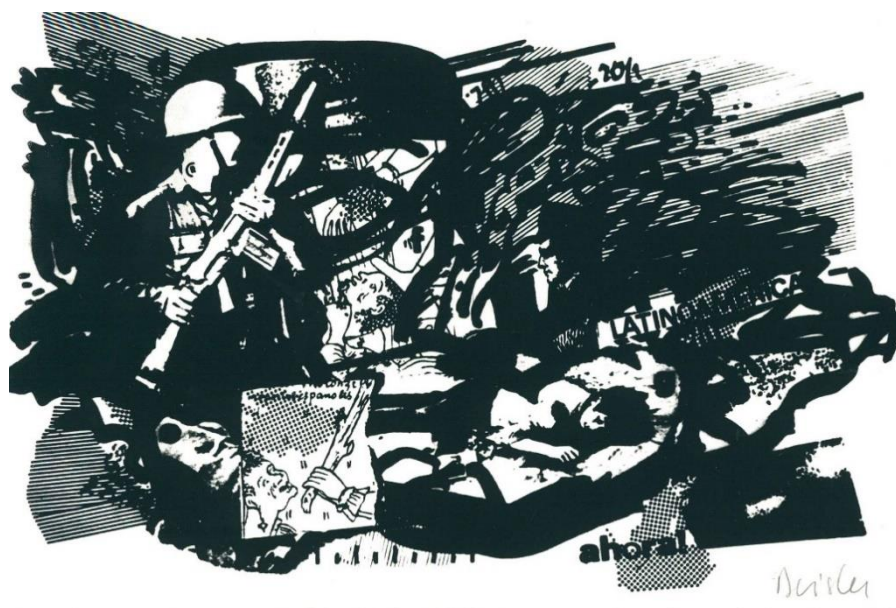


Figura 25 b – Dorso de la Postal ‘América Latina, Ahora!’, Guillermo Deisler, 1983



Trabajo gráfico 'Ver', de Edgardo Vigo, 1979



Figura 26 a- 'One'

Figura 26 b- 'Two'



Figura 26 c- 'Three'



Figura 27- Plancha de Estampilla 'Palomo', Edgardo Vigo, 1980



El uso del inglés, que es recurrente en el Arte Correo, tal como lo hemos señalado en capítulos anteriores, es particularmente significativo en este periodo en el cual los artistas saben que la correspondencia es objeto de vigilancia y censura. Por otra parte, reafirma el cometido de producir una comunicación hacia fuera del Continente, como forma de denuncia de lo que ocurre en América Latina que, como sabemos, es desinformado.

- ‘Three’ (Figura 26 c): en la última imagen, el empastamiento de tintas en la parte superior no hace legible con claridad el texto (Three) ni las figuras, que tal como se insinúa, guardan continuidad con la anterior. En esta hoja se da preeminencia al texto que se ubica en el ángulo inferior derecho: “For Bide Children to Grow” que interpretamos, por contexto, que esta frase hace alusión a la esperanza de un futuro distinto en el cual los niños crezcan.

Los *desaparecidos* se tematizan de manera explícita en algunas Convocatorias a partir de la progresiva apertura democrática en Latinoamérica. Los artistas participan de la Exposición que organiza el Grupo SOLIDARTE de México y que AUAC apoya con la difusión desde Uruguay. La Convocatoria se titula “Desaparecidos políticos de nuestra América” y se publica en *Hoje, Hoja, Hoy*.

Hay una construcción *pathémica* del presente de *Latinoamérica* que está signado por el dolor. Es paradigmática de esta configuración la postal de Clemente Padín ‘Ay!’ (Figura 28).

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. La interjección ‘Ay!’ surge de la huella, sustituto de la víctima.

Otra configuración *pathémica* ligada al dolor es la *impotencia* frente a un poder implacable, que aparecen representados en la obra de Deisler por puños cerrados, enarbolados.

Esta emotividad aparece ligada a la censura y el exilio. En la postal ‘*Si nos obligan a cerrar la boca...*’ (Figuras 29) y en su trabajo ‘Proposición’ de Guillermo Deisler (Figura 29), el artista chileno tematiza la censura de ideas, la quema de libros, el silenciamiento.



El puño cerrado aparece en la postal que edita en 1973, cuyo texto de anclaje ‘Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos con los oídos’ adquiere gran significatividad en este momento clave de la realidad del Cono Sur, particularmente en Chile. Destacamos la recurrencia del ‘nosotros’ que involucra al colectivo de los latinoamericanos que luchan, que deciden no doblegarse frente al poder.

Por otra parte, ‘Proposición’ (Figura 30), que se incluye en el N° 3 del *Libro Internacional* que edita Vigo, presenta en la imagen un puño apretado, sobre un libro en llamas. El texto alude a la contradicción en la que nos envuelve el Poder, frente al crecimiento de las ideas que dan como resultado el libro; emerge la irracionalidad que destruye y retrasa a la humanidad.

El puño puede pensarse en un doble sentido: es el puño que pega, el del Poder, pero también, el puño impotente de quienes lo resisten. Resistir la *censura*, tal es el exhorto que lanza Deisler en 1973.

La *censura* aparece tematizada en varias obras de los artistas. Aparece en la obra de Vigo desde fines de los años ‘60 y adquiere fuerza en los ‘70. Vigo realiza un sello propio con la palabra ‘Censura’ que utiliza en diversos trabajos de Poesía Visual y Arte Correo.

En sus trabajos<sup>208</sup> y publicaciones experimentales Vigo tematiza la *censura* en el nivel lingüístico a través del *sello* y también en el diseño del dispositivo artístico. Así, la edición *d-g* de 1974, de la revista *Hexágono ‘71*, se presenta como un ejemplar *Autocensurado* (Figura 31 a y b).

La carpeta<sup>209</sup> está cerrada mediante una faja que tiene la inscripción de la palabra ‘autocensurado’, en tipografía de tamaño destacado y color negro. La faja o banda impide abrir la revista, a menos que se la rompa. También la tapa y contratapa, además de la faja, presentan cuatro perforaciones redondas, que asemejan las marcas de impactos de bala. Estas perforaciones son recurrentes en los trabajos artísticos experimentales desde fines de los ‘60 y se relacionan con el

---

<sup>208</sup> Se destaca en este sentido su postal ‘*Poema Matemático Censurado*’ que incluye en *Hexágono ‘71, d-e*, 1974, y que luego envía varias veces a través de la red de Arte Correo.

<sup>209</sup> Recordamos que la publicación es del tipo revista-objeto, de hojas sueltas que están contenidas en una *carpeta*.

encuentro de los horizontes revolucionario y modernizador en el campo cultural que articulan vanguardia artística y vanguardia política, como vimos en el Capítulo 2<sup>210</sup>.

Tal como señala Ana Longoni (2007; Longoni y Mestman, 2002) inscriben a nivel retórico remisiones a la lucha armada, junto con otros recursos como la incorporación de consignas y formas de irrupción de los artistas en el espacio público o del museo propias de esta etapa de radicalización política.

En el N° 1 de su *Libro Internacional*, Vigo incluye un trabajo gráfico propio en el cual superpone un texto en letras negras sobre una imagen y texto en rojo (Figura 32). Su enunciado produce un desdoblamiento. 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.

Vigo 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, desdoblado al enunciador en este simulacro.

---

<sup>210</sup> Pág. 62-64

Figura 28-Postal 'Ay!', Clemente Padín, 1973



Figura 29- Postal 'Si nos obligan a cerrar la boca...', Deisler, 1973.

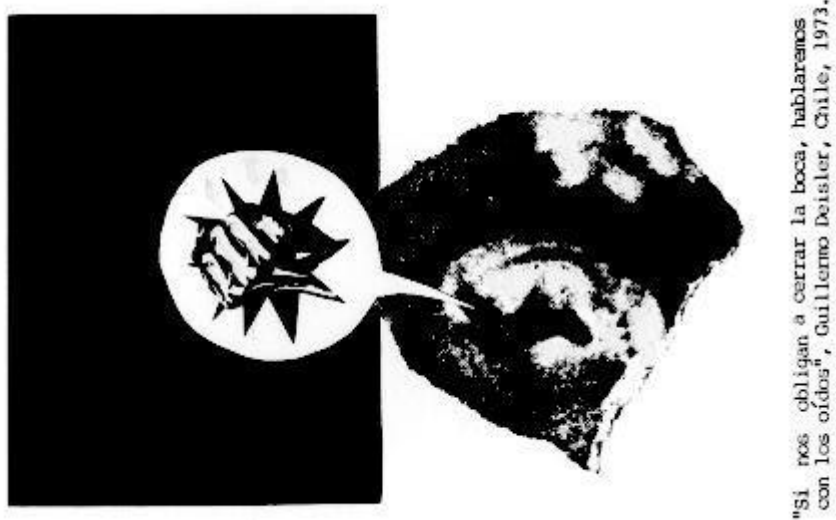


Figura 30- Trabajo 'Proposición de Guillermo Deisler', 1980

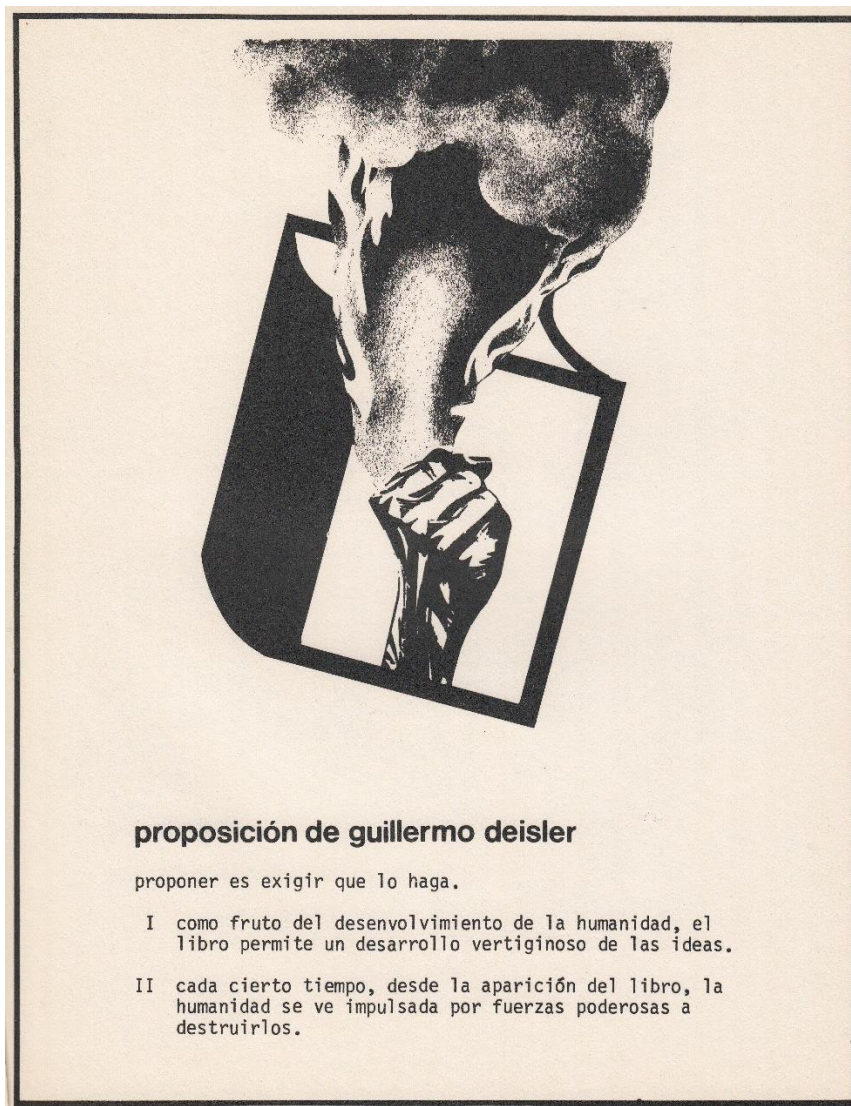


Figura 31- Revista *Hexágono* '71, d-g, 1974

Figura 31 a

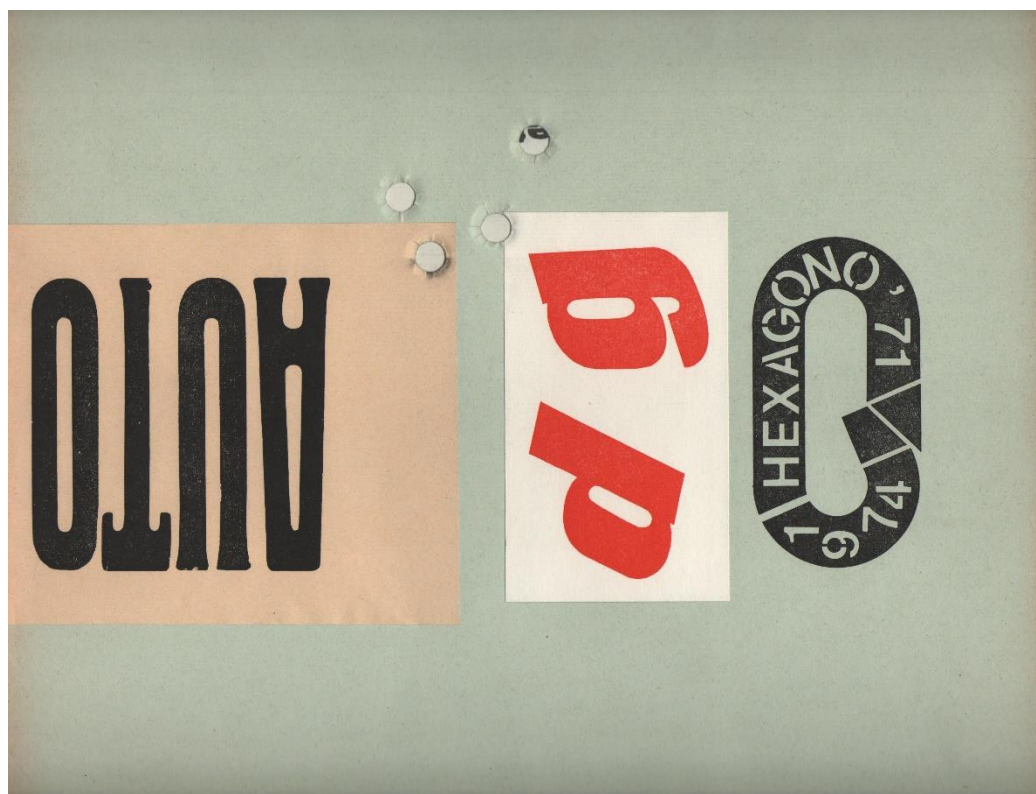
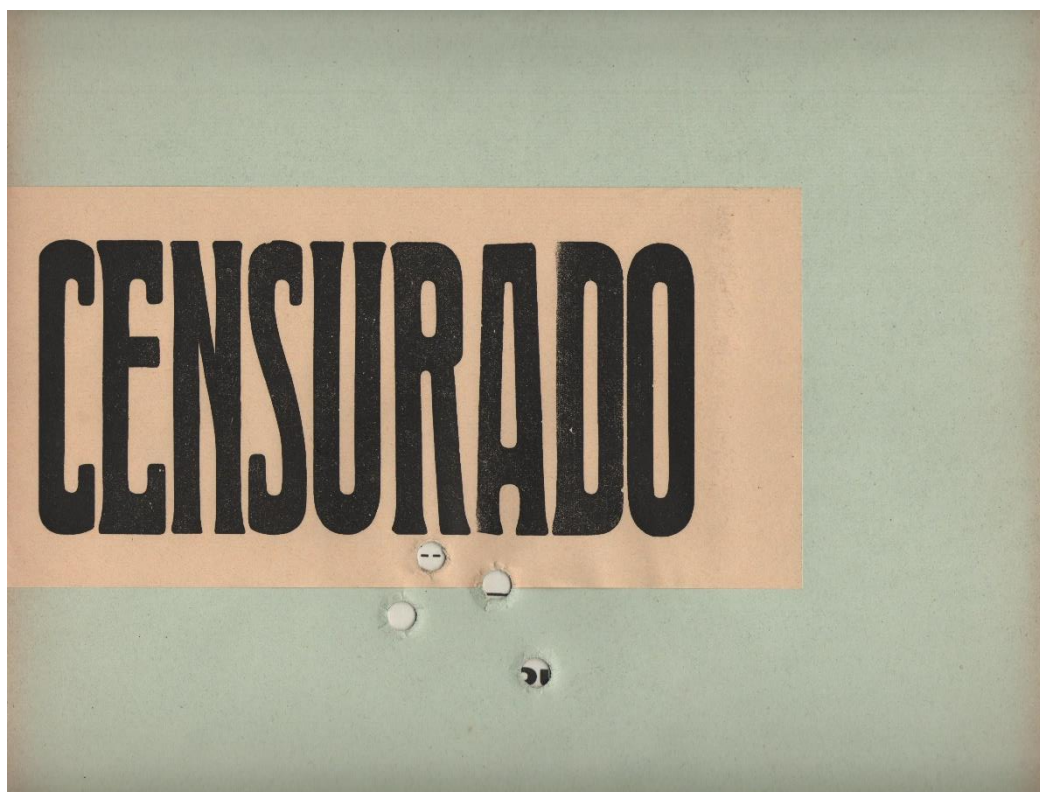


Figura 31 b



En una postal que realiza Guillermo Deisler junto con el poeta chileno Waldo Rojas (Figura 33) expresan el *dolor* del desterrado, la incertidumbre y el *deseo* de volver a las calles, de recuperar el espacio público chileno. En la postal, la imagen es una xilografía de Deisler del rostro de un hombre cuya expresividad y dramatismo está dado por el trazo, las sombras y los contrastes. El rostro es inexpresivo, pero la fuerza de la mirada y la boca cerrada, insinúan una tensa calma, la de alguien que espera o está expectante. Es el rostro del ‘desterrado’, si se interpreta el anclaje en el texto poético de Rojas que dice:

“Haremos algo alguna vez en esta calle que no sea caminar –desterrado- ‘aquel extraño que en ciertos momentos viene a nuestro encuentro en ...’” (Rojas, s/f)

El texto retoma una parte y reformula expresiones de un poema suyo publicado en el libro *El Puente Oculto*<sup>211</sup>, titulado ‘Calle’. La *cita* queda deliberadamente inconclusa, ya que Rojas deja un espacio en blanco entre el ‘en’ y el cierre de las comillas. El poema ‘Calle’, en su último párrafo expresa:

“Es ésta la calle que se fuga de su imagen,  
que tambalea sin caer en el recuerdo  
y es en ella donde habita –desterrado-  
‘aquel extraño que en ciertos momentos viene a nuestro encuentro en un espejo’”

El *espejo* es aquello que se ha omitido del poema en la postal. Si se tiene en cuenta este elemento en la lectura de la imagen, puede verse que el rostro del hombre tiene alrededor trazos de lo que podría ser el marco de un espejo. Siguiendo esta hipótesis, el rostro entonces sería la imagen especular, el reflejo del rostro en el espejo. Esto acentúa el desdoblamiento, extrañamiento y la enajenación que produce el *destierro*.

La postal no tiene fecha, pero podemos inferir que es posible que haya sido el trabajo que Deisler le envía a Padín para la exposición sobre la Gráfica de Chile en el Exilio<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> 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>

<sup>212</sup> La postal se encuentra en el archivo de Vigo, en el CEV, en una carpeta donde se reúnen trabajos de Deisler que Vigo ha recibido

Figura 32- Trabajo gráfico, Edgardo Vigo, trabajo gráfico, en *Libro Internacional* N° 1, 1977



Figura 33- Postal de Guillermo Deisler y Waldo Rojas, s/f



### b. Imperialismo y desigualdad.

El tópico de las Dictaduras, como éste, están atravesados por la tensión entre paz/violencia. En los Gobiernos Dictatoriales la violencia está signada desde la mano del Aparato represivo del Estado que causa a sus propios ciudadanos represión, censura, dolor, exilio y muerte.

Esa violencia está inserta en un mapa geopolítico de dominación norte-sur y de confrontación en la Guerra Fría. La *violencia* es un ideologema que está presente en el discurso social desde mediados de los años '60. Se inscribe en una pugna simbólica por legitimarla desde proyectos contrapuestos. Desde el poder hegemónico polarizado en la Guerra Fría se busca legitimar la violencia ejercida por las estructuras de los Estados poderosos en lucha, paradójicamente, con la utilización de proposiciones *pacifistas* que intentan justificar la aplicación de la fuerza<sup>213</sup>. La *eliminación* del *otro* (simbólica, efectiva), se postula como la eliminación del *mal*.

Por otro lado, el proyecto revolucionario, libertario, encabezado por los jóvenes de los '60 plantea la violencia como camino de transformación y llega a ser para algunos, los más radicalizados, el *único* camino posible.

Así, estas tensiones y paradojas de paz/violencia de la época se materializan en múltiples discursividades, retóricas transversales, que circulan en remisiones infinitas. De manera concomitante a la tensión paz/violencia se produce la de desarrollo/ subdesarrollo, liberación/dependencia.

'*Latinoamérica*' está acentuada valorativamente de manera positiva y cargada de emotividad y puede 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 inscribe la conjunción de un proyecto enunciativo artístico articulado con un programa político: el *revolucionario*. Así los recursos visuales y lingüísticos utilizados enfatizan esta inserción de las prácticas

---

<sup>213</sup> En ese sentido, simultáneamente al desarrollo de armamento altamente peligroso, se promueven programas de desarme que, de antemano, están condenados al fracaso ya que constituyen un choque de fuerzas.



discursivas en el marco de un proyecto de mayor alcance: la liberación de América Latina del poder imperialista de Estados Unidos.

En los trabajos y Convocatorias de Clemente Padín destacamos la remisión a la imagen del *Che* Guevara en diversos trabajos, de los cuales destacamos su poema visual '*Liberarse*', de 1969 (Figura 34) que con posterioridad reedita y pone en circulación en la red de Arte Correo, que se suma a las estampillas presentadas en este Capítulo. Respecto de '*Liberarse*', Padín realiza entonces un *juego* discursivo con 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 que es anclado mediante la imagen del 'Che'. En 1969, Padín organiza una exposición donde muestra este trabajo, en la Facultad de Humanidades a un año de cumplirse este asesinato.

Numerosas Convocatorias de Arte Correo se orientan a la *denuncia* y/o expresión mediante un lenguaje artístico-político de la dominación política y económica de los poderes *imperialistas* occidentales –fundamentalmente Estados Unidos y Gran Bretaña- que producen un estado de desigualdad.

Desde la Asociación Uruguaya de Arte Correo (AUAC) se impulsan las siguientes Muestras o Exposiciones:

- “Por los Derechos del Trabajador”, 1985-1986 y ‘Memorias de un pueblo que resistió por el futuro’, Casa del PCU, donada del Museo de la Resistencia.
- “Nicaragua, Patria o Muerte”, 1985, Biblioteca AEBU. Donada al Comité Uruguayo de Solidaridad con Nicaragua.
- “Chile Vencerá”, Biblioteca AEBU, Montevideo, 1985. Se exponen obras de Guillermo Deisler.
- “El derecho de nacer”, Casa del Escritor, Antofagasta, Chile, 1985.
- “Solidaridad”, Casa de la Cultura PCU, Uruguay; Jornada ‘Un dólar para Nicaragua’, AEBU, 1986, en la Feria de T. Narvaja, ‘Día Mundial del Detenido-Desaparecido’, 1987.
- “El Salvador, Gráfica Testimonial, Jesús Galdamez’, Teatro ‘El Galpón’, Uruguay.
- “No al Apartheid, salvar a Mandela”, Subte Municipal, 1986; Ministerio de Relaciones Exteriores, 1986. Donada al Comité Uruguayo contra el Apartheid.
- “No al Fondo Monetario Internacional”, en Universidad de la República, Uruguay y ‘Día de Acción Continental contra el pago de la Deuda Externa’, local sindical FUECI, 1986; Universidad de Campinas, Sao Pablo, Brasil.
- “EL Arte Correo en la República Democrática Alemana”, Biblioteca Nacional de Uruguay, 1986.

- “Cambia Paraguay”<sup>214</sup>, organizada por el Comité Brasileño de Apoyo al Paraguay, en el Teatro ‘EL Galpón’, Montevideo, Uruguay.

En este contexto se tematiza a la *soberanía* de manera integral, en un sentido ampliamente político de pleno ejercicio de libertad y autodeterminación.

En una publicación<sup>215</sup> que Padín elabora como invitación a los artistas a los eventos de la *Semana de la Independencia Paraguaya* incluye una serie de trabajos que denomina “Soberanía”. En la portada, este término se presenta con el cruce de un sello que afirma “No Negociable” y a modo de consigna, la leyenda: *In Memoriam a los Caídos en las Luchas Descolonizadoras Iberoamericanas*. En cada hoja de la publicación, Padín exhibe un trabajo gráfico que corresponde a una zona de Iberoamérica que ha sido colonizada, a la cual representa mediante el mapa. En la parte inferior de la hoja una referencia al país a quien corresponde la Soberanía que ha sido arrebatado, en diagonal el sello ‘No Negociable’. Hace referencia a: Islas Malvinas, Guantánamo, Bélize, Canal de Panamá, Gibraltar.

En la iconografía que utiliza Vigo, es recurrente el uso de la *estrella roja* como alusión al proyecto revolucionario socialista. La incluye en postales que registra en sus fichas con las siguientes denominaciones: ‘*Postal Estrella Matasellada*’ (1980), ‘*Estrella con Mariposa*’ (1980) y ‘*Postal Dada con Estrella*’ (1981).

Los matices entonacionales otorgados a las palabras *libertad*, *paz* y *pan* operan como procedimientos esenciales de su reacentuación bajo la coyuntura histórico-social específicas. Estos términos definen los pilares del programa revolucionario compartido como horizonte común.

Así por ejemplo, se inscriben en la lucha de los trabajadores por condiciones dignas que tematiza la postal de Padín (Figura 35). Recurre a una cita-autoridad de

---

<sup>214</sup> Esta última exposición se desarrolla durante la “Semana de la Independencia Paraguaya por la Liberación Política y Social del Pueblo Paraguayo”, 11 al 20 de mayo de 1988, Montevideo, Uruguay. Semana que incluye distintos eventos artísticos en conmemoración del Aniversario del Día de la Independencia en Paraguay y en expresión de repudio a la Dictadura de Stroessner. En la invitación y programa del evento Padín dice: Este evento incluye la exposición de Arte Correo bajo el título “Te queremos Paraguay” que se realiza conjuntamente con una mesa redonda con información audiovisual en el teatro de la sede gremial AEBU (Asociación Empleados Bancarios de Uruguay).

<sup>215</sup> Tamaño carta, copiado en Xerox, ensamblado con broches.

Gervasio Artigas: ‘La cuestión es sólo entre la libertad y el despotismo’ y un collage que inserta imágenes de trabajadores en una manifestación del Día del trabajador, 1º de mayo, en el marco del recorte del perfil del prócer de Uruguay. Otra postal de Padín (Figura 36) recurre a un juego visual y lingüístico entre la palabra *PAN* y *PAZ*. Este recurso Padín lo retoma y lo inserta en otros trabajos, de manera combinada con otras figuras que utiliza para representar el poder imperialista - garras de aves rapaces-, la muerte –calavera - el hambre –rostros, gestos-, entre otros.

La acentuación de la palabra *paz* se produce desde la multiplicación en un coro de voces que la expresan en distintos idiomas a través de distintos procedimientos: a través de sellos se estampan en postales, en collages la palabra recortada o pegada, impresa en estampillas, etc. Esta forma de enunciación adopta la forma de un *exhorto*.

En la obra de Deisler, la serie ‘*El Mundo*’ o la de postales ‘*Hábitat*’ producen una evaluación axiológica de la configuración de poder que da como resultado un mundo cargado de desigualdad, pobreza, dominación. La imagen *Meridiano*, que exhibe la *estructura* del globo en sus líneas meridionales y paralelas, de manera simplificada, es la forma metonímica que adopta Deisler para representarlo.

En sus series enuncia una isotopía sobre la opresión que hay en *ese* mundo por causa de la dominación de un poder que aumenta las brechas entre las clases sociales.

En el trabajo que envía a Vigo, para el *Libro Internacional* N° 2 (Figura 37), realiza un fotomontaje con una fotografía de una escena en la cual un médico, pone en la boca de un niño al mundo –representado en el *meridiano*- mediante un acto violento y forzado que cuenta con la colaboración del padre que lo sostiene. Puede interpretarse a la figura del médico en relación con la *racionalidad instrumental* – que orienta los procesos políticos y económicos- que se impone al niño –promesa de un futuro-, mediante la fuerza y la ayuda paterna –representativa de la *educación* y la *autoridad*-. El llanto y la resistencia del niño, como el más débil de los tres, son impotentes en ese acto de imposición violenta.

La postal ‘*Lecciones de Geografía del Tercer Mundo*’ es significativa también para acentuar la desigualdad de este mundo (Figura 38).

Figura 34- Poema Visual 'Liberarse', Clemente Padín, 1969

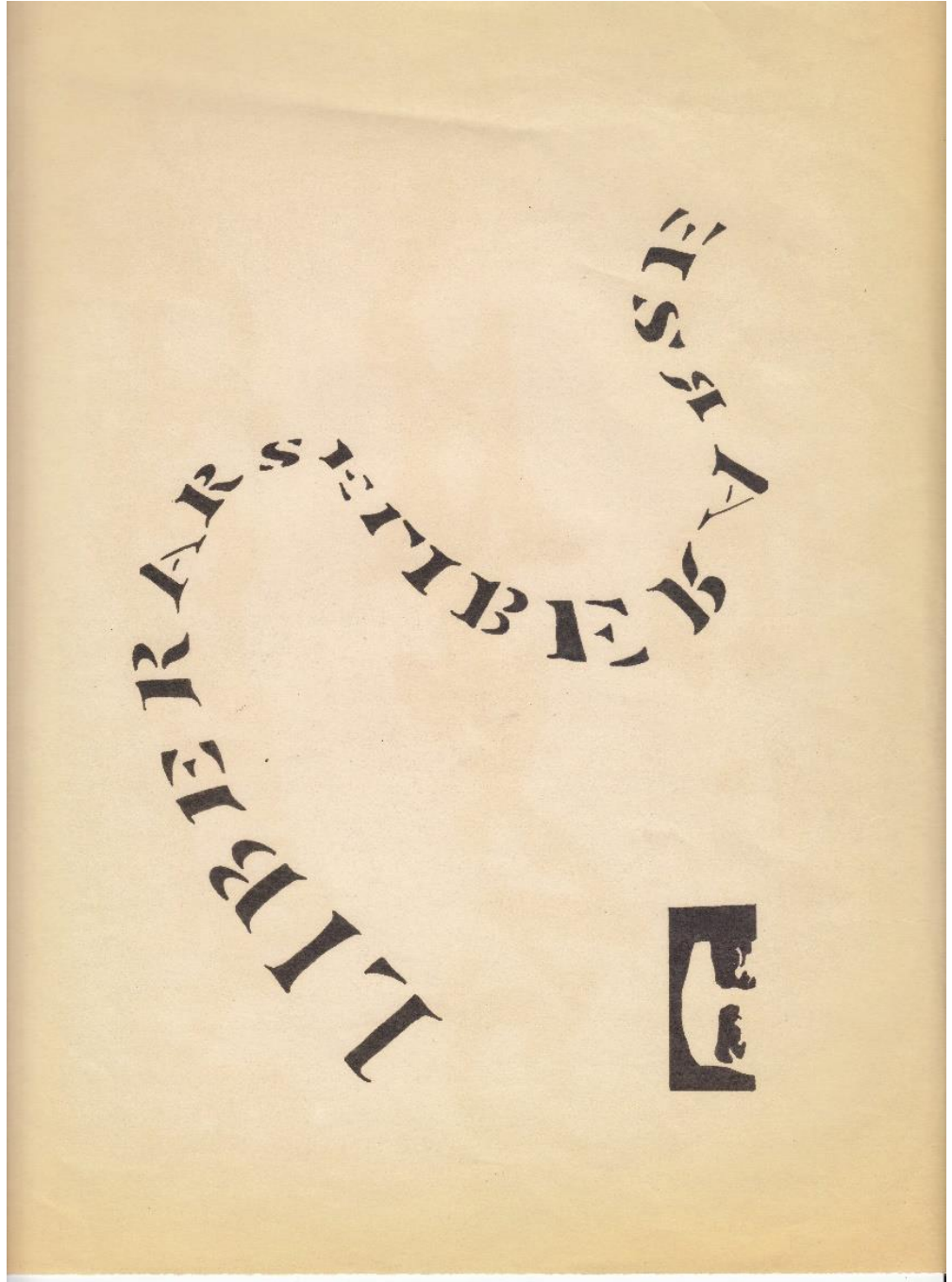


Figura 35- Postal, s/t, Padín, 1983

Figura 36- Imagen *Paz Pan*, Clemente Padín, s/f.

Figura 37- Trabajo *Serie El Mundo*, Guillermo Deisler, 1977

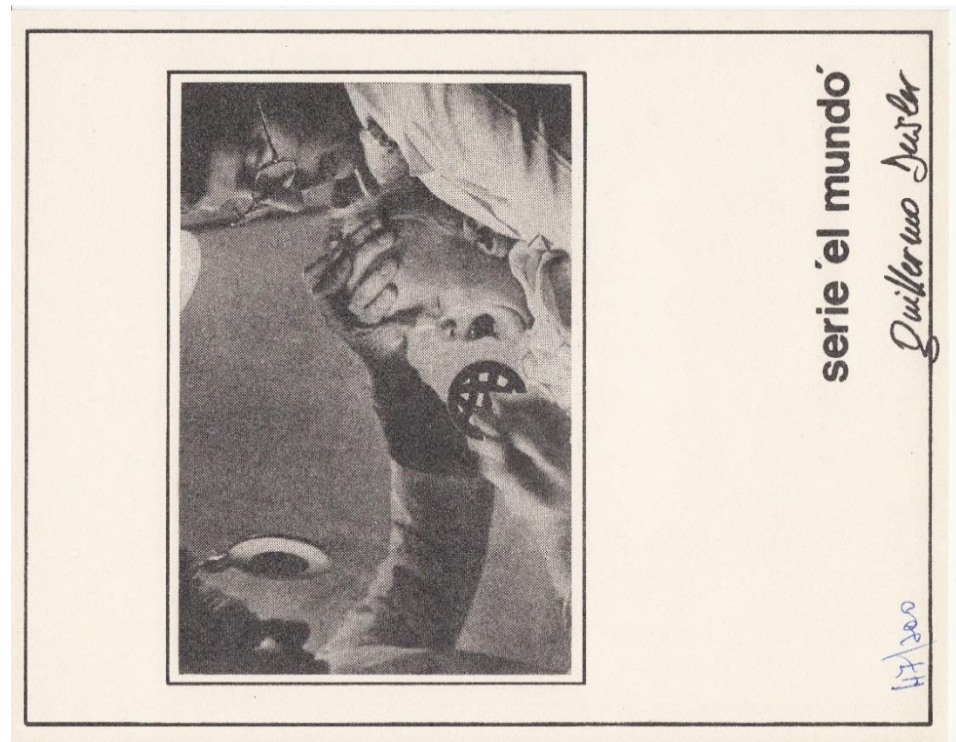


Figura 38- Postal '*Lecciones de Geografía Tercer Mundo*', Guillermo Deisler, 1977



En el mismo sentido, desde 1980, Vigo pone a circular sus estampillas '*(They) Died in Poverty*'<sup>216</sup> (Figura 24), a las cuales elabora con la figura del manojito de manos caídas. En su archivo Biopsia las presenta por primera vez en una carátula que lleva impresas con *Letra Set* la frase de estas estampillas y la fecha significativa de '24 de marzo de 1980'. Pegadas sobre la cartulina, la estampilla. Las envía a exposiciones, publicaciones, en envíos múltiples, las pega sobre otros trabajos, en sobres, las imprime en planchas.

Como contracara del terror, la impiedad y la ambición; las sutiles y potentes formas poéticas de la *precariedad* y la *pureza*. A sus mariposas y manos como hojas marchitas, -que hemos descrito- se suma la imagen de los '*Pájaros de Carolo*' (Figura 25). Estos *pajarillos* que dibuja su hijo Carolo, que entonces es un niño, aparecen de manera recurrente en su obra desde 1977. Se presentan en distintos movimientos: con las alas bajas, levantando vuelo, en pleno vuelo. Se inscriben en postales -en la serie 'Freedom'- y en trabajos gráficos. En colores o monocromo, un *pajarillo* en papel arrugado.

---

<sup>216</sup> '(Ellos) Murieron en la pobreza'

Figura 39- Estampillas '(They) Died in Poverty', Edgardo Vigo, 1980





Figura 40- *'Los pájaros de Carolo'*, Edgardo Vigo, 1977



### 3. El régimen estético político del Arte Correo

A partir del análisis e interpretación de los dispositivos, géneros y trabajos artísticos de Arte Correo nos preguntamos *qué características centrales adquiere su régimen estético político*.

Para pensar este régimen, retomamos la pregunta que formula Ranciére (2008) acerca de: “¿a qué modelos de eficacia obedecen nuestras esperanzas y nuestros juicios en materia de política del arte?” (*Ídem*: 4p.) Como hemos señalado en el Capítulo 2<sup>217</sup>, el autor plantea tres modelos de eficacia que han funcionado en distintas épocas: el *modelo pedagógico* basado en el *modelo mimético*, el *modelo de la pedagogía de la inmediatez ética* y el de la *eficacia estética*.

El primer modelo ha caducado hace más de dos siglos, según el autor. Es aquel que supone “una continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de los que las reciben se encuentran afectados” (*Ídem*: 5p.) Es el modelo del *espejo* y su pretensión de efecto moralizante (el ejemplo clásico es el del teatro con fines educativos). A ese modelo se le opone otro que pone en duda, no las intenciones o capacidad comunicativa del dispositivo, sino al dispositivo mismo. Se rompe la ilusión representacional y allí la cuestión de la eficacia se vuelve problemática<sup>218</sup>. En este modelo lo que permanece es el arte que se suprime a sí mismo e intenta fundirse con el pulso cotidiano. El problema está en cómo sostener el carácter

---

<sup>217</sup> Pág. 55.

<sup>218</sup> “Lo que opone a la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos es un modelo “archi-ético”. “Archi-ético” en el sentido de que los pensamientos no son ya objetos de lecciones vehiculadas por los cuerpos o las imágenes representadas, sino que son directamente encarnadas en costumbres, en modos de ser de la comunidad. Este modelo “archi-ético” nunca ha dejado de acompañar lo que hemos dado en llamar modernidad, como pensamiento de un arte convertido en forma de vida. Tuvo, por supuesto, sus días de gloria en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acción, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico; Estas formas han quedado muy atrás. Pero lo que permanece cerca, es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en protagonista, de la performance artística que saca el arte del museo para convertirlo en un gesto en la calle, o que suprime, incluso dentro del museo, la separación entre arte y vida. Lo que se opone entonces a la pedagogía dudosa de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética. Esta polaridad entre dos pedagogías define el círculo en el cual se encuentra a menudo, todavía hoy, encerrada la reflexión sobre la política del arte” (Ranciére, 2008: 8p.)

revulsivo estético en esta fusión con la vida y, por otra parte, no *caer* en el modelo mimético del cual se distancia.

Es decir que el Arte Correo no escapa de la paradoja a la cual se ve sometido el arte en relación con la política:

“La política del arte dentro del régimen estético del arte, o más bien su *metapolítica*, se encuentra determinada por esta paradoja fundadora: en este régimen, el arte es arte en la medida en que es también no arte, una cosa distinta que el arte. No es necesario, por lo tanto, imaginar algún fin patético de la modernidad o una explosión jubilosa de la posmodernidad, que pondría fin a la gran aventura modernista de la autonomía del arte y la emancipación a través del arte. No existe ruptura posmoderna. Existe una contradicción originaria y que actúa de manera incesante. La soledad de la obra lleva consigo una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa implica la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida” (Rancière, 2011: 48-49)

El Arte Correo, está sometido a este dilema que se agudiza sobre todo respecto a la realidad Latinoamericana en los años '70 y '80<sup>219</sup>. Si bien no pretende *hacer* la revolución, asumen una promesa emancipadora a través de sus prácticas y producciones artísticas, no como *gran actor* de la Historia. Las pretensiones son más modestas, pero no por eso menos contundentes. Se presentan como las voces que conforman un *colectivo* que quieren *poder decir algo* sobre esta realidad, desde un horizonte ideológico compartido.

Esta tensión originaria está presente y en el régimen estético aparece. El Arte Correo, que no acuerda con *el arte por el arte* al cual identifica con el modelo burgués; busca una conciliación con la vida y en ese intento, pretende suprimirse como arte. Pero no lo hace. Ya que, si lo hiciera, perdería esa *distancia* que se requiere para *sacudir los signos* y producir una enunciación potente en cuanto a su densidad y fuerza. Esta sacudida de los signos es lo que Rancière denomina el *trabajo de ficción*, es decir el trabajo sobre los modos de representación, el trabajo semiótico.

---

<sup>219</sup> Enfatizamos esto dado que, en relación con tópicos como la *experimentación artística* o la *diversidad sexual*, es notable que los artistas se permiten una libertad en el uso del juego, la ironía, el humor, el *kitsch* como forma estética deliberada, que no incluyen cuando el tema es América Latina.

En este punto, nos referimos a una de las *lógicas heterogéneas* que se ponen en juego en la política del arte.

Las retomamos. Por una parte, la mediación del dispositivo artístico<sup>220</sup> y en ese sentido, el Arte Correo produce un *régimen micropolítico* en sus formas de circulación que combinan por un lado el desplazamiento silencioso, la multiplicación de las voces a través de una forma que en la contemporaneidad adquiere protagonismo: la de una *red*. Esta figura, que como analizamos en el Capítulo 1<sup>221</sup>, es postulada por el poder del Estado en la constitución de la Modernidad con fines de homogeneización y control, es resignificado por el Arte Correo al crear una *red invisible*<sup>222</sup> que las formas de vigilancia no pueden controlar sino parcialmente.

Asimismo, este dispositivo de escala pequeña, fomenta -incluso en el espacio expositivo- la percepción intimista, el acercamiento, un trabajo de *lectura* de las opacidades/transparencias a través de las variadas formas metaforizadas, travestidas del sentido.

Por otra parte, se aproxima a la vida cotidiana a partir de géneros de usos privados y públicos de esferas extra-artísticas y crea con ellos otro régimen expresivo y de lectura a través de estrategias y procedimientos que trastocan las memorias de género y su pragmática.

Además de los trastocamientos, hay una desjerarquización de los géneros y las técnicas que insubordina prerrogativas de las formas de creación artísticas consagradas.

En cuanto a la lógica heterogénea que plantea Ranciére del *trabajo de ficción*, resaltamos la creación de *formas resistentes* cuya potencia se asienta en la sutileza y la persistencia. La activación semiótica a partir de la fuerza performativa del lenguaje en los *señalamientos*, el *énfasis*, el *exhorto*.

Como estrategias claves: los materiales que, por su consistencia, sus tramas, su resistencia remiten a la precariedad y a la fuerza de lo efímero. Poseen la potencia

---

<sup>220</sup> Al cual hemos definido en el Capítulo 2, en las páginas 50-51 de este trabajo.

<sup>221</sup> Pág. 33-34.

<sup>222</sup> EL término 'invisible' es una intertextualidad o cita indirecta del título del libro de Graciela Gutiérrez Marx 'Artecorreo: artistas invisibles en la Red Postal' (2010) que resulta para nosotros significativo a los fines de la idea que queremos expresar.

de aquello que perdura por la persistencia de su fragilidad (cartones, papeles delgados, estropeados, *trozos* de papeles, hilos).

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.

La incorporación de los géneros de la comunicación postal y las huellas de la circulación al trabajo artístico, materializan la pretensión de abrir la experiencia estética a nuevos espacios y procesos.

El *sensorium* es el de la *era de la reproductibilidad técnica*, de un arte no aurático en el sentido del arte burgués, apela a las posibilidades expresivas técnicas y busca eludir la mediación institucional artística. No obstante, tal como dice Vigo en sus *Declaraciones* (1968-69) es un *arte contradictorio*. Oscila en las fronteras institucionales, circula entre el adentro y afuera del espacio artístico.

Se trata de un *arte tocable* en la medida en que apela a los sentidos, moviliza una sensorialidad: la fuerza de los contrastes, el monocromo y los colores, las texturas y capas en las superposiciones, las costuras.

Realiza un trabajo potente con el lenguaje. Así, el uso que hacen los artistas del *collage* recupera su carácter estético político, se produce de un modo próximo al del arte moderno. Es diferente en el arte contemporáneo, cuyas expresiones con frecuencia recurren a esta técnica, pero de una manera menos potente en su carácter disruptivo. Jaques Rancière afirma que:

“Si el collage ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus técnicas obedecen a una lógica estética-política más fundamental. El collage, en el sentido más general del término, es el principio de una ‘tercera’ política estética (...) El collage puede darse como encuentro puro de los heterogéneos, testimoniando la incompatibilidad de dos mundos. Es el encuentro surrealista del paraguas y la máquina de coser, ése que manifiesta, contra la realidad del mundo cotidiano, pero con sus objetos, el poder absoluto del deseo y del sueño. (...) Pero la política del collage encuentra su punto de equilibrio ahí donde puede combinar las dos relaciones y jugar sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de extrañamiento del sinsentido” (2011: 61-62)

Nelly Richard (2007) encuentra también en este procedimiento la posibilidad de desafiar las formas hegemónicas de cristalización del sentido:

“Estas técnicas del fragmento y del ensamblaje comunes a los procesos de transferencias cultural y de las cadenas de traducción que caracterizan a la

experiencia latinoamericana de una cultura periférica nos hablan de las discontinuidades de contexto entre el original metropolitano y sus reciclajes locales” (Richard, *Ídem*: 21)

Gran parte de su fuerza crítica se asienta en el choque de los heterogéneos<sup>223</sup>, de aquello que no puede ser reconciliado y que en las superposiciones, opacidades y transparencias emergen las tensiones de una realidad que no puede ser expresada en su totalidad. Siempre queda fuera un exceso y el sentido no se clausura. Así, las sombras, los espacios vacíos, las perforaciones, las presencias/ausencias, las figuras recortadas, los rostros insinuados, los cuerpos no completos, lo no legibles, las formas metaforizadas, el extrañamiento, los contrastes...entre otros.

¿Cómo representar la experiencia de la ausencia forzada de un hijo –en alusión a Palomo- cuando la enunciación de esta ausencia es un *imperativo*, como un grito que no puede contenerse? ¿Cómo decir el *exilio*? A Deisler no le alcanzan las palabras ni la fuerza expresiva de sus imágenes. Quizás logra sugerirlo cuando expresa que *está cansado de ser extranjero* o en las cartas a Vigo donde le relata los trámites impotentes que hace para volver, cosa que nunca logra, porque luego le pone límites su enfermedad y muere lejos de su *Patria*.

Por los procesos que suscita, el Arte Correo se convierte en espacio vital de comunicación durante las Dictaduras en Latinoamérica. Por una parte, porque la recepción de la correspondencia, el intercambio con los otros, constituyen formas de encuentro y diálogo en un sistema que promueve el encierro, las distancias, el aislamiento y el silencio. Se quiebra ese régimen y, por otra parte, se abre un espacio para expresar las valoraciones, emociones, el *sentido* de la experiencia y para denunciar subrepticamente las situaciones de opresión e injusticia. Un microespacio de *contrainformación* y *alternativo*.

---

<sup>223</sup> “La política de la mezcla de los heterogéneos conoció, desde el dadaísmo hasta las diversas formas del arte contemporáneo de los años sesenta, una forma predominante: la forma polémica. El juego de intercambios entre arte y no arte contribuía a construir choques entre elementos heterogéneos, oposiciones dialécticas entre forma y contenido, que denunciaban en sí mismas las relaciones sociales y el lugar que ahí le correspondía al arte” (Ranciére, 2011: 66)

Como espacio de comunicación y política, repone en un espacio de comunicación *privada* problemas y dilemas de lo *público* al producir un régimen de visibilidad microbiano. Mediante esta táctica trafica sentidos, llega a distintos a lugares y personas, elude la censura.

La comunicación que se promueve, tal como señala Vigo en su sello, es una *comunicación demorada*. Se contrapone a la *lógica del espectáculo* que junto con la velocidad y la fragmentación, fomenta productos *cerrados* y de *cómoda decodificación*. Los trabajos de Arte Correo suponen un trabajo de decodificación por parte del destinatario que demanda una *lectura* de sus pliegues, variaciones, densidades, que a veces nos conducen a un juego que se recrea en la ociosidad del mismo acto y otras, por caminos diversos de relaciones, pensamientos, emociones.

La estética del fragmento y la precariedad que aparece en los trabajos de Arte Correo de los años analizados guarda distancia de aquello que Rancière critica al arte contemporáneo: la dilución crítica. Los procedimientos, en varios casos son los mismos: el *collage* y el *juego*. Pero hay una gran diferencia entre el *juego* que aparece en ciertas obras del arte contemporáneo y las del *juego schilleriano*, que retoma el desinterés kantiano para convertirlo en una estrategia crítica.<sup>224</sup> La no funcionalidad del arte y lo lúdico como camino de trabajo sobre la subjetividad, de fricción, de trabajo.

¿Este trabajo estético lo acerca al Arte Correo a la posibilidad de un *arte crítico*? La respuesta es positiva en relación con su trabajo con el lenguaje, si

---

<sup>224</sup> Dice Rancière respecto del *juego* como procedimiento de la indecidibilidad y ambigüedad en obras contemporáneas "...más que la suspensión schilleriana de las relaciones de dominación, el juego aquí invocado marca la suspensión del sentido de los collages presentados. Su valor de revelación polémica se ha vuelto indecidible. Y es la producción de esta indecidibilidad lo que se encuentra en el corazón del trabajo de un gran número de artistas y exposiciones (...) Estos procedimientos de deslegitimación que del registro crítico han derivado al registro lúdico se vuelven, en el límite, indiscernibles de aquellos producidos por el poder y los medios, o por las formas de presentación propia de la mercancía. El humor mismo se vuelve el modo dominante de exposición de la mercancía, y la publicidad juega cada vez con la indiscernibilidad entre el valor de uso de su producto y su valor de soporte de imágenes y signos. La única subversión que resta es, entonces, el juego con esta indecidibilidad, la suspensión, en una sociedad que funciona mediante el consumo acelerado de los signos, del sentido de los protocolos de lectura de los signos" (Rancière, *ídem*: 69-70)

consideramos lo que señala Nelly Richard a propósito del trabajo artístico de las expresiones de la *Escena de Avanzada* chilena:

“La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que obliga a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos marcó la autorreflexividad de un arte que aprendió así a desplegar toda su sabiduría en materia de artificios y disimulos” (Richard, 2007: 22)

En los años analizados expresa en sus propuestas de arte/comunicación un *espíritu inconformista*, en consonancia con la vertiente dadaísta. Una inclinación insolente, irónica y combativa frente a la realidad y al arte mismo.

Su *régimen estético político* es una apuesta a la comunicación, no como *transmisión* de información ni como régimen *transparente*. Como una relación, un proceso, un diálogo que se suscita desde la incomodidad de los signos, la cercanía del afecto, la fuerza de lo sugerido más que de lo dicho.

Hay múltiples articulaciones entre la *formación* y el *proyecto* de los artistas, sus *concepciones* y *producciones* desde determinadas condiciones materiales históricas, las *características* y *definición* de la tendencia del Arte Correo. Sus dispositivos, géneros y temáticas.

En las Conclusiones nos proponemos pensar estas relaciones y su inscripción en un marco mayor de procesos y transformaciones de la cultura contemporánea.



# **PARTE III**

# CONCLUSIONES

Para comprender las articulaciones entre arte, comunicación y política en el Arte Correo en el Cono Sur de Latinoamérica en los años '70 y '80, nos hemos propuesto como objetivos reconocer las concepciones que sustentan los artistas Vigo, Padín y Deisler en el periodo abordado y sus relaciones. También acceder a una descripción e interpretación de las características y rasgos principales en las dimensiones delimitadas –arte, comunicación y política–.

Como finalidad planteamos arribar a una reflexión integral sobre estos aspectos a la luz de las transformaciones y desafíos de la comunicación y cultura contemporánea.

En atención a estos objetivos y a los interrogantes y desafíos que emergen del proceso de investigación, formulamos algunas conclusiones. Como se sabe, éstas son a la vez, punto de llegada y partida hacia nuevas preguntas.

## **1. Las concepciones de arte, comunicación y política**

Las concepciones y acciones de Vigo, Padín y Deisler adquieren sentido desde el horizonte ideológico-político, social y cultural que los configura como *actores sociales*. Sus desenvolvimientos, a partir de sus apropiaciones, acciones reflexivas y producciones discursivas se inscriben en relación con el *proyecto* transformador de la *Nueva Izquierda*, de manera *situada*, en el Cono Sur de Latinoamérica desde fines de los años 60 a los años '80.

En cada noción, las concepciones que sostienen son:

### **a. Arte.**

Al arte es concebido como:

- Una instancia *próxima, dinámica, popular* (un *arte tocable*, Vigo, 1968-69). Se opone a la concepción del arte como *distante, estático y elitista*, que corresponde a la visión del *arte burgués* -que impugnan las vanguardias históricas.

- *Entrega o desprendimiento*, sin la fijación de valor económico alguno y excluido de los intercambios del mercado del arte. En ese sentido, ellos se oponen al *arte convertido en mercancía, fetichizado* en el mercado,

- Un *hacer humano* desde el cual objetivarse en el mundo, en oposición al arte como emanación de la *inspiración* del artista y, por lo tanto, camino de consagración de *unos pocos*.

- El *artista es* concebido como un *provocador, agitador*. Un *inconformista* que busca involucrar y movilizar al *espectador*. Así los artistas correos se distancian de la noción de *genio*, ya que el *artista es un hombre común, un hacedor, un mediador de la relación arte-vida*,

- Las *obras*, en consecuencia, pierden su valor cultural y son concebidas como producto del *hacer humano*. Se trata de un arte *pos-aurático*, que se aleja de la idea de *originalidad* y resalta la *multiplicidad* de la obra como forma de democratización y apertura.

- A la concepción de *lenguaje*<sup>225</sup> -materialidad de la *obra de arte-* que asumen<sup>226</sup>, le corresponde la idea de *obra* entramada en la historia, atravesada por un horizonte político, social e ideológico. El *lenguaje es magma vivo y abierto*. Ha sido *cerrado y vaciado* en el sistema del *Arte oficial*<sup>227</sup>.

- La visión conceptualista que poseen desde el colectivo de identificación de un ‘nosotros, *latinoamericanos*’, promueve la *reducción de la materialidad* de la obra a través de un cambio en su naturaleza: no ya *materiales pulidos que alejan la mano del espectador*, sino *materiales innobles* (Vigo, *Ídem*).

## **b. Comunicación.**

Conciben a la *comunicación* como:

- Forma de *interrelación* humana de carácter *universal*, por encima de barreras nacionales e idiomáticas.

- Fundamentalmente *dialógico*. La comunicación involucra la *otredad* en un régimen ético de *responsabilidad* y *responsividad* que presupone el carácter *recíproco*.

---

<sup>225</sup> El *lenguaje* es entendido 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*.

<sup>226</sup> Como hemos señalado esta concepción es afín con la visión marxista del lenguaje, tal como la plantea Gramsci, Voloshinov y Bajtín.

<sup>227</sup> A esta operación Vigo (1975) la llama *geometrismo vacuo*.

- Una condición de posibilidad de la existencia de la *comunidad*, dado que mediante la comunicación los hombres establecen *lazos fraternales y solidarios*.
- Un espacio *vital* porque permite la pervivencia de lo humano frente al aislamiento y enajenación que imponen los sistemas autoritarios.
- El *lenguaje* es así un espacio estratégico de lucha, está cargado ideológicamente. Para combatir la *alienación y dependencia*, es menester realizar un trabajo potente *con y sobre* el lenguaje.
- Resultan valiosos los *lenguajes y recursos técnicos y tecnológicos* de los medios de comunicación por sus *potencialidades simbólicas y expresivas*.
- Los *medios de comunicación*, como parte de la *industria cultural*, son *alienantes* debido a que responden a los intereses del mercado -que impone la *lógica del espectáculo*- y al régimen de disciplinamiento y control del poder hegemónico.

### **c. Política/o.**

En cuanto a las concepciones respecto de *la/lo* política/o:

- Comparten y forman parte de un *proyecto* de transformación social, el de la *Nueva Izquierda*. Este proyecto no es homogéneo ni compacto, no obstante, se orienta hacia un horizonte común que aspira a transformar un *orden desigual e injusto* generado por el poder hegemónico capitalista.
- Este proyecto se opone a la concentración del poder a manos de una élite y postula la revitalización de la cultura popular como camino de democratización.
- La visión del artista se alinea con la idea de *intelectual orgánico* gramsciano y/o el *artista comprometido* sartreano.
- En este proyecto, *la* política se imbrica con *lo* político, en la medida en que se torna imperativo realizar un trabajo sobre el lenguaje, tendiente a desocultar, visibilizar y resignificar los mecanismos de poder que operan en el discurso hegemónico. Asimismo, es menester desnaturalizar los binarios: *Desarrollo/Subdesarrollo, Norte/Sur, Primer Mundo/Tercer Mundo* para promover su entendimiento como producto de procesos históricos de relaciones de poder –y no como un orden *natural* dado-.
- *La* política, tal como la entienden, se articula con un *régimen ético*, en el cual resaltan valores universales: *fraternidad, igualdad, solidaridad, libertad* y

*respeto* por el otro; que deben ponerse por encima de intereses y valores egoístas, como por ejemplo los nacionalistas.

Estas concepciones se articulan y materializan en prácticas discursivas, dispositivos, géneros y en el *régimen estético político* del Arte Correo. Orientan proyectos, acciones y expresiones del Arte Correo latinoamericano en los '70 y '80.

## 2. Los rasgos principales del Arte Correo.

Los artistas correo construyen intersubjetivamente sus definiciones y la historia del Arte Correo a partir de un horizonte compartido de creencias y valores. Asimismo, producen sus propias formas de producción, circulación y reconocimiento en los proyectos, acciones y trabajos artísticos. Así dan forma e identidad a la tendencia. Los modos en que se formulan y realizan las *prácticas discursivas* tienden a reforzar su carácter *marginal* o *alternativo* dentro del campo cultural.

Respecto de lo *artístico*, sus características principales son:

- Elusión de los mecanismos del circuito artístico oficial en cuanto a las formas de evaluación y legitimación (premios, jurados, recorte curatorial).
- Exclusión del mercado artístico, no se cotizan las obras. Se envían como 'entrega' al destinatario (no se devuelven, no se venden).
- Reapropiación táctica y democratización del dispositivo expositivo al ampliar los espacios de exhibición<sup>228</sup>, desjerarquizar el papel del organizador/a de las exposiciones mediante el desplazamiento del *experto* como figura excluyente. También, el potenciamiento del dispositivo como instancia de visibilidad y ampliación de la red.
- Generación de nuevos espacios de experimentación y expresión en las publicaciones.
- En cuanto al *trabajo artístico*: reconoce y actualiza la apertura semiótica de los géneros, las técnicas y formas expresivas. También el trastocamiento de las

---

<sup>228</sup>A Bibliotecas, Universidades, Sindicatos, escuelas, asociaciones barriales, Galerías emergentes, espacios públicos abiertos, etc.

escalas al desplazarse de la monumentalidad de la *obra* al espacio íntimo de las pequeñas medidas (en la postal, la estampilla, el sello).

- Asimismo todas las *propuestas estéticas* impulsan el involucramiento del *espectador*.

En cuanto a la dimensión *comunicacional*, los rasgos principales son:

- La comunicación en *red*, que emerge en la época como una forma nueva de producir intercambios a distancia entre los artistas. Esta modalidad es *alternativa* a los intercambios comunicativos que, tradicionalmente, son *regulados* por el *sistema de instituciones artísticas*<sup>229</sup>. Por otra parte, la circulación en *red* quiebra la linealidad impuesta por los *medios masivos de comunicación* y produce otra forma de interacción, en múltiples direcciones, de manera interconectada.

- La metáfora de la *red* posee dos dimensiones, por un lado, la *red social* de los artistas, a la que dan forma, producen y sostienen con sus vínculos e intercambios y, la otra, el *soporte* de la *red* de Correo Postal, que es el medio por excelencia de la *interacción mediática*<sup>230</sup> de la época.

- La generación de *medios alternativos de comunicación* entre los artistas que promueven el fortalecimiento de lazos, la actualización, el debate sobre arte y política, la experimentación. Es el caso de las publicaciones en sus dos tipos: las *experimentales*, -espacios de exploración y expresión estético-política-, y las *informativas*. Estas últimas constituyen espacios de \*actualización sobre los eventos y hechos relevantes dentro de la red- y de \*foro y debate sobre cuestiones

---

<sup>229</sup> No se trata de la exclusión total de las instituciones, sino de que *no son* ellas las que generan, articulan y organizan los intercambios como pasa en el sistema artístico institucionalizado. Además recordemos que, tal como hemos desarrollado en el Capítulo 2, a fines de los '60 se produce una crisis entre los artistas y las instituciones, incluso aquellas que son *afines* a las expresiones vanguardistas como el caso del Instituto Di Tella. Los artistas expresan su malestar por la 'direccionalidad' que imponen quienes lideran estas instituciones (Romero Brest, como figura central de la época) que señalan quiénes son los grupos o artistas destacados que cuentan con espacio disponible para exponer, con qué grupos extranjeros conectarse, etc.

<sup>230</sup> Tal como lo hemos citado en pág. 34-35 del Capítulo 1, John Thompson (1998) distingue entre *interacción mediática* y la *casi-interacción mediática* como parte de un proceso amplio de transformaciones culturales, en el cual los medios han cambiado nuestra forma de experimentar el mundo. La emergencia de sus lenguajes y formas de comunicación exceden un desarrollo evolucionista o superador, se trata de cambios profundos en nuestras formas de percibir y vivenciar el mundo y el encuentro con los otros.

internas de la red y situaciones acuciantes de la realidad social<sup>231</sup> frente a las cuales los artistas se sienten interpelados a expresarse de manera colectiva.

- Como refuerzo del carácter *marginal* –interpretado como *alternativo* – de los *medios y formas de comunicación* del Arte Correo, se diferencian de los medios de la *industria cultural* en tres aspectos fundamentales: 1) exclusión de todo interés económico, 2) formas de producción y circulación y, 3) densidad simbólica de su discursividad.

- 1) Las publicaciones se sustentan sin recurrir a publicidad o auspicio, sino que se financian desde el esfuerzo personal de los artistas que las producen y, en algunos casos, mediante el cobro de un módico valor por ejemplar que cubre los costos de producción y envío.
- 2) La forma de producción en cuanto a las técnicas y modos de impresión son de mediana escala, bajo costo y están combinados con métodos artesanales. Los materiales (papeles, cartones) también son económicos. Otra característica de la forma de producción es el carácter *descentralizado* de la edición, aspecto que se diferencia de la lógica de los *medios* de la *casi-interacción mediática*. La circulación es en *red* y deja *huellas* en la obra que son resignificadas (las estampillas y matasellos oficiales, las notas de los carteros sobre el sobre en los envíos lanzados al azar, etc.)
- 3) Frente a las densidad simbólica de los medios tradicionales -que en virtud de la *lógica del espectáculo*, apuestan a decodificaciones accesibles y rápidas, que tiendan a la clausura del *sentido*<sup>232</sup>- el Arte Correo en sus publicaciones experimentales y trabajos apuesta a una decodificación más lenta, que supone un trabajo interpretativo y una apertura del sentido. De esta manera esta producción estética no está clausurada, es objeto permanente de nuevas lecturas y sentidos por sus opacidades y fisuras.

- Las formas de producción, circulación y reconocimiento *enfatan* el carácter *procesual* y *permanente* de la comunicación en la *red*. En el Arte Correo los momentos se interrelacionan de modo integrado. En este sentido, la *exposición*

---

<sup>231</sup> Sobre todo, aquellas que lesionan derechos humanos.

<sup>232</sup> Como ejemplo sencillo pero significativo, pensamos los  *finales* (*The End*) de las películas de Hollywood, que requieren *cerrar* la historia, darle una clausura narrativa .



o la *publicación* es un *punto del proceso*, pero no puede reducirse a éste. En el Arte Correo, como rasgo de su tendencia conceptual, gran parte del proceso es *efímero* y forma parte del *reservorio* de una *experiencia*.

- Las formas de expresión del Arte Correo exploran las *dimensiones estéticas* de la comunicación, no formulada como *esteticismo*, sino como régimen de legibilidad y sensibilidad a partir de las potencialidades simbólicas de los lenguajes emergentes de los medios y técnicas que modelan la sensibilidad y la experiencia.

En relación con *la política*, el Arte Correo Latinoamericano de los '70 y '80 se caracteriza por:

- El sostenimiento de la comunicación a través de la *red* durante las Dictaduras como forma de *resistencia* al aislamiento y abatimiento que imponen el exilio, la prisión, las procripciones<sup>233</sup> y la censura del sistema represivo.

- Al regreso de las democracias, se vigoriza como espacio de encuentro, júbilo y activación de prácticas discursivas en la *red* que se combinan con acciones en el espacio público. Asimismo, los artistas *crean* formas de comunicación y organización colectiva –las *campañas*, *huelgas de arte*, *congresos*, *acciones en la calle*, *asociaciones*- que visibilizan en el espacio público demandas de restitución de derechos y situaciones acuciantes de la realidad social latinoamericana.

- Un espacio de *contrainformación* y *denuncia* en la medida en que mediante diversos recursos y procedimientos simbólicos, que sortean –en la mayoría de los casos-<sup>234</sup>, la censura y el control oficial, comunican *hacia fuera* de Latinoamérica la violación de los derechos humanos que realizan las Dictaduras.

En el orden de *lo político* sus rasgos se configuran en los siguientes aspectos:

- Las dimensiones temáticas de los trabajos artísticos se comprometen con las condiciones socio-históricas concretas. Las temáticas de los trabajos artísticos y

---

<sup>233</sup> Durante la última Dictadura militar argentina, Graciela Gutiérrez Marx es proscrita en su función de docente (Colegio Nacional de La Plata, donde reemplaza a Vigo y en Bachillerato de Artes) y no puede desempeñarse como tal hasta el regreso de la democracia (Entrevista con Graciela Gutiérrez Marx, 2010)

<sup>234</sup> Recordamos que, como expresan Vigo, Gutiérrez Marx y Padín parte de sus envíos o de la correspondencia que reciben, son objeto de censura. También las exposiciones de Arte Correo que son censuradas, como la que se desarrolla en Río de Janeiro.

Convocatorias para exposiciones y publicaciones, se orientan a los problemas políticos, sociales y económicos que atraviesa Latinoamérica durante los '70 y '80 y remiten al horizonte revolucionario.

- La utilización de materiales *precarios, efímeros, heterogéneos*, como asunción de un *régimen estético político* articulado con condiciones materiales históricas<sup>235</sup> y con la vida cotidiana (hilos, cartones, etiquetas comerciales, fragmentos de telas, etc.).

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

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

### 3. Las articulaciones.

En cuanto a las articulaciones entre *arte, comunicación y política* del Arte Correo latinoamericano de los '70 y '80 en los planos de las concepciones, dispositivos y prácticas discursivas afirmamos que se amalgaman de manera indisociable. Se producen mutuas contaminaciones, desbordes y desdibujamientos de fronteras.

*Arte y política* en este momento histórico, desde la perspectiva en que se inscriben los *actores sociales y procesos* estudiados, no pueden pensarse por separado.

Es significativo para expresar la fuerza de esta ligazón, lo que nos dice Graciela Gutiérrez Marx. En las acciones artísticas de los '70 y '80 no se plantean si el arte *es o no* político porque "...lo político era lo que vivíamos, o si querés, estaba en todo lo que hacíamos (...) Por eso, político era. Todo era político"

---

<sup>235</sup> 'Nuestra pobreza latinoamericana', que aparece *desnaturalizada*, como *producto* de un orden hegemónico, tal como la formulan G. E. Marx Vigo.

(Entrevista con Gutiérrez Marx, 2010). Ambos están entramados en virtud de la unión arte/vida que ellos avizoran.

Relacionan *arte y política* a través de una *militancia* en el plano cultural. La mediación conceptual e ideológica de esta *militancia* es la figura del *intelectual orgánico* que está en la base de las concepciones compartidas por la *Nueva Izquierda* en este momento histórico.

En el plano de las formas que adopta esta *militancia*, hemos señalado algunos *matices*<sup>236</sup> entre los artistas estudiados. Mientras Padín apuesta a una acción más contundente en cuanto a las formas de organización y acción, porque entiende la *eficacia* política del arte de esta manera; Vigo es renuente a esta explicitación y tiende a radicalizarse en *lo* político en tanto dimensión del proyecto artístico. Deisler, toma de ambas posturas, no acentúa una más que otra y esto aparece en su práctica política y artística.

Por otra parte, respecto de la relevancia política de la *denuncia* queremos destacar su valor, debido a que, en algunas ocasiones, esta práctica ha sido poco estimada al considerarla limitada o de escaso espesor. Esta minusvalía va en desmedro de la valentía y la fuerza de las convicciones de quienes, en los años '70, se animan a decir aquello que *no se permitía decir*, a riesgo de perderlo todo, incluso la vida. La *denuncia* es una práctica discursiva potente en este contexto y posee una densidad política insospechada porque perfora los sistemas de control y coacción y coloca una *palabra* allí donde el aparato represivo sólo quiere *silencio*. Da entidad y voz a los silenciados.

Continuando con las *articulaciones*, entre arte y *comunicación*, en el Arte Correo no admiten entre ambos términos la conjunción 'y', ni siquiera una 'barra'. Para ellos, el *arte* se funde *con* la *comunicación*. Esta esperanza de tornar *comunicación* el *arte*, es una de las formas que encuentran para suprimirlo en pos de la fusión arte/vida. La materialización más contundente de este *gesto* es la sustitución deliberada de la denominación *Arte Correo* por *Comunicación a Distancia-Vía Postal* que hace Vigo.

---

<sup>236</sup> Cuando decimos *matiz* nos referimos a que los tres comparten el horizonte ideológico y los unen fuertes convicciones, además del afecto; por eso no constituyen diferencias profundas o estructurales de su pensamiento.

Asimismo, *comunicación y política* poseen una relación solidaria. Como dice Caletti (2001) la comunicación es *condición de posibilidad* de la política y algo más, al postular la oportunidad –siempre fallida- de la conformación de una *comunidad*. Desde este punto de vista los artistas *creen* en la comunicación como posibilidad de generación de este nuevo orden.

Por otra parte, las concepciones de *arte y comunicación son políticas*. Entre otras cosas, porque presuponen un adversario, poseen una dimensión polémica, hay un *otro* oponente que es el *poder hegemónico capitalista* que opera a través de sistemas y mecanismos dominantes institucionalizados y del mercado.

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

Este *régimen* no aspira al logro de la Revolución o la subversión de un *orden social dado*, su alcance es más modesto. Mediante sus *tácticas*<sup>237</sup> pretende perforarlo, birlarlo y sembrar *actitudes* potencialmente críticas frente al orden hegemónico: la del *inconformismo*, la *curiosidad*, la *esperanza* que posibilita la *utopía*. Estas *actitudes* se combinan con *valores* tales como la *solidaridad*, *fraternidad*, *igualdad*, *libertad* y el *respeto de la diversidad*.

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

---

<sup>237</sup> Como hemos señalado en el Capítulo 5, Pág. 149-150, retomamos este término en el sentido de Michel De Certeau.

#### 4. Reflexiones e interrogantes finales

Esbozamos estas reflexiones respecto a esa *finalidad de arribar a una concepción integral de estos aspectos respecto de las transformaciones y desafíos de la comunicación y cultura contemporánea*.

El *régimen micropolítico* del Arte Correo es un ingrediente *residual* de un proceso más amplio de luchas simbólicas en el campo cultural: el pensamiento y la voluntad que expresan las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX -en su intensa y breve irrupción de movimientos, manifiestos, rupturas, acciones y declinaciones- que marcan los procesos culturales desde entonces.

En el legado de las vanguardias hay *elementos activos* de un *horizonte utópico*. El Arte Correo recoge este horizonte de expectativas y lo pone en juego en un *imaginario* que articula en sus prácticas discursivas. Resuena en este horizonte la *utopía schilleriana* de que el arte o la experiencia estética posibiliten un camino democratizador y liberador. Esta utopía, que se reelabora en un complejo andamiaje teórico y reflexivo en la Filosofía crítica del siglo XX (Gramsci, Benjamin, Sartre, Marcuse, entre otros) incide en las bases de la generación del '60.

Este horizonte está ligado al proyecto de la Modernidad, y como tal, conlleva en su propio seno contradicciones y divergencias<sup>238</sup>.

Por otra parte, si bien el Arte Correo y otras expresiones vanguardistas de mediados del XX, recogen el legado de las vanguardias históricas, está claro que no poseen el mismo ímpetu rupturista. Entre otras cosas, porque a diferencia de las vanguardias históricas, las de mediados de siglo XX o *neovanguardias* tienen un público atento a sus intervenciones, por curiosidad y/o aidez de lo novedoso. En cambio, en los años '20 esto no ocurre y las vanguardias históricas recogen *escándalos* en lugar de *aplausos*<sup>239</sup>, ahí radica el éxito de su impulso rupturista.

---

<sup>238</sup> Así, el proyecto emancipatorio moderno siembra en el arte la promesa de una nueva subjetividad, conectada con una sensibilidad que penetre los lugares insospechados a los cuales no puede llegar o ha pervertido la Razón. Esto advierte Kant en la progresión de sus obras sobre el pensar y conocer humano. Y, como exponemos en el Capítulo 1, retomamos Schopenhauer y Schiller.

<sup>239</sup> Es paradigmático de esto la escena que describen Ana Longoni y Ricardo Santoni (1998) que ocurre en París en 1920, cuando un grupo de dadaístas (entre ellos Tzara, Aragon, Soupault) convoca al público mediante afiches callejeros que anuncian falsamente la presentación de Charles Chaplin. Se trata de una puesta en escena provocadora de los dadaístas que esperan al público en la sala, un

No obstante, en este contexto histórico en que surge y se desenvuelve, el Arte Correo asume un carácter revulsivo y disruptivo en relación con los imperativos de la *industria cultural* que impone la *lógica del espectáculo* como forma de diluir la posibilidad del pensamiento crítico. En particular, el Arte Correo en América Latina, en el contexto de los '70 y '80 posee un valor político sustancial, al perforar los mecanismos de poder de los regímenes autoritarios de la Dictadura y *sembrar* en medio del terror, la posibilidad de la *memoria* y de una *experiencia genuina*.

La *experiencia genuina* es desmentida en múltiples órdenes en la Modernidad, en el plano de lo económico, social, político y cultural. En particular, en los regímenes que imponen *terror*<sup>240</sup> y capturan la *esperanza* de un cambio, del cual son lamentables ejemplos las Dictaduras Militares en América Latina. El destierro, el aislamiento, la pérdida de la identidad, la tortura, la desaparición forman parte de los dispositivos del terror que anulan la experiencia, ponen al límite la condición de lo humano.

A partir del análisis realizado sobre las articulaciones entre *arte, comunicación y la/lo política/o* en las concepciones y modos de producción, circulación y reconocimiento que postula el Arte Correo, nos preguntamos si *abre la posibilidad de un tipo de experiencia cultural –estética/ comunicacional/ política- que contribuya a remediar en algo la problemática de crisis de la experiencia*<sup>241</sup> *que atraviesa la cultura contemporánea occidental*.

Walter Benjamin<sup>242</sup> sostiene que el arte puede aportar en esta declinación -- entre otras cosas- porque en el lenguaje artístico y la experiencia estética el hombre

---

sótano a oscuras y realizan diversos gestos y acciones perturbadoras. El evento culmina cuando los espectadores, molestos, se van de la sala mientras arrojan monedas de cobre y huevos a los artistas.

<sup>240</sup> En 1933, en su texto *Experiencia y Pobreza*, señala cómo el mutismo de los soldados al volver de la Primera Guerra Mundial evidencia que la experiencia ha sido desmentida por esta nueva forma de barbarie condensada en la guerra de trincheras (Benjamin, 1933).

<sup>241</sup> Como hemos señalado, la 'crisis de la experiencia' aparece ligada a las nuevas condiciones de existencia en las ciudades modernas, a las transformaciones espacio-temporales, al ritmo vertiginoso, la multitud, los nuevos lenguajes de los medios, que modifican nuestro modo de percibir el mundo y a nosotros mismos, entre otros aspectos que inauguró la Modernidad urbana y que se profundizan en la conformación del *yo* y la vida cotidiana como producto de profundos cambios en el Capitalismo tardío, que van de los niveles macro a los micro (Giddens, 1994 [1991]) Lo hemos abordado en el Capítulo 1, Pág. 33-34.

<sup>242</sup> Desde 1913 Benjamin escribe sobre la pérdida de la experiencia genuina como síntoma revelador de que la época moderna significaba la caída en la barbarie. Como motivo, la 'crisis de la

puede encontrarse con aquellas dimensiones de lo humano y natural que han sido reprimidas por la racionalidad científica y el progreso.

En *Sobre Algunos Temas en Baudelaire*<sup>243</sup>, Benjamin (1971 [1939]) advierte que el pulso de la ciudad, sus múltiples estímulos producen un torrente perceptivo dentro del cual el hombre urbano debe sumergirse para poder transitarla. La experiencia de la metrópoli moderna 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. El *mecanicismo* con el cual se van configurando las relaciones sociales, marcadas por el aislamiento que produce el confort y el trabajo autómatas, van minando la memoria en pos de una conciencia del *ahora*, de una experiencia capturada por el presente<sup>244</sup>. “Benjamin apela entonces a la ciudad como una categoría cultural en el intento de desentrañar la propia realidad histórica. En otro sentido la ciudad, o cierta manera de transitarla, constituye una suerte de metáfora de su filosofía” (Melamed, 2004: 181)

En estas categorías y nociones encontramos un espacio para afrontar el interrogante planteado. La metáfora de la ciudad convertida en una máquina es potente para pensar al sistema artístico oficial y a los medios masivos de comunicación en su *mecanicidad*, en la automatización que producen en el hombre, en su hacer y en la comunicación humana.

El sistema artístico, advenida la Modernidad urbana, progresivamente se convierte en una *máquina* cuyo pulso lo marca el mercado. El producto resultante no sólo es la conversión del arte en mercancía y su concomitante fetichización, sino también la ‘producción’ de los artistas, en la medida en que para ser considerados como tal, deben ajustarse a *lo dado*, a aquello signado como legítimo por el poder

---

experiencia’ aparece en las reflexiones de varios filósofos, pero nadie como Walter Benjamin formula un diagnóstico tan agudo e insistente, aun cuando su mirada oscila entre una posición nihilista y melancólica, a una más positiva que la considera un desafío a la imaginación, oportunidad de lo nuevo (Jay, 2009).

<sup>243</sup> Este ensayo se publica por primera vez en 1930 en la Revista del Instituto para la Investigación Social.

<sup>244</sup> 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 (Benjamin, 1971: 55)

hegemónico. De esta manera, los artistas al *ajustarse* a esta máquina, ceden espacio de creatividad humana, declinan en los riesgos de la experimentación que les posibilita indagar el mundo y a sí mismos. Esta máquina tiene prescripciones para su uso, posee circuitos e imprime un ritmo productivo a las carreras artísticas. Hace sentir la fuerza de las consagraciones y las asignaciones, los ordenamientos y clasificaciones. Todo aparece reglamentado, nada queda librado al azar.

Frente a este mecanismo, el Arte Correo transgrede los espacios de circulación para comunicarse con otros artistas, abre nuevos espacios y se arriesga a la experimentación, la incertidumbre y el azar, excluidos de la lógica racionalista dominante. Mediante las *tácticas* descriptas *abre* el ámbito del arte y las formas de expresividad.

Impugna *lo dado* al promover otras formas de expansión y visibilización. Impulsa un orden y régimen de legitimación que es *alternativo*. La legitimación ocurre por otras vías más descentralizadas e inciertas. Los artistas correo también aspiran al *reconocimiento* de sus pares. Aplican recursos y estrategias que los posicionan dentro del campo social en que se desempeñan, pero lo hacen bajo otra lógica.

“No es el artista, sino el campo, el conjunto del juego quien hace al artista. El revolucionario o el heresiarca está solo. No tiene nadie que lo legitime. También, en última instancia, el campo está haciendo a la obra de arte en la medida en que establece las reglas de juego, en que el juego le da al jugador el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas” (Bourdieu, 2010: 39)

Los artistas correo no pretenden ser *heresiarcas*, por eso promueven formas colectivas que presuponen sus *propias dinámicas de legitimación* y se concretan mediante múltiples remisiones entre el *afuera/adentro* del sistema artístico institucionalizado. No *rompen* definitivamente con este sistema, pero aspiran a reformularlo, a perturbarlo y desde allí contribuyen a crear condiciones de posibilidad de un cambio.

Postulan una forma más abierta y expansiva, cuya fuerza es *centrífuga* o *exógena*, frente al sistema artístico institucionalizado, de predominancia *centrípeta* o *endógena*. En el sistema artístico institucionalizado los momentos, espacios,



participantes y formas de la comunicación están restringidos en su acceso. Tal como lo plantea Bourdieu<sup>245</sup> tienden a la *conservación* del *statu quo*.

Respecto de la *comunicación*, promueven restituir la dimensión *experiencial*, ya que también los *medios masivos de comunicación* funcionan como *máquinas* que generan automatización y anulan la experiencia<sup>246</sup>.

Los *medios*, con su fascinación imprimen este desanclaje de la experiencia y promueven más bien una *vivencia*, la cual no puede ser reconstituida retrospectivamente.<sup>247</sup>

El Arte Correo invita en la ‘Comunicación a Distancia-Vía Postal’ a restituir la densidad de una experiencia espacio-temporal: el ritmo de la *espera*, la *itinerancia* de la carta, la *incertidumbre*, la *incógnita* que alberga el sobre, la *alegría* del *regalo*, la gratitud de la *respuesta*.

Su carácter fuertemente *indicial* y *sensorial*, inscribe las *huellas* del creador en su trabajo y las marcas de la circulación en la superficie del sobre. Esto se asemeja a lo que ocurre con el narrador en lo narrado: “Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla” (Benjamin, 1989 [1933])

---

<sup>245</sup> En los campos de producción simbólica (entre los cuales se encuentra el *arte*) resulta de esta manera por la predominancia de las estrategias de *conservación* y *sucesión*, los mecanismos de legitimación y consagración que son reproductivos del orden imperante, las *reglas de juego* para la acumulación del *capital específico* del campo que dan como resultante una distribución desigual. Estos aspectos de su teoría los desarrolla en varias obras, algunas de las cuales citamos en este trabajo (1978, 1993, 2005, 2010), pero los especifica de manera más contundente en *Los Usos Sociales de la Ciencia*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 2000 [1997]. También plantea principios generales en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, entre otros.

<sup>246</sup> En Baudelaire, este mecanicismo se muestra con la metáfora del *juego*, la cual Benjamin retoma y ve representada en la escena litográfica de Senefelder de una escena de juego. x El estado de ánimo de este juego no atesora experiencia, porque su lógica, movida por la avidez más que por el deseo, rechaza los órdenes de ésta. La lógica del juego supone no sólo el gusto por ganar, sino que le imprime a los acontecimientos un desanclaje de los contextos de experiencia, dando lugar al *shock*. El tiempo es la trama en la cual están entretejidas las fantasmagorías del juego (Benjamin, 1971: 56)

<sup>247</sup> En este sentido se aproximan a la experiencia que Benjamin denomina *Erlebnis*, aquella que anhela lo extraordinario, lo sensacional, en oposición a *Erfahrung*, que es el tipo de experiencia que, en cambio, busca la eterna uniformidad. Se relaciona también a la tensión entre *narración* e *información*, que es clave para entender cómo funciona la máquina mediática que vuelve imposible la experiencia de la comunicación como encuentro con la otredad.

Resulta esclarecedor el sentido que postula Adorno a la posibilidad de redención del arte, tras el lamento por la pérdida de la experiencia. Como dice Jay (2009):

“Buscando en la experiencia estética las huellas o prefiguraciones de la experiencia no dañada, Adorno comprendió que la apariencia no es la realidad y que se cierne una brecha casi insalvable entre las obras de arte y la vida redimida (...) La experiencia es una apertura a lo inesperado con sus peligros y obstáculos, no un puerto al abrigo de la historia, sino un recordatorio de los encuentros con la otredad y lo nuevo que nos espera a quienes, pese a todo, estamos dispuestos a emprender el viaje” (Jay, *Ídem*: 406)

El Arte Correo latinoamericano de los '70 y '80 asume esos riesgos en sus proyectos, propuestas y acciones.

Para finalizar, desde nuestra ubicuidad histórica podemos avizorar que se vuelve un problema para las aspiraciones del Arte Correo lo que ocurre desde los '90 con este orden utópico que se asienta en la *creencia* de las redes como formas de democratización de la comunicación. El problema se presenta porque el imaginario utópico de los '70 y '80 presupone como *uno* de sus componentes al imaginario tecnológico. Pero, como sabemos, desde los '90 el imaginario tecnológico se *apropia* del utópico y desplaza a *la política* como dimensión fundamental de la utopía.

La emergencia de las redes y tecnologías digitales exagera esta *esperanza*<sup>248</sup> y la utopía moderna de la *red* se resignifica y potencia. Estos procesos se relacionan con los cambios culturales de las últimas décadas, los cuales se han producido con tal rapidez que generaciones completas, en un lapso corto, han cambiado sus prácticas comunicativas de manera radical al pasar del uso del Correo Postal como soporte predominante de la *interacción mediática*, al Correo Electrónico y las *redes sociales* digitales e instantáneas –*facebook, twitter*, entre otras-. Estos procesos requieren ser estudiados desde las Ciencias Sociales en virtud de las modificaciones que producen en la vida cotidiana, en las formas de socialidad, en la configuración de identidades, en las luchas políticas, etc.

---

<sup>248</sup> Respecto de este fenómeno es interesante el análisis que realiza Daniel Cabrera en su obra *Lo Tecnológico y lo Imaginario: las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2006.

En relación con esto, quedan abiertas las preguntas acerca de ¿cómo se producen estos desplazamientos y transiciones a finales de los '80 y qué incidencia tienen estos desplazamientos en el Arte Correo entonces desde los '90? ¿Cómo se redefinen las relaciones entre arte, comunicación y política frente a la preeminencia de lo *tecnológico* como elemento decisivo del *imaginario* social?

Son estos interrogantes los que nos animan a seguir investigando.

Por otra parte, queda abierta la posibilidad de continuar problematizando la noción de *alternatividad*, sus complejidades y paradojas. ¿Cuáles son los límites en que puede plantearse lo *alternativo* en el terreno cultural? Si bien, en su propio planteo su alcance es más modesto que lo *contracultural*, lo *alternativo* parte de las mismas fuentes de las cuales se distancia. Se nutre de ellas, las *contiene*, a la vez que las impugna. Lo potente de esta categoría *relacional* es que invita siempre a pensarla y abrir nuevos caminos respecto de lo instituido.

Es estimulante para el estudio de la relación comunicación/cultura transitar estos caminos inciertos. En particular la relación entre arte, comunicación y política permite avizorar la potencia de la dimensión simbólica en los procesos sociales. Las múltiples maneras en que los hombres y las mujeres habitamos el lenguaje y producimos el sentido de la vida, lo cotidiano y lo común.

## REFERENCIAS DE DOCUMENTOS DEL CORPUS CITADOS.

- **Grupo'A'**

Anónimo (s/f) Documento sobre Edgardo Antonio Vigo, Centro Experimental Vigo, La Plata (mecanografiado)

Barboza, Diego (ed.) (1976) "Presentación" *Buzón de Arte*, N° 1, Año 1, Caracas, Venezuela.

Blaine, Julien (2010) "Prólogo" de Padín, Clemente (2010) *De la representación a la acción*, Ediciones Al Margen, La Plata.

Caraballo, N. N.; Ladra A. y Padín, C. (1985) "La Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo" en *Participación, Boletín de la Asociación Uruguaya de Artistas Correo*, N° 7, enero de 1985, Montevideo, Uruguay.

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.

Curell, Mónica (s/f, década del '90) Entrevista inédita a Edgardo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Davis, Fernando (2012) "Guillermo Deisler, 'Poetry Factory'", Gacetilla de Prensa de la exposición homónima, 11 x 7 Galería, Buenos Aires.

Deisler, Guillermo (1972) "Introducción" en *Poesía Visiva en el mundo*, Ediciones Mimbres, Antofagasta, Chile.

----- (1983) "Texto manuscrito en dorso de Postal", enviada a Edgardo Vigo.

----- (1987) "Desintegración del código", en *Notas de Deisler*, Halle a. d. Saale, Alemania.

----- (1989<sup>a</sup>) "Plumas, un proyecto de arte correo" en *Notas de Deisler*, Halle a. d. Saale, Alemania.

- (1989b) “La Última Década” en *Notas de Deisler*, Halle a. d. Saale, Alemania.
- (1990ª) “Algunos hechos que considero importantes en mi biografía” en *Notas de Deisler*, Halle a. d. Saale, Alemania. Disponible en <http://www.escaner.cl/escaner83/aldocumentar.html> Consultado en 2013
- García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (2005) “Presentación” en *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, 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
- Gache, Belén (2005) “Arte correo: el correo como medio táctico” en *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, Buenos Aires
- Gutiérrez Marx, Graciela (1985) “El Artecorreo no acepta ser definido” en *Revista Hoje Hoja Hoy*, N° 2, abril-mayo de 1985, La Plata.
- Gutiérrez Marx, G.; Paz, H.; Mariano, G.; Lombardo, S.; Mauderli, A. (ed.) (1985) “Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. Convocatoria/Creación” N° 1, Año 1, enero-febrero 1985, La Plata, Argentina.
- 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
- ‘La Hora’, Diario de Montevideo (1984) “Asociación Latinoamericana” reproducido en *Revista Participación*, N° 4, setiembre de 1984, Uruguay.
- 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 (1983) “Enciclopedia Visual de la Historia Latinoamericana”,  
*Nota de Convocatoria*, enero de 1983, Uruguay.
- (1988a) “El Arte Correo en Latinoamérica” 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](http://www.merzmail.net/finales.htm)
- (1999) “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) *La Poesía Experimental Latinoamericana (1950-2000)* en <http://boek861.com/padin/indice.htm>
- (2001) “El arte correo en la encrucijada” en *Homenaje a David Cole*. Publicado en <http://www.merzmail.net/cole.htm>
- (2007) “Algunas Historias Personales en relación al Arte Correo, a la Poesía Experimental y a la Performance” publicado en <http://revista.escaner.cl/node/526> y facilitado vía E-mail por el autor para esta investigación.
- (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.
- Paz, Hilda (1985) “Texto de Presentación” (enero de 1985, Hudson) en *Hoje, Hoja, Hoy*, N°1, Año 1, La Plata.
- Petasz, Pawel (1978) “Texto de presentación”, *Commonpress* N° 2, Polonia.
- Petasz y G. E. Marx Vigo (1979) Texto de Convocatoria de *Commonpress* N° 19.
- Vigo, Edgardo y Guillermo Deisler (1966-1986) Correspondencia, fotocopias de cartas mecanografiadas, Archivo de CEV.

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)

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

----- (1977) “Balance del Artecóreo en Sudamérica hasta 1977”, La Plata, Argentina (se analiza original mecanografiado)

- **Grupo ‘B’**

Deisler, Guillermo (1990b) “Visualización de un Proceso de Escritura”, en *Notas de Deisler*, Halle, Saale, Alemania. Disponible en <http://www.escaner.cl/escaner83/aldocumentar.html> Consultado en 2013.

----- (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](http://boek861.com/Deisler/notas_deisler.htm) (sitio no disponible), consultado en versión impresa en Centro Experimental Vigo

G.E Marx Vigo (1979<sup>a</sup>) “Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética”, *mímeo* mecanografiado.

.----- (1979b) “Acuse de Recibo” Filatelia Marginal, Nuestro Libro de Matasellos y Estampillas, N° 1, La Plata.

----- (1980) “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana” en *Common Press N° 36*, Dirigida por Gunther Ruch, Suiza.

----- (1983) “Acuse de Recibo” en *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, N° 1, Año 1, La Plata.

Hoje, Hoja, Hoy (1985) “Presentación” N° 1, Año 1, enero-febrero 1985, La Plata, Argentina.

Padín, Clemente (1974) Texto de Catálogo de *Festival de la Postal Creativa*, Montevideo, Uruguay.

----- (1984) “Asociación Latinoamericana de Artistas Correo” en *Revista Participación* N° 1, junio-84, Montevideo, Uruguay.

----- (1988b) “Semana de la Independencia Paraguaya por la Liberación Política y Social del Pueblo Paraguayo”, *Invitación con Programa de Actividades*, Uruguay.

Vigo, Edgardo (1968/69) “Declaraciones Fundamentales”, La Plata, Argentina.

----- (1975) “Sellado a Mano” en *Hexágono '71*, e (último número editado), La Plata, Argentina.

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

- **Grupo ‘C’:** Se detallan en el ‘Índice de Figuras’ (Pág.VII)

#### **REFERENCIAS DE ENTREVISTAS REALIZADAS**

- Graciela Gutiérrez Marx, 2010, La Plata (inédita)
- Ana María Gualtieri, 2011, La Plata (inédita)
- Clemente Padín, 2011, Buenos Aires (inédita)
- Hilda Paz, 2011, Buenos Aires (inédita)
- Horacio Zabala, Buenos Aires, 2011 (inédita)



## I. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adriasola, Juan José (2005) “Guillermo Deisler. Ejercicio de memoria” en *Revista de Libros de El Mercurio*, 7 de octubre de 2005, Chile consultado en <http://letras.s5.com/gd180209.html>
- AAVV (2005) *El Arte Correo en la Argentina*, Ediciones Vórtice, Buenos Aires
- AAVV (2009) “Declaración instituyente Red Conceptualismos del Sur”, publicado en [http://conceptual.inexistente.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=56:declaracion](http://conceptual.inexistente.net/index.php?option=com_content&view=article&id=56:declaracion)
- Angenot, M. (2010 [1989]) *El Discurso Social : los límites de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Alsina, Rodrigo (2001) *Teorías de la Comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Appadurai, Arjun (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As.
- Arán, Pampa (2001) *Apuntes sobre géneros literarios*, Co. Brevarios Teóricos, Ediciones Epoke, Córdoba
- (2006) *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.
- Argullol, Rafael (1991) “Introducción. El arte después de la ‘muerte del arte’” en Gadamer, Hans Georg *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona. Digitalizado por Biblioteca Fayl, consultado en <http://www.ddooss.org/libros/Gadamer.pdf>
- Bajtín, Mijail (1999 [1982]) *Estética de la Creación Verbal*, Siglo Veintiuno Editores, México
- Berone, Lucas (2006) “Acento/Entonación” en Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.
- Barthes, Roland (1987 [1968]) “La Muerte del Autor” en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, España. Consultado en: [www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html](http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html)

- Benjamin Walter (1989 [1933]) “Experiencia y Pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- (1971) “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Angelus Novus*, Edit. Edhasa, Barcelona, España.
- (1989 [1936]) “La Obra de Arte en la Época de la Reproducibilidad Técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires. Consultado en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Benjamin1.pdf>
- Bertinetto, Alessandro (2010) “Schiller y Marcuse. Arte, Experiencia, Estética y Liberación” en Rivera García, Antonio (ed.) *Schiller, Arte y Política*, Editum, Universidad de Murcia, España. Consultado en Google Libros. Enlace:  
<http://books.google.com.ar/books?id=CNXfGp97Lw8C&lpg=PP1&dq=Schiller%20Arte%20Politica&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=Schiller%20Arte%20Politica&f=false>
- Bleus, Guy (s/f) “Informe Administrativo sobre Arte Postal” en <http://www.merzmail.net/introduccion.htm>
- Bonhomme, Marc (2005) “Sinécdoque” en Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (Dir.) *Diccionario de Análisis del Discurso*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1978 [1967]) “Campo Intelectual y Proyecto Creador” en Barbut, Marc; Bourdieu, Pierre; Godelier, Maurice; A. J. Greimas, Macherey Pierre y Jean Pouillon *Problemas del Estructuralismo*, Siglo XXI Editores, México
- (1993 [1987]) *Cosas Dichas*, Ed. Gedisa, Barcelona, España.
- (2005 [1995]) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Ed. Anagrama, Barcelona
- (2010 [2003]) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Bowie, Andrew, (1999) *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Ed. Visor, Madrid
- 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).
- Burger, Peter (2010 [1974]) *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires (Trad. Por Tomás Bartoletti)
- Broch, Hermann (1970) *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets, Barcelona.
- 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
- Campal, José Luis “Mail Art” (1997) *Comunicación presentada en el IV Encuentro Internacional de Editores Independientes*, Punta Umbría, Huelva, España, 1 al 3 de mayo de 1997.
- Consultado en <http://www.merzmail.net/campal.htm>
- 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.
- Chartier, Roger (2006) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Ediciones Manantial, Buenos Aires [1996]
- Cirlot, Lourdes (ed.) (1995) *Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos*, Editorial Labor, Barcelona, España.
- Cuche, Denys (1999) *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Dalmasso, María Teresa (2004) *Discursos e identidades en la Argentina reciente*. Ferreyra Editor, Córdoba.

- Dalmasso, María Teresa y Fatala, (2010 [1989]) “Presentación” en Angenot, Marc  
*El Discurso Social: los límites de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI  
 Editores, Buenos Aires
- Davis, Fernando (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.)
- (2011a) “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.
- (2011b) “La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de la  
 ‘nueva poesía’” en *Revista Tercer Texto*, Edición 2 “Irrupciones al Sur.  
 Nuevas formas de antagonismo artístico-político en América Latina”  
 publicada en <http://www.tercertexto.org/numero-2/983>
- De Bonis, Roque (1992) “Arte correo en los ochenta: una experiencia al margen”  
 en XXV Jornadas sobre relaciones interculturales. Estados Unidos y  
 América Latina, Vaquerías, UNC, noviembre de 1992.
- 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 L’Ecotais, Emmanuelle, (1998) *El Espíritu Dadá*, ediciones Kliczkowski,  
 Madrid
- Delfino, Silvia (2004) “Teorías de la comunicación y regulaciones culturales” en *II  
 Seminario Latinoamericano de ALAIC*, La Plata.
- Denvir, Bernard (2001 [1992]) *EL Postimpresionismo*, Ediciones Destino,  
 Barcelona, España (Trad. De Isabel Ferrer Marrades)

- Drucaroff, Elsa (1996) *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas*, Editorial Almagesto, Buenos Aires
- Escobar, Ticio (2004) *El Arte Fuera de Sí*, Editado por Fondec, CAV Museo del Barro, Asunción, Paraguay.
- Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego (1999) *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Ed. Eudeba, Buenos Aires
- Forni, Floreal “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
- Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, Madrid.
- Foucault, Michel (1969) “¿Qué es el Autor?”, Conferencia publicada originalmente en el Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía, sesión del 22 de febrero de 1969. Consultada en:  
<http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286>
- (1992) *Microfísica del Poder*, Ediciones La Piqueta, Madrid [1976]
- 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*, N° 56, FELAFACS, Lima, Perú
- Galindo Cáceres, Jesús (1999) *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, Addison Wesley Longman, México
- García Canclini, Néstor (1979) “¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte? A propósito de la Bienal de San Pablo” en *Revista Punto de Vista*, Año 2, N° 6, Bs. As.
- (2001) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, México (2da edición)
- (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.
- Giard, Luce (2000) “Presentación. Historia de una Investigación” en 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.
- Giddens, Anthony (1994 [1991]) *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ed. Península, Barcelona
- (1995 [1984]) *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
- González Sánchez, Jorge A. (1983) “Cultura(s) popular(es) hoy” en *Revista Comunicación y Cultura en América Latina*, Vol. 10, N° 10, agosto de 1983, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México (pp. 7-30)
- Gramsci, Antonio (1975) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Juan Pablos Editor, 1975.
- Grillo, Mabel (1999) “El análisis de discurso como estrategia metodológica para el estudio de las culturas” en *Discursos locales*. Editorial Universidad Nacional de Río Cuarto, Río Cuarto, Córdoba
- Grüner, Eduardo (2002) *El Fin de las Pequeñas Historia: de los Estudios Culturales al retorno (imposible) de lo Trágico*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- (2003) “Prólogo” en Jameson F. y Žižek, S. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Guba, E. G., Lincoln, Y. S. (1995) “Competing Paradigms in Qualitative Research” en Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications, California. Traducción de Mario Perrone
- Hobsbawm, Eric (1998) *La Era del Imperio: 1875-1914*, Ed. Crítica, Bs. As.
- (2013) *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y Cultura en el Siglo XX*, Editorial Crítica, Buenos Aires (1ra ed.)

- 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*, Enviñ Editores, Universidad Andina Simón Bolívar, Pontificia Javeriana e Instituto de Estudios Peruanos.
- Held, John (1991) “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>
- Hernández, Carmen (2002) “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano” en Daniel, Mato (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 167-176
- Herrera, María José (1999) “Los años sesenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción” en Burucúa, José Emilio *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo II, Ed. Sudamericana, Buenos Aires
- Holmes, Brian (2008) “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en: VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Ed. Traficantes de Sueños
- Jansen, Ruud (1994) “Entrevista a Clemente Padín” publicada en <http://www.merzmail.net/tampadin.htm>
- Jay, Martín (2009) *Cantos de Experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Ed. Paidós, Buenos Aires
- Kant, Immanuel (1993 [1790]) “Libro primero: Analítica de lo Bello *Crítica del Juicio*”, Ed. Losada, Buenos Aires (3ra edición)
- 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=a\\_p](http://issuu.com/boek861/docs/evolucion_mail_art_en_espa_a/59?mode=a_p)
- Le Presti, Flavio (2006) “Estética” en Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.

- Longoni, Ana (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)
- (2010) "Artista mendigo/ artista turista: itinerarios descentrados" en *Sur, sur, sur, sur*, México, SITAC.
- (2011) "Notas de Clase" del Seminario de Posgrado *Prácticas antagonistas en arte/política desde los años sesenta*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (mimeo, desgrabación propia).
- Longoni, Ana y Santoni, Ricardo (1998) *De los poetas malditos al videoclip*, Ed. Cantaro, Buenos Aires.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008) "Introducción" en Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comp.) *El Siluetazo*, Adriana Editora, Buenos Aires.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008 [2002]) *M. Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires
- López Anaya, Jorge (1997) *Historia del arte argentino*, Emecé editores, Buenos Aires.
- López, Federico (2011) "Belleza y libertad: la investigación filosófica de las Cartas sobre la educación estética del hombre de Friedrich Schiller", *Revista Astrolabio*  
[http://astrolabio.phipages.com/storage/instance\\_11738/astrolabio\\_vol10.1\\_art\\_06.pdf](http://astrolabio.phipages.com/storage/instance_11738/astrolabio_vol10.1_art_06.pdf)
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge ((1994) *El Manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Ed. Biblos, Buenos Aires.
- Martín Barbero, Jesús (2002) *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Mata, María Cristina (1993) "La radio: una relación comunicativa" en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 35, FELAFACS, Lima, Perú.
- (1999) "De la cultura masiva a la cultura mediática" en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 56 FELAFACS, Lima, 1999.



- McLuchan, Marshall y Fiore, Quentin (1967) *Los medios son el masaje*, Paidós Studio, Estados Unidos consultado en:  
<http://retoricaprofesional.files.wordpress.com/2013/03/mcluhan-marshall-el-medio-es-el-mensaje.pdf>
- Mattelart, Armand (1998) *La Mundialización De La Comunicación*, Bantam Books, Paidós, Barcelona, España
- (2003) *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*, Siglo Veintiuno Editores, México (1ra. Ed. 1996)
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997) *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona.
- Melamed, Analía (2004) "Walter Benjamin: la modernidad urbana" en *Actas VII Congreso Nacional de Filosofía*, Universidad de Río Cuarto.
- (2010) "La angustia entre creación e imitación: perspectivas contemporáneas sobre la teoría del genio" en *Revista figuraciones. Teoría y crítica de artes*, IUNA, N° 7, Buenos Aires.
- Merzmail (1998) "Ray Johnson", introducción de un Homenaje, editado por Merzmail y publicado en <http://www.merzmail.net/ray.htm>
- Morán, Julio César (1990) "Criterios sobre el Kitsch como categoría y manifestación artísticas" en *XII Congreso Interamericano de Filosofía*, N°5, Año 1990, Buenos Aires.
- Pasquali, Antonio (1980) *Comprender la Comunicación*, Monte Ávila Editores, Venezuela.
- Padín, Clemente (1988) "El Arte Correo en Latinoamérica" 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](http://www.merzmail.net/finales.htm)
- (s/f) "El Arte Correo en la Encrucijada" publicado en <http://www.merzmail.net/cole.htm>
- (2010 [1975]) *De la Representación a la acción*, Ediciones Al Margen, La Plata.

- Patiño, Roxana (2003) “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa” en AAVV, *Umbrales y Catástrofe. Estudios Críticos*, Córdoba, Ediciones Epoké.
- (2006) “Debates Teóricos en torno a la Literatura Latinoamericana: el surgimiento de un nuevo proyecto crítico” *Orbius Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, N° 12.
- Pêcheux, Michel (2003) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.
- Ranciére, 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/arteptk/texto\\_ranciere.html](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arteptk/texto_ranciere.html)
- (2011 [2004]) *El malestar en la estética*, Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Reglero, César (2009) “Poéticas Visuales o la dificultad de las definiciones” en <http://boek861.com/proreppv/pry/0%20definicionespv2.pdf>
- Richard, Nelly (2000) *La Insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poética de crisis*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, Chile
- (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI
- (2009) “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” en *Emisférica, Revista on line del Instituto Hemisférico de Performance y Política*, publicada en <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (consultada el 22 de mayo de 2013)
- Saintout, Florencia (2004) “Comunicación/Cultura: notas para pensar la(s) finalidad(es) de la investigación” en *II Seminario Latinoamericano de ALAIC*, La Plata
- Sarlo, Beatriz (1979) “Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad”, en *Punto de Vista*, año II, N° 6, Bs As.
- (1993) “Raymond Williams: una relectura”, en *Puntos de vista*, año XVI, N° 45, Buenos Aires

- (2007) *La Máquina Cultural*, Ed. Seix Barral, Buenos Aires (1º edición 1998)
- Sartre, Paul (1987 [1948]) *¿Qué es la Literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires (4ta edición)
- Schmucler, Héctor (1997) “La investigación (1982): un proyecto de comunicación/cultura” en *Memorias de la Comunicación*, Editorial 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
- Siracusano, Gabriela (1999) “Las Artes Plásticas en las décadas del '40 y el '50” en Burucúa, José Emilio *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo II, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (1991) *Semiótica de los Medios Masivos*, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires.
- Terán, Oscar (2013 [1991]) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan (1991 [1981]) *Mikhail Bajtín. El principio dialógico*, Documento de la cátedra de Metodología del Estudio Literario, Universidad Nacional de Córdoba, Traducción de Carlos Enrique Carreras [original en francés 1981]
- Vasilachis de Gialdino, Irene (1992) *Mundo del trabajo, Mundo de la vida*. CEIL-PIETTE (CONICET), Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (1987) *La Semiosis Social*. Gedisa Editorial, Buenos Aires.
- (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.
- (2004) *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, México
- Voloshinov, V. y Bajtín, M. (1976 [1929]) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires

- Thompson, John B. (1998) *Los Media y la Modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, España.
- Williams, Raymond (1991 [1981]) *Sociología de la Cultura*, Ed. Paidós, Barcelona  
----- (1997a [1977]) *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona  
----- (1997b [1989]) *La Política del Modernismo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Warley, Jorge (2003) *La cultura: versiones y definiciones*, Editorial Biblos, Buenos Aires
- Zunkel Guillermo (Coord.) (1999) *El Consumo Cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*, Convenio Andrés Bello, Santa Fé de Bogotá.

*"Salimos a navegar entre luces y tinieblas, con gestos, palabras, imágenes, en esta nave de sobrevivientes que trata de agitar el sombrío y sereno mar que la mediocridad y el poder nos imponen. Para hundirnos, asfixiarnos, a través de falsas pautas culturales que pretenden órdenes de comportamiento y consignas de hambre, de locura, de actos irreprochables, de vicios privados, y virtudes públicas.*

*Recorremos en el papel la soledad de Latinoamérica, el despojo, la misma sobrevivencia, los mismos enemigos a los que estamos condenados.*

*Proponemos que surjan nuevas naves que partan hacia distintos destinos, que lleven en sus cargas nuevos mensajes.*

*Que cada uno construya con las manos, con humor, con dolor, lo que cree necesario para liberar la vida, para no someter más nuestros sueños y nuestros sentimientos a controles planificados por otros, lo que se ama, lo que dignifica, lo que da la vida.*

*Que miles de naves combatan con gestos, palabras, imágenes, contra el asco del compraventa cultural, la mutilación de ideas, los efímeros éxitos, la falsedades impuestas como verdad; para que por fin tengamos la misma oportunidad sobre la tierra, para permitirnos usar las armas de la imaginación y la invención, y así comunicarnos, decirnos, abrazarnos, y desterrar al enemigo común.*

*Hilda Paz, Hudson, enero de 1985*

*En publicación de Arte Correo 'Hoje, Hoja, Hoy, N°1'*



*Guillermo Deisler*



*Clemente Padín*



*Edgardo Vigo*