

Poéticas político-tecnológicas
en la comunicación marginal del
arte correo
en el sur latinoamericano



Marcela Navarrete
Prólogo de Claudia Kozak



epc ediciones
de periodismo
y comunicación

FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACIÓN SOCIAL



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Marcela Navarrete es docente e investigadora argentina de origen mendocino, ha residido y desarrollado actividades académicas y profesionales en las provincias de Córdoba, La Pampa, Buenos Aires y San Luis.

Doctora en Comunicación (Universidad Nacional de La Plata), Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea (Universidad Nacional de Córdoba) y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad Nacional de Río Cuarto).

Actualmente, es profesora asociada en grado y posgrado, directora del proyecto consolidado "La Comunicación en las sociedades mediatizadas: discurso, cultura y poder" e investigadora del Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanas (IICSH) de la Universidad Nacional de San Luis. Investiga procesos y prácticas del campo de la comunicación, la cultura y la política.

Poéticas político-tecnológicas
en la comunicación marginal del
arte correo
en el sur latinoamericano

Marcela Navarrete

Prólogo de Claudia Kozak

Navarrete, Marcela

Poéticas político-tecnológicas en la comunicación marginal del arte correo en el sur latinoamericano / Marcela Navarrete. - 1a ed - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2414-8

1. Ensayo. I. Título.

CDD 302.2

Editorial de Periodismo y Comunicación
Diag. 113 N° 291 | La Plata 1900 | Buenos Aires | Argentina
+54 221 422 3770 Interno 159
editorial@perio.unlp.edu.ar | www.perio.unlp.edu.ar
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Diseño y maquetación

Franco Aguiar Sormani



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

A la memoria de mis padres.

A Gino, Micaela, Cintia, Gachi y Amira.

A la memoria de los artistas correo:

Edgardo Antonio Vigo, Graciela Gutiérrez Marx,

Carlos Pamparana, Juan Carlos Romero y Guillermo Deisler.

Agradecimientos

A la universidad pública, gratuita y de calidad argentina. A las generaciones de argentinos y argentinas que la hicieron posible y la sostienen con su lucha y compromiso.

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

A quienes me orientaron en el camino de pensar a la comunicación en su entramado con el arte, la tecnología y la política. En ese sentido, destaco a Claudia Kozak, María Paulinelli, Ana Longoni y Analía Melamed.

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

A les artistas correo por su generosidad y entrega. Especialmente a quienes me abrieron las puertas en la etapa inicial como Irene Ronchetti, Silvia Calvo, Clemente Padín, Alejandra Bocquel, Hilda Paz, Norberto Martínez, Diego Lazcano y Fabián Zanardini. Los vínculos de respeto, confianza y amistad que surgieron de este trabajo prolongado en el tiempo me llenan de felicidad y me animan a continuar esta senda.

A Ana María Gualtieri y todo el equipo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata por la generosidad y el amor con que preservan y hacen accesible el archivo de Edgardo Antonio Vigo.

Índice temático

Prólogo.....	1
Arte correo. Interrupciones estético-políticas en la máquina comunicacional.....	1
Introducción.....	4
Capítulo 1.....	11
Mail Art / Arte Correo.....	11
A. Emergencia internacional y bases vanguardistas.....	12
B. Surgimiento y expansión en el Cono Sur latinoamericano.....	20
C. Conceptualismo(s) y poesía visual.....	26
D. Fisonomía del arte correo.....	30
1. ¿Arte + Correo es arte correo?.....	30
2. Los dispositivos.....	31
3. Los géneros del arte correo.....	34
Capítulo 2.....	40
Arte correo en el Cono Sur latinoamericano durante las dictaduras.....	40
A. La relación arte/política en la vida misma: artistas y sus itinerarios.....	41
B. Publicaciones de los setenta-ochenta.....	49
C. El régimen estético político de los trabajos artísticos.....	57
1. La opresión de las dictaduras en Latinoamérica.....	64
2. Imperialismo y desigualdad.....	78
Capítulo 3.....	86
El arte correo en el cambio de siglo.....	86
A. Recuperación democrática y tránsito a los noventa.....	87
B. Los espacios físicos como ámbitos de interacción y convergencia.....	91
1. Barraca Vorticista.....	92
2. Zonadearte.....	96
3. 4 Gatos.....	98
C. Los dispositivos y modos de circulación e intercambio.....	102
1. Las Artist Trading Card.....	103
2. El buzonazo.....	106
3. Exposiciones / libros /congresos.....	109

4. Las publicaciones	115
Capítulo 4.....	127
Arte, comunicación y tecnología en la era digital	127
A. El <i>nudo gordiano</i> entre Arte y técnica.....	128
B. La relación entre arte correo y las nuevas tecnologías en el S XXI	137
1. Miradas sobre los lenguajes y tecnologías digitales.....	137
2. Los espacios digitales y sus usos	143
C. Arte correo y comunicación	156
1. Los carriles de la circulación: arte postal/medios digitales	156
2. Miradas de la comunicación.....	159
D. Reconocimientos y debates de la tendencia.....	163
1. Mutuos reconocimientos	163
2. Los debates sobre la tendencia	166
Capítulo 5.....	170
Régimen estético político-tecnológico en el nuevo siglo	170
A. El arte correo como espacio creativo y de lucha simbólica.....	171
1. Prácticas artístico-educativas	174
2. Sobre la experiencia creativa y la búsqueda estética.....	176
B. Aspectos estéticos y poéticos.....	178
1. La dimensión temática	179
2. Estrategias y dimensiones estéticas y poéticas	187
Conclusiones.....	206
Referencias bibliográficas	212
Anexos	220
A. Datos biográficos de los artistas que participan de esta investigación.....	220
1. Alejandra Bocquel.....	220
2. Carlos Pamparana.....	221
3. Claudia del Río	221
4. Clemente Padín	222
5. Diego Lazcano.....	222
6. Fabián Zanardini.....	223
7. Fabiana Di Luca.....	223
8. Fernando García Delgado	224
9. Gabriela Alonso	224
10. Graciela Gutiérrez Marx	225
11. Hilda Paz.....	225

12.	Horacio Zabala.....	226
13.	Ignacio Mendía.....	226
14.	Irene Ronchetti.....	227
15.	Juan Carlos Romero	227
16.	Laura Andreoni.....	228
17.	Luis Pazos	228
18.	Nelda Ramos	229
19.	Norberto Martínez	230
20.	Samuel Montalvetti.....	230
21.	Silvia Calvo	231
22.	Silvia Lissa	231
23.	Susana Lombardo.....	232
B.	1962/1982: NEW YORK-PARMA- Primer Manifiesto Internacional en el 20° Aniversario de la “Escuela de arte por correspondencia” fundada por el artista americano Ray Johnson.....	232
C.	Folleto de la exposición “10 x 15 Espacio de Libertad”, exhibición del 22 y el 29 de octubre de 2010, Galería de Arte Palermo H de la ciudad de Buenos Aires	235
D.	Cuadro de la actividad de les artistas como <i>bloggers</i>	237

Índice de figuras¹

Figura 1. <i>Bunny</i> de Ray Johnson.....	15
Figura 2. Postal de Fluxus.....	19
Figura 3. Homenaje a Vigo en Centro de Arte Moderno, Quilmes, 1998.....	26
Figura 4. <i>Libro Internacional</i> de Edgardo Vigo, (1976-1980).....	51
Figura 5. <i>Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos</i> , G. E. Marx Vigo (1977-1983).....	51
Figura 6. Revista Participación, Nº 1, Clemente Padín, Uruguay, 1984.....	53
Figura 7. <i>Hoje, Hoja, Hoy</i> , Nº 1, Hilda Paz y Graciela Gutiérrez Marx, La Plata, 1985.....	54
Figura 8. <i>Buzón de Arte</i> , Nº 1, Diego Barboza, Venezuela, 1976.....	55
Figura 9. Revista <i>O Dos</i> , N. Argarañaz, Uruguay.....	56
Figura 10. Sellos conmemorativos "Rincón de la memoria- 1976".....	60
Figura 11. Sellos conceptuales "Comunicación demorada" y "El medio es el mensaje", Vigo-.....	60
Figura 12. Sellos consignas, "Venceremos", "Dependencia", "No al indulto", Vigo;.....	60
Figura 13. Sellos lúdicos, "Sin red sin sentido" y "1er homenaje a la vaca cotidiana", Vigo.....	61
Figura 14. Sello poema, "Sembrar la memoria para que no crezca el olvido", Vigo.....	61
Figura 15. Sellos que identifican proyectos, "Peace dream project Poetry", Deisler y "Desborde del borde Vigo", Vigo.....	61
Figura 16. Fragmento de plancha de estampillas en Homenaje al "Che" Guevara, Padín.....	63
Figura 17- Estampilla sobre la amistad de Padín, Vigo y Deisler, por Padín.....	63
Figura 18. Frente de la postal-invitación "América Latina, Ahora!", Guillermo Deisler.....	66
Figura 19. Dorso de la postal-invitación "América Latina, Ahora!", Guillermo Deisler.....	66
Figura 20. Plancha de Estampilla "Palomo", Edgardo Vigo.....	68
Figura 21. Trabajo gráfico "Ver", primera imagen, Edgardo Vigo.....	70
Figura 22. Pöstal poema visual "Ay!", Clemente Padín.....	72
Figura 23. Postal "Si nos obligan a cerrar la boca", Guillermo Deisler.....	73
Figura 24. Trabajo gráfico "Proposición de Guillermo Deisler".....	75
Figura 25. Trabajo gráfico, s/t, Edgardo Vigo.....	76
Figura 26. Postal de Guillermo Deisler y Waldo Rojas, s.f.....	77
Figura 27. Poema Visual "Liberarse", Padín.....	79
Figura 28. Imagen "Paz Pan" Clemente Padín.....	80
Figura 29. Postal "Lección de Geografía Tercer Mundo", G. Deisler, 1977.....	82
Figura 30. Estampillas "(They) Died in Poverty", Edgardo Vigo.....	83
Figura 31. "Los pájaros de Carolo", Edgardo Vigo.....	84
Figura 32. Barraca Vorticista, festejo del Día del Arte Correo, 5 de diciembre de 2009.....	95
Figura 33. Congreso de Arte Correo en el patio de la Barraca Vorticista, 16 de diciembre de 2009.....	95
Figura 34. Exposición de la primera edición de Revista urbana en Zonadearte, 2009.....	98
Figura 35. Espacio E.P.A CORREO con exposición de Ryosuke Cohen, septiembre de 2009.....	101

¹ Las imágenes nº 1 y nº 2 provienen del sitio merzmail.net, la nº 3 fue enviada por el artista Clemente Padín al CAEV, fue digitalizada en ese espacio, la imagen nº 35 fue cedida por Gabriela Alonso para esta investigación. El resto de las imágenes son propias obtenidas mediante toma fotográfica directa en los escenarios presenciales de los eventos y acciones; escaneo de obras y publicaciones originales o capturas de los sitios, redes y plataformas digitales, citados en cada caso.

Figura 36. Festejo del Día del Arte Correo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010	101
Figura 37. Invitación a un encuentro de intercambio de ATC's, 2010	105
Figura 38. Blog de Irene Ronchetti dedicado a publicar ATC's	105
Figura 39. Buzonazo en Barraca Vorticista, 5 de diciembre de 2009.....	108
Figura 40. Buzonazo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2012	108
Figura 41. Banderola-collage del Congreso Descentralizado de Trabajadores de Arte en Red, Graciela Gutiérrez Marx, La Plata.....	113
Figura 42. Graciela Gutiérrez Marx en la recorrida, 1º de diciembre de 2012, Galpón de la Loma, La Plata	114
Figura 43. Cecilia Cánepa y Graciela Gutiérrez Marx en el Galpón de la Loma, La Plata... 114	
Figura 44. Captura de pantalla de <i>Blast Mail Art e-bulletin</i> de FGD	118
Figura 45. Captura de pantalla de publicación A + C de Fernando García Delgado	118
Figura 46. Revista <i>Amnesia</i> (-8)" de NM, 2012 (Tamaño A4)	120
Figura 47. Publicaciones y planchas de estampillas en la tienda de arte de 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010.....	121
Figura 48. Libro de artista, revista ensamblada <i>El Libro de las manos</i> de Fabián Zanardini, 2010 (tamaño A4).....	122
Figura 49. Publicación de la convocatoria "Círculo intervenido" de Irene Ronchetti, 2010 (tamaño A4)	123
Figura 50. Publicación de convocatoria "Puntos cardinales" de Diego Lazcano, 2010 (Tamaño postal 15 x 10,5cm.)	124
Figura 52. Blog de Silvia Calvo, publicación de Convocatoria Queer, 2009.....	147
Figura 51. Blog Comunicación a Distancia de Samuel Montalvetti, Estampillas, 2020.....	148
Figura 53: Captura de biografía de Facebook "Artecorreo Argentina", 8 de agosto de 2024	153
Figura 54. Captura de Grupo "Mail Art - Arte Postal - Arte Correo", 29 de junio de 2024	153
Figura 55. Catálogos y convocatorias recibidas el 5 de diciembre de 2009	181
Figura 56. Catálogo de "Billetes de un sope", de Samuel Montalvetti.....	182
Figura 53: Captura de biografía de Facebook "Artecorreo Argentina", 8 de agosto de 2024	184
Figura 58. Postales de proyecto "Grisú" en EPA, 4 Gatos, 2010	184
Figura 59. Proyecto Carimbo, ATC's (6 x 9cm) en envase <i>ziploc</i> (8 x 13,5 cm), Ediciones Amnesia	190
Figura 60: "Pin Caja", Ediciones Amnesia, 2012.....	191
Figura 61. Sobres. De izq. A der., arriba hacia abajo: recibido en mano: sobre de impuestos intervenido conteniendo ATC's, de Alejandra Bocquel, 5 de diciembre de 2010. Recibidos por correo postal de Irene Ronchetti (2010), Samuel Montalvetti (2013) e Hilda Paz (2011)	193
Figura 62. Estampillas individuales recibidas en festejo de 5 de diciembre de 2009.....	195
Figura 63. Primera plancha en conmemoración del Día del Arte Correo en la Argentina, Vórtice Argentina, 2000	195
Figura 64. Plancha de estampillas "Un golpe, varios gritos, muchos silencios", La Grieta, 2006	197
Figura 65. ATC's recibidas en mano en los festejos del 5 de diciembre de 2009 y 2010 ...	199
Figura 66. Postal promoción del espacio 4 Gatos, "Maneki neko" con rostro de Ricardo Fort, PNX!, y postal invitación a inauguración de "Naniki", recibidas el 5 de diciembre de 2010 ..	200
Figura 67. Postales del Proyecto "Intercambio - Exchange", Ediciones Amnesia, recibidas en mano, 2019	201
Figura 68. Nota de Hilda Paz en envío postal, 2011	204

Prólogo

Arte correo. Interrupciones estético-políticas en la máquina comunicacional

Artecorreo (todo junto), arte correo, arte postal, *mail art*, arte-comunicación a distancia por vía postal, o cualquier otra denominación semejante marca el espacio de una práctica artística no convencional que interrumpe el artefacto comunicativo del correo postal -luego electrónico- con vistas a modular comunidades arte-vida que discuten los circuitos del arte establecido tanto por el mercado de arte como por instituciones museísticas o, incluso, académicas.

En cuanto tecnopoética, puesto que actúa en el espacio del correo como tecnología social que se vale asimismo de procedimientos técnicos para la circulación de mensajes, el arte correo se orienta a la reinención de una noción horizontal de arte propiciando la borradura de límites entre artistas y no artistas, y actualizando así desde mediados del siglo XX en adelante cierta utopía de fusión arte-vida que pudo ser característica de algunas vanguardias de principios ese siglo. El arte correo instala entonces una zona temporalmente autónoma que, aunque no se ilusione por completo con una total reinención de la vida misma, camina en paralelo de las grandes avenidas del arte y, aun, de la existencia programada a escala tecno-global. Para llevar esto a cabo, la comunidad artecorreísta se ha dado a sí misma ciertos principios vinculados a la doble valencia que tiene habitualmente la noción de valor cuando se la vincula al arte: el valor estético, siempre susceptible de divergencias de juicio, y el valor de mercado. En ambos casos, estos principios -anti-reglas se las ha llamado- resultan oposicionales: toda pieza arte-comunicativa enmarcada dentro de esta comunidad de práctica tiene valor estético equivalente, sin posibilidad de establecimiento de jerarquías, y tiene cero valor de mercado. Como todo vale, nada vale para un mercado del que busca *ex profeso* sustraerse. Ciertamente, si nos ubicamos frente a una pieza determinada de arte correo, o frente a un conjunto de piezas reunidas a partir de una convocatoria -típico dispositivo de circulación/exhibición dentro de esta comunidad de práctica- podemos apreciar estéticamente más unas piezas que otras, dependiendo de nuestras concepciones estéticas; esto no lleva,

sin embargo, a que el valor exhibitivo se oriente por jerarquías. De nuevo, todo lo recibido en una convocatoria vale, todo se recibe, todo se exhibe, todo se pone en circulación.

Siendo el arte correo una práctica de contestación de instituciones tales como el mismo correo o la institución arte, podría suponerse que un libro enmarcado en otra institución, como la académica, producto de sendas tesis de maestría y doctoral, habla un idioma extraño a su objeto. Sin embargo, la comprensión crítico-reflexiva de esta práctica artístico-comunicacional es altamente relevante no sólo porque puede descubrir para muchas personas una forma otra de vinculación con el arte, sino también porque puede permitir ahondar en los procesos históricos, políticos, sociales y estéticos que la configuran.

El libro que presento se ocupa de esta práctica artística-comunicacional de desvío en el Cono Sur de nuestro continente. No es una historia, pero tiene mucho de ella, no es un mapa exhaustivo o cerrado -no podría serlo si pretende no alejarse de su propio objeto que nunca es estable, fijado o cerrado, como no lo es tampoco la comunidad a la que da lugar-. Es más bien una mirada sobre una práctica artístico-comunicacional que hace foco en las mediaciones tecnológicas y políticas que se ponen en juego en esta tendencia artística. Una mirada que viene a llenar parcialmente un espacio vacante, invisible, como prefirió considerarlo Graciela Gutiérrez Marx, una de las practicantes argentinas más reconocidas de esta "tendencia", quien recogió años de práctica y de conocimiento de esta comunidad de práctica en el libro que publicó en 2010 titulado *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal 1975-1995*.

En función de las preguntas acerca de las mediaciones tecnológico-políticas del arte correo en el Cono Sur, Marcela Navarrete establece una genealogía que se concentra en dos momentos centrales. Por un lado, en la emergencia y expansión de la práctica en nuestra región, con particular énfasis en las trayectorias de las décadas del setenta y ochenta del siglo XX de tres artecorreístas condensadores e irradiadores situados desde Argentina, Chile y Uruguay: Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Clemente Padín. Por otro lado, en los interrogantes que suscita el cambio de paradigma tecnológico desde el artefacto postal a las ecologías digitales de comunicación a distancia a partir de mediados de los años noventa.

En su abordaje, la autora combina la mirada crítico reflexiva con una inmersión en la propia práctica del arte correo, como forma de acercamiento experiencial, lo que otorga al texto final capas de sentido entramadas y sugerentes. Y es quizá el riesgo asumido de acercarse a su objeto desde un entramado reflexivo y experiencial lo que más permite a la autora abordar la comprensión del arte correo en su carácter comunicacional-comunal. No existe, por supuesto, una única comunidad artecorreísta ni mundial ni regional. Existen comunidades no identitarias, formas de hacer con otros, conversaciones y, por qué no, tensiones en torno de dar dimensión estético-política al artefacto dialógico de la comunicación



a distancia. Descubrir las modulaciones de estas comunalidades en paralelo a las más transitadas en los espacios del arte y la comunicación hegemónicas tiene su recompensa. Abre mundos, despliega miradas que buscan anudar otras formas de vida. Los recorridos de este libro ayudan a orientarnos en ese camino.

Claudia Kozak

Buenos Aires, 9 de julio de 2024

Introducción

En camino a realizar una tesis doctoral sobre la comunicación a través de la escritura e intercambio de cartas por correo postal, me encontré con un libro sobre el *arte correo* que produjo una conmoción en mí. Asombro, curiosidad y un gran deseo de conocer dieron un giro irreversible a mi investigación.

Mi aproximación al ámbito de las prácticas artecorreístas, al conocimiento de las miradas, proyectos y trabajos creativos de sus protagonistas adquirió importancia para mí no solamente como investigadora, sino también como persona, porque activó mi memoria y sensibilidad de experiencias artísticas propias de la infancia y la temprana juventud que parecían adormecidas o agazapadas en algún rincón de mi subjetividad. Por mi pertenencia disciplinar, fue necesario realizar un proceso de formación en conocimientos del campo del arte a través de seminarios y cursos de posgrado para aproximarme de forma sistemática a los marcos teóricos pilares.²

El proceso de investigación comenzó en el año 2009 con aquel despertar, y continuó con la búsqueda bibliográfica y documental,³ el trabajo de campo de observación y entrevistas, que a distintos ritmos según transcurría la vida académica y la personal, se extendió hasta el año 2022. Por otros carriles y con mayor calma continúa hasta la actualidad.

Considero que para conocer algo es necesario el involucramiento, escudriñar nuestro objeto no solamente con la cabeza, sino también con las manos y el olfato, sin descuidar la vigilancia epistemológica que nos propone Gastón Bachelard (1988). En el caso del arte correo que como *corriente* artística tensa los límites entre el arte/no arte, también interpela las fronteras de lo científico y lo académico porque lo desencaja, lo descontractura al eludir cualquier encasillamiento. Esto plantea un desafío a los modos de conocer y a la vez procura una práctica reflexiva permanente, a veces a contrapelo de lo que predomina.

En ese sentido, en una época en la que la comunicación está signada por la instantaneidad en las redes sociales y medios digitales, este libro trata de una “comunicación

² Buena parte como alumna externa en cursos de la *Maestría en Estética y Teoría de Arte* y el *Doctorado en Arte*, de la Facultad de Bellas Artes, de la UNLP, otros en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y en la UNA.

³ Que posibilitó muchas horas felices de descubrimiento en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), en La Plata.

demorada” (sello de Vigo, 1978) y de una red social de “carne y hueso”, como lo expresan algunos artistas en referencia a la red internacional de *mail art*, en Iberoamérica llamada *arte correo* o *arte postal*.

Fiel a su ímpetu fundacional, más de medio siglo más tarde, el arte correo se dirime entre el pragmatismo tecnológico y la resistencia a la adopción acrítica de las tecnologías y los lenguajes digitales. Éstas parecían cumplir, en apariencia, la utopía comunicacional que animó las prácticas iniciales de la tendencia en los sesenta, al ver concretarse la aldea global de Marshall Mc Luhan (Luhan, M. Fiore, Q, 1969) como profecía autocumplida a nivel planetario: “El nuestro es un mundo flamante de repentineidad. El *tiempo* ha cesado, el *espacio* se ha esfumado. Ahora, vivimos en una *aldea global*...un suceder simultáneo...” (p. 63).

Pensar estas transformaciones tecnológicas que implican cambios culturales, constituye un desafío a comprender de manera transdisciplinar la densidad de la experiencia estético-comunicacional, amenazada hoy por el desanclaje del espacio y tiempo, la fragmentación y desmaterialización, y reflexionar sobre ella.

El arte correo es creado colectivamente como red marginal a partir de una práctica artística y comunicacional disruptiva respecto del sistema artístico institucional y de los medios de comunicación masivos. Según los artistas, es una *tendencia o corriente artística* en la cual se intercambian trabajos artísticos entre varios participantes a través del correo postal, como soporte principal y cuya finalidad mayor es la comunicación. En sus textos, declaraciones y en las entrevistas, mencionan al arte correo como *lenguaje artístico, movimiento, corriente o tendencia artística, forma de expresión, expresión artística*.

Su caracterización como *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, aclaran que estrictamente no lo es, ya que más bien se trataba de un conjunto de estéticas y una diversidad de técnicas, estilos y soportes que comparten como elemento común el envío a través del correo postal y los rasgos que lo definen, sostenidos como reglas tácitas.

Surge vinculado a grupos vanguardistas a comienzos de los sesenta en Estados Unidos y Europa, y en América Latina a fines de esa década a partir de prácticas experimentales y editoriales conceptualistas de poesía visual.

Es significativo situar al arte correo con sus enlaces con el arte y la comunicación en el enclave entre comunicación/cultura, que como proyecto intelectual considera que son ámbitos distintos que poseen una relación indisoluble y cuyo propósito principal es enfrentar los desafíos de la razón tecnocrática y cientificista (Schmucler, 1997).

Dentro de este enfoque, la comunicación es una dimensión constitutiva de las prácticas sociales (Saintout, 2011), los medios son instituciones sociales y dispositivos productores de sentido (Verón, 1993) y la tecnología es una construcción social. La expansión de la industria cultural trastoca al campo cultural y frente a esto se producen nuevas articulaciones entre arte y comunicación.

Por otra parte, desde la concepción adoptada, la cultura es un espacio de luchas y negociaciones por el sentido producido desde condiciones materiales históricas concretas. Esta corriente materialista, de base marxista, converge con proposiciones gramscianas y bajtinianas⁴.

Es importante ubicar al arte correo en el marco del arte contemporáneo, y en ese sentido explicitar porqué el título de esta obra remite a *poéticas político-tecnológicas*.

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

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

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

En el campo cultural latinoamericano, dentro de la cuestión de la relación arte y política, emerge como debate concomitante el que se suscita en la tensión entre centro/periferia debido a que existe un rechazo compartido por artistas, críticos e intelectuales

⁴ Raymond Williams destaca la contribución teórica de Voloshinov, ya que "reconsideró todo el problema del lenguaje dentro de una orientación general marxista" (1991 [1981], p. 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]).

latinoamericanos hacia la mirada exotizada que han producido los centros hegemónicos sobre el arte que se produce en América Latina, África o parte de Asia.

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

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

Por su parte, Nelly Richard prefiere adoptar la noción de *función-centro*, que propone Derrida porque desplaza la sobredeterminación topográfica e inmóvil que tiene la idea de un centro y, en cambio, la entiende como una *función* que representa simbólicamente aquella instancia que condensa el poder de organizar "un núcleo infinito de sustituciones de signos" y de "ponerle límite al juego de la estructura de acuerdo con reglas de autoridad prefijadas". (Derrida, 1967, como se citó en Richard, 2007, p. 82)

Este *reparto* de roles entre centro/periferia vincula a los centros hegemónicos con la universalidad y la posibilidad de formular reflexión teórica, en tanto que a la periferia con el exotismo de lo particular y la expresión más visceral y emotiva. Asimismo, se asigna a la función-centro el predominio sobre la *forma*, mientras que a la periferia la del *contenido*, lo cual produce una mirada sesgada de la relación arte-política en Latinoamérica vinculada a un *naturalismo* forzado por el dispositivo internacional (Richard, 2007).

El régimen estético político, las *poéticas* de los trabajos de arte correo, se producen de forma situada en un momento histórico, se delinea sobre las posibilidades, delimitaciones, horizontes y aspiraciones objetivadas. Las poéticas se dirimen en estrategias y apuestas simbólicas creativas que se amalgaman en una *obra singular*, fruto del trabajo e imaginación, pero que tiene a la vez un sentido colectivo por el marco político e ideológico en el cual se elaboran.

Por eso resulta medular considerar que el arte correo asume su condición de *tecnopoética* o *poética tecnológica* al ser "una práctica artística y comunicacional involucrada desde su misma conformación con los medios técnicos de su propia circulación marginal, idealmente, por fuera de los circuitos establecidos (galerías, museos, editoriales). De allí que se lo pueda pensar como utopía técnico-mediológica. (Kozak, 2012, p. 64)

En este conjunto de elementos entramados, a nivel teórico hay tres aspectos centrales en la conformación del arte correo como *poética tecnológica*.

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

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

Por último, su inclinación por la experimentación, la renovación de los lenguajes y la apropiación de las novedades tecnológicas dentro de un régimen estético-político que pretende erigirse como alternativo, ésta es una característica de las prácticas artísticas de la tendencia conceptualista que se presenta de diversas maneras en las producciones y acciones del arte correo, como se desarrolla más adelante.

Entre las tecnopoéticas que emergen en el siglo XX se encuentra el arte correo, que además de los fundamentos más generales que lo conectan con la dimensión tecnológica, plantea modos de inscripción específica en este régimen estético en virtud de algunas de aspectos propios claves,

Esta omnipresencia de lo tecnológico y su innegable relación con el arte, no comporta asimismo una uniformidad y aún menos, la univocidad del modo de entender este lazo, ya que “al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación entre arte y tecnología que pueden resultar incluso opuestos” (Kozak, 2012, p. 182).

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

Es importante precisar que este libro se sustenta en una investigación desarrollada durante trece años que se dio lugar a la escritura de dos tesis de posgrado sobre el arte correo en el sur de Latinoamérica, con especial atención a Argentina.⁵ El estudio se organizó en torno de dos delimitaciones temporales y problemas diferenciados respecto del mismo tema, que vertebran el contenido de esta publicación.

⁵ Las tesis aludidas son: “Arte, Política y Comunicación en el Arte Correo Latinoamericano de los años '70 y '80. Abordaje del pensamiento y producciones de Vigo, Padín y Deisler”, Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba (2014) y “Arte y comunicación: mediaciones tecnológicas y políticas en las prácticas del arte correo en el siglo XXI”, tesis del Doctorado en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata (2022).

Por una parte, las articulaciones entre arte, política y comunicación en el arte correo en el Cono Sur latinoamericano en los años setenta y ochenta, durante el proceso de instauración de las dictaduras y la recuperación democrática en la región, a partir centralmente de las producciones, proyectos y pensamiento de tres artistas referentes: Antonio Edgardo Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile) y Clemente Padín (Uruguay).

Este tramo presenta la producción de sentido de los artistas mencionados en sus textos, producciones artísticas e intercambios en América Latina, con especial atención al *régimen estético político* en el cual se inscriben. Para esto se realizó un amplio análisis documental y del discurso de un corpus de correspondencia entre los artistas, textos declarativos, catálogos, publicaciones y producciones creativas de arte correo.

El otro tramo, ligado a la tesis doctoral, pone el foco en las continuidades, desplazamientos y transformaciones de las concepciones, acciones e imaginarios sobre arte y comunicación dentro de la tendencia del arte correo en artistas postales del nuevo siglo, en relación con la etapa fundacional de los setenta y ochenta. La delimitación temporal de los años 1995-2012 obedece a la consideración de hitos significativos dentro de la tendencia y del contexto que tuvieron impacto en su desarrollo.

En 1995 se inicia el funcionamiento de Internet en América Latina y particularmente en Argentina, como red comercial. En el marco de la red de arte correo es significativo que ese año muere Ray Johnson y Guillermo Deisler. Asimismo, en 1997 fallece Edgardo Antonio Vigo, referente en Argentina, quien tiene gran incidencia (junto con otros artistas de su generación) en la promoción del arte correo en el país.

Por otra parte, el año de cierre del período estudiado es el año 2012, que se selecciona por cumplirse el aniversario número cincuenta del arte correo que es conmemorado con una serie de eventos y publicaciones especiales. Este momento constituye una oportunidad para habilitar una mirada retrospectiva y prospectiva sobre el camino transitado y las derivas de la tendencia.

Cabe aclarar que el proceso de investigación llevado a cabo desborda a ambos trabajos académicos, ya que continúa en el tiempo, y se amplía en encuentros, participación en redes digitales, publicaciones y diálogos con más artistas de América Latina y otras latitudes del mundo.

El trabajo de campo de entrevistas y observación participativa ha sido fundamental, porque abre el diálogo con practicantes de la tendencia, da lugar a momentos compartidos en sus acciones artísticas, el conocimiento de los espacios y la observación de sus prácticas.⁶

⁶ Siguiendo las normas APA séptima edición, las entrevistas son citadas como “comunicaciones personales” en el cuerpo del trabajo, pero no se incluyen en las referencias bibliográficas. Estas

Como corolario, la experiencia propia de participación en la práctica del arte correo llevada a cabo como parte del estudio, ratifica el principio epistemológico de la inmersión, que tiende un puente a la posibilidad de alcanzar una comprensión, nunca acabada ni definitiva, del fenómeno estudiado.

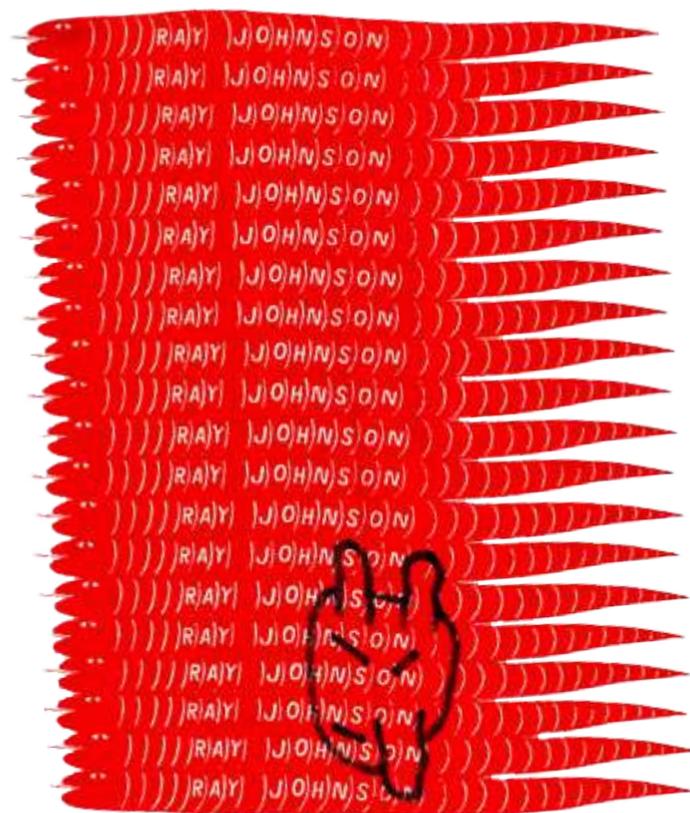
En cuanto a las perspectivas, es relevante precisar que el arte correo se considera una producción sociocultural de la cultura contemporánea que se desenvuelve en un enclave sociohistórico de espacio-tiempo y zona de cruces entre el arte y la comunicación. Por esto, la transdisciplinariedad es un requisito, porque pone en diálogo perspectivas teóricas del arte, la comunicación, la política, la semiótica, como también reflexiones filosóficas provenientes de la estética y sobre la técnica, para mencionar las principales. El propósito mayor a lo largo del proceso investigativo y reflexivo ha sido desentrañar aquello que se pone en juego en la comunicación como proceso y experiencia humana, recuperando su multidimensionalidad y los imaginarios, tensiones y contradicciones que atraviesan los contextos sociohistóricos.

La red de arte correo sigue vigente hoy, luego de sesenta y dos años, pervive en espacios digitales, presenciales y con la mediación material de procesos de arte/comunicación. Por eso este libro es también una invitación a continuar estudiándolo en sus múltiples aristas, a renovar los interrogantes y profundizar la reflexión desde la comunicación en relación con el sobre arte, tecnología y política.

entrevistas corresponden al trabajo de campo de la investigación mencionada, de diálogo directo con los artistas.

Capítulo 1

Mail Art / Arte Correo



En este capítulo se presenta de modo sucinto el proceso de emergencia a inicios de los sesenta del *mail art* a nivel internacional y su expansión desde los setenta a otras latitudes, entre ellas América Latina como arte correo o arte postal, en articulación con las prácticas y circuitos que existen en torno de la poesía visual. Los proyectos propios de artistas latinoamericanos, las apropiaciones simbólicas y tácticas delimitan un espacio de arte y comunicación en un contexto de cambios políticos, sociales y culturales particular de la región.

A. Emergencia internacional y bases vanguardistas

La historia del arte correo es producto de la convergencia y acuerdo entre artistas practicantes como una producción intersubjetiva, por eso su devenir, si bien posee hechos objetivos que delimitan momentos, figuras y conmemoraciones, constituye un relato no clausurado ni exento de contradicciones y paradojas. Esta dimensión es central, porque es en la historia de la tendencia, en sus mentores, hitos e itinerarios donde se señala el sentido vital compartido y los modos de construcción identitaria.

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

En el relato de la historia del arte correo recogido en el diálogo con artistas y documentos, se evidencia una resistencia a la idea de origen a partir de la acción de un grupo o individuo como fuente consagrada del surgimiento de la tendencia.⁷ No obstante, persiste la necesidad de reconocer los esfuerzos y aportes de individuos y colectivos cuyo desempeño marcaron el camino. En ese sentido, la historia se dirime entre la voluntad de *no entronar padres*, pero tampoco incurrir en actos de injusticia histórica al desdibujar itinerarios y mentores.⁸

⁷ Graciela Gutiérrez Marx (1985) en el ensayo “El Artec correo no acepta ser definido”, dice que la tendencia no tiene historia *oficial*, ni paternidades, instituciones, reglamentaciones o reglas, ya que “...se ofrece como alternativa al grito o la carcajada que ha querido ser silenciada” (p. 2).

⁸ “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

Por una parte, en los relatos publicados por artistas, existe un amplio acuerdo respecto de que el comienzo oficial o relativamente institucionalizado del arte correo se produjo en 1962, tomando como hito fundacional la creación de la *New York Correspondance School*, en los Estados Unidos por parte del artista estadounidense Ray Johnson, a quien se lo considera uno de los principales fundadores de este movimiento.⁹

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

Al comenzar la década del setenta, Johnson produce un evento que visibiliza al arte correo en el ámbito artístico neoyorquino: la exposición que en el otoño de 1970 la *New Correspondance School of Art* organiza con Marcia Tucker, en el Museo Whitney de Arte Americano, del cual ella era directora. La muestra reúne envíos que los correspondientes de Johnson le remiten por correo, sin ningún requisito más que dirigir las obras al museo Whitney.

Por otra parte, en el relato histórico de la corriente artística, le otorgan un papel fundador al Grupo Fluxus por realizar las primeras propuestas de envíos.¹⁰ Como dice el artista Guy Bleus es dificultoso marcar comienzos definitivos en los movimientos artísticos en general, y en cuanto al arte correo se da una simultaneidad entre las prácticas de Johnson y Fluxus:

En 1962, Ray Johnson, funda su "New York Correspondance School", pero al mismo tiempo, muchos otros como Arman, Klein, Flyint, Rauschenberg, etc. y el grupo Fluxus con Ben, Beuys, Brecht, Filliou, Higgins, Paik, Spoerri,

justicia), el Movimiento Fluxus (U.S.A) fue el que por primera vez hizo de la práctica postal un elemento de comunicación creativa." (Vigo, 1976, p. 1).

⁹ Ray Johnson (1927-1995) fue un artista estadounidense (Detroit, Michigan) estudió en la *Art Students League*, una escuela de arte liberal y progresista en Carolina del Norte muy conocida en el ambiente vanguardista de la segunda mitad del siglo XX. Se relacionó con figuras del arte moderno alineadas en las vanguardias de la época, compartiendo sus estudios con artistas como Merce Cunningham y John Cage. Fuera de la escuela, en su círculo de artistas conocidos se contaron Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Andy Warhol. Johnson fue colaborador y participante en actividades organizadas por el Grupo Fluxus, aunque nunca perteneció a él.

¹⁰ "Fluxus es un movimiento internacional que se desarrolla a partir de 1961 dentro del nuevo interés que surge tanto en Estados Unidos como en Europa por el Dadá y la figura de John Cage. Opuesto a la tradición artística busca ante todo la fusión y la mezcla de las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas." (Masdearte.com, s.f). En el Cono Sur latinoamericano le otorgan mayor relevancia al Grupo Fluxus que a Johnson en la fundación y difusión de la tendencia. Destacan a artistas como Ken Friedman y Dick Higgins.

Maciunas...incluyen sellos, tampones [sic], escritos, cartas o postales en sus trabajos. (p 2).

El propio Johnson, desde 1953 comienza a realizar envíos a su círculo amigo que pueden considerarse prácticas de arte correo (Merz Mail, s.f.), pero es 1962 el año que está convenido como marca a nivel internacional el inicio del mail art.

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

Alrededor de 1955, Johnson empieza a incorporar en sus trabajos artísticos, retratos de celebridades y estrellas de cine populares tales como James Dean, Elvis Presley, Shirley Temple y Marilyn Monroe; comics y textos e imágenes de la publicidad, como el logotipo de *Lucky Strike*, mucho antes que Andy Warhol. Crea el famoso *bunny*, conejito que se parece a un mutante genético de Mickey Mouse diseñado para ser un conejo (Merzmail, s.f.).¹¹

En 1962, Ray Johnson remite por correo a 200 direcciones de personas conocidas un trabajo consistente en tarjetas realizadas a partir de imágenes recortadas de revistas y diarios y luego transformadas en pequeños collages a los cuales les agregaron dibujos y palabras. A estos trabajos los denomina *moticos* y son considerados actualmente como antecedentes del *Pop Art*. En 1965 el integrante de Fluxus, Dick Higgins, publica el libro de Johnson *The Paper Snake* (La Serpiente de Papel) en la editorial *Something Else Press*, un collage de los moticos que Higgins había estado recibiendo durante años, convirtiéndose así en el primer libro de arte correo. Otra acción es la creación de los *Add & Pass* consistentes en el envío de una obra inconclusa que el receptor/a debe completar de diversas maneras y pasarla a otro para que continúe el proceso.

A partir de estas acciones de Johnson, se consolida y crece a lo largo de siete años un grupo heterogéneo de artistas que se vinculan alrededor del envío postal, de los cuales gran parte eran artistas desconocidos/as.

¹¹ En diciembre de 1994, Johnson anunció la muerte del *bunny* y a los pocos días anticipó a sus amigos que preparaba una puesta artística grande. El acto que el artista significó como una performance fue su suicidio al arrojarse desde el puente Sag Harbor en Long Island a las aguas del Río Hudson, el 13 de enero de 1995.

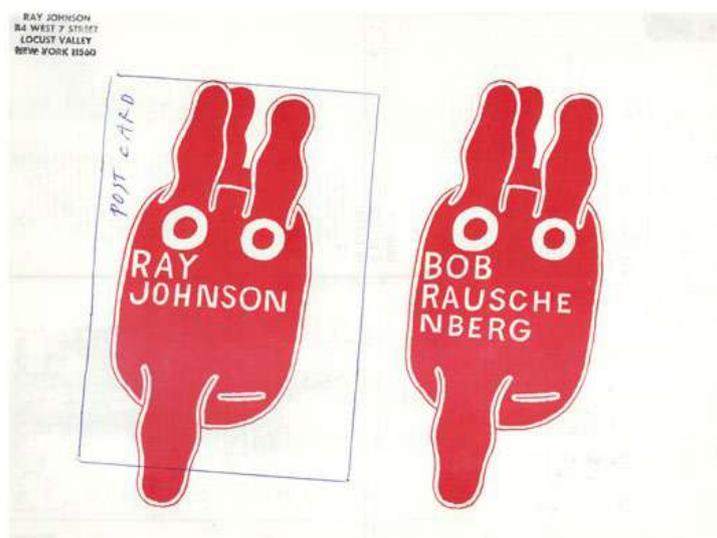


Figura 1. *Bunny* de Ray Johnson

Respecto del grupo Fluxus, sus intervenciones y producciones en arte correo constituyeron un valioso aporte, su nombre está asociado a la idea de fluir y cambio constante, en oposición a cualquier formalismo o norma y sus objetivos se dirigen a la destrucción del arte como actividad profesional desgajada de la vida y al cuestionamiento de los conceptos de belleza y de las bellas artes (Martínez Muñoz, 2000).

Por su parte, Aznar Alamazán define a Fluxus como: “Poliforme e inasible, Fluxus es un tipo de comportamiento que privilegia lo efímero, lo transitorio, “lo que fluye”, la energía vital y cierto misticismo risueño en el marco de una visión totalizadora y unificadora del arte y la vida” (2006, p. 30).

Se destacan en sus intervenciones de arte correo artistas como Robert Watts con sus estampillas, George Maciunas con sus kits de postales basadas en el motivo del correo, Robert Filliou y Daniel Spoerri con la serie de postales creadas en Francia. Las producciones mencionadas se envían contenidas en una caja Fluxus que es parte de la obra.

En el sur latinoamericano el reconocimiento a Fluxus se expresa en los documentos de artistas como, por ejemplo, de Edgardo Vigo quien enfatiza que este grupo vanguardista propone “...El intercambio de información, publicación y colaboración ocasionalmente en eventos colectivos...” (Vigo, 1976, p. 1). También señala algunos eventos como hitos precursores: en 1960 la acción de Armand Fernández cuando envía una lata de sardinas por correo postal y en 1961 el envío de Robert Filliou desde París de su “Estudios para realizar poemas a poca velocidad” que invitan al receptor/a a suscribirse para recepcionar una serie de poemas en el futuro.

El artista uruguayo Clemente Padín coincide con Vigo en resaltar al Grupo Fluxus como gestor de la marca fundacional de la tendencia, por ser este grupo el que vislumbra la idea de *red abierta y permanente*;¹² y 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 lo planteó Ken Friedman y Dick Higgins, referentes del colectivo. Explica que estos dos artistas norteamericanos reparan en que Johnson promueve la “interactividad artística” que es aplicada a un grupo determinado de la vanguardia neoyorkina.¹³

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

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

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

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

¹² Esta denominación es realizada en 1963 por el artista francés Robert Filliou, ligado al grupo Fluxus, cuando señala a la red de arte correo como *Eternal Network* (o la Eterna Red).

¹³ 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” (C. Padín, comunicación personal, 18 de junio de 2011).

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

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

Además de las primeras incursiones de Duchamp, el arte correo reconoce como antecedentes a las poesías que Stephan Mallarmé escribe en algunos sobres y las cartas que Vincent Van Gogh envió a su hermano Theo.¹⁴

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

Yves Klein crea en 1959 la famosa *Estampilla Azul*, que consiste en una plancha de estampillas del correo oficial francés a la cual cubre con una capa azul de pintura a la que llamó *Azul Klein* y luego utiliza esas estampillas para despachar las invitaciones de su muestra *La vide* (el vacío). Debido a que el correo objeta el despacho de la correspondencia, Klein se ve obligado a sobornar a empleados postales y carteros para que distribuyan las invitaciones. Esta se convierte en la *primera acción* de arte correo y sus estampillas son la imagen de tapa del libro de Mike Crane y Mary Stofflet, *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*.¹⁵

Por su parte, Armand Fernandez conocido como "Arman" realiza en la década del cincuenta los conocidos *cachets* consistentes en hojas de papel cubiertas por una

¹⁴ La Royal Academy of Arts de Londres reunió 65 pinturas y treinta dibujos de Vincent Van Gogh, además de unas cuarenta cartas ilustradas mediante las cuales el pintor informa visualmente a su hermano Theo del cuadro en el que está ocupado o que acaba de pintar.

¹⁵ Editado por *Contemporary Arts Press*, San Francisco, 1984

acumulación azarosa de impresiones de sellos de goma y que están directamente influidos por los trabajos de Kurt Schwitters.

Estos son ejemplos de cómo los grupos y artistas vanguardistas de mediados del siglo XX retoman en sus propuestas gestos e innovaciones estéticas de las vanguardias históricas. Así, crean a partir del azar, la ambivalencia, el gesto burlesco hacia los productos de la expansiva industria cultural, la que no escatima en recursos para llamar la atención del espectador/a y estimular el consumo con concursos y oferta de cursos por correspondencia, entre otros.

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

Por su parte, Nam June Paik y Yoko Ono producen acciones postales en los sesenta. En 1963, Paik despacha por correo una serie de obras que se titulan *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism* (Revista Mensual de la Universidad para el Hinduismo de Vanguardia) que emula a las publicaciones de la época de ciencia esotérica. Y Yoko Ono realiza una serie de propuestas artísticas que incluyen el desarmado de una obra y el envío de las partes por correo a diferentes personas en el mundo (Gache, 2005).

Estas reposiciones de elementos de las vanguardias de principios del siglo XX efectuadas por las de mediados de esa centuria, son interpretadas por Peter Bürger (2010[1974]) como mera imitación o repetición al inscribir su lectura en la tensión entre originalidad y autenticidad. Esto se plasma en su distinción entre *vanguardia histórica* de primeras décadas del siglo XX y *neovanguardias* de mediados de este siglo, designación esta última que tiene una carga peyorativa que ha sido objeto de posteriores discusiones.¹⁶ Al respecto, Hal Foster reconoce en estas últimas la existencia de ciertos *retornos*, algunos de los cuales “aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas” (2001, p. 3). No todos poseen las mismas aspiraciones ni postulan similar densidad crítica, ya que, al decir de Foster algunas recuperaciones son “rápidas y furiosas” (p. 3), en el sentido en que reducen una práctica a un estilo y/o producen una *desconexión* con las condiciones históricas.

¹⁶ 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).



Figura 2. Postal de Fluxus

En la década del sesenta, cuando emerge y se define progresivamente el arte correo como tendencia artística, se producen impugnaciones teóricas y estéticas hacia el orden establecido y toma fuerza el pensamiento crítico hacia la industria cultural y la masificación de la cultura. En esos años, se desenvuelve un proceso complejo que venía fermentando desde la segunda posguerra y que puede mencionarse como un cambio de paradigma. La expansión de las industrias culturales acelera un conjunto de transformaciones en los lenguajes, soportes, gramáticas de producción y de reconocimiento, que tienen gran incidencia en el arte.

En el marco de este movimiento en el campo cultural, surgen distintas corrientes y formas artísticas como la nueva figuración, el informalismo, el pop y el op art, el minimalismo, los happenings, las performances, las instalaciones, el arte conceptual, el arte de los medios: “no sólo hibridaban géneros, sino que también atentaban contra toda idea de método o de seriedad en el arte” (Giunta, 2009, p. 125).

Asimismo, la definición misma del arte se pone en cuestionamiento, como también los problemas relativos a la calidad y legitimación, en un contexto impregnado por la poderosa lógica del mercado. Se despliega la idea de la desmaterialización del arte y la ruptura de fronteras entre ficción y realidad, se redefine el papel del espectador, la noción de autor, de obra, y se tensan los límites de la institución del adentro/afuera del espacio del museo. Se incorporan los lenguajes de los medios de comunicación y los procedimientos artísticos a la moda, el diseño y la publicidad. En este marco, el conceptualismo es clave para comprender el germen del arte correo.

B. Surgimiento y expansión en el Cono Sur latinoamericano

En esta región, el arte correo se inicia progresivamente a fines de los sesenta, en una transición entre la práctica del intercambio de revistas experimentales de poesía visual y la participación en la red internacional, primero en respuesta a invitaciones y luego con proyectos propios, desde 1974. A partir de entonces se consolida como práctica sostenida en el tiempo.

El conjunto de artistas que se suma a la tendencia en ese momento es parte de las formaciones vanguardistas de los años sesenta, cuyo proyecto intelectual confluye con el ideario político de la *Nueva Izquierda*.¹⁷ Ésta se conforma en torno de un imaginario político revolucionario y en relación con éste, se libra el debate ineludible en torno del papel del intelectual en la transformación de la sociedad.

¹⁷ Hablamos de *formación, proyecto e instituciones* en el sentido que les otorga Raymond Williams (1991, 1997).

En ese sentido, adquieren peso las nociones del *intelectual comprometido* sartreano (Sartre, 1987) y la del *intelectual orgánico* gramsciano (Gramsci, 1975). Es central la contribución de la Revolución Cubana, el existencialismo sartreano, el marxismo, las teorías críticas, la Teología de la Liberación, la renovación pedagógica del pensamiento de Paulo Freire, entre otros *núcleos ideológicos* que conforman a una generación de intelectuales latinoamericanos en los sesenta.¹⁸ En términos de Raymond Williams constituyen una formación específica, ligada a ciertas condiciones históricas, sociales, institucionales y simbólicas de emergencia y es claro que ésta tiene gran incidencia en las prácticas culturales de las décadas posteriores.

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

El año 1973 es considerado bisagra en estos procesos, por eso desde 1974 se produce un repliegue que se profundiza posteriormente durante las dictaduras.¹⁹ Estas oscilaciones entre la calma y la acción, el adentro y afuera de las instituciones, de la estampida al repliegue forman parte en América Latina de turbulentas realidades y cambios sociales. Diversos imaginarios y proyectos chocan contra los muros de los poderes hegemónicos y los oídos sordos del discurso único que logra imperar finalmente con la llegada del neoliberalismo.

En cuanto al desenvolvimiento del arte correo en América Latina, particularmente en el Cono Sur de la región, hay cuatro *momentos claves* que permiten comprender el desarrollo y características centrales que adquiere el arte correo en la región. Éstos se delimitan a partir del análisis de marcas discursivas en la construcción del relato histórico por parte de artistas referentes tales como Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler, y son los siguientes:

1°. El *primer momento* es una etapa de transición, en un itinerario que va de la poesía visual al arte correo. Transcurre entre 1966-67 y 1973 y en su duración, es relevante el

¹⁸ Oscar Terán (2013) dice que la configuración de la llamada “nueva izquierda intelectual argentina”, cuyo proceso analizó entre 1956 a 1966, se vinculó con una serie de *núcleos ideológicos* (que son filosóficos, políticos, estéticos, éticos) que fueron enarbolados por un conjunto de intelectuales a los cuales él llamó *contestatarios, críticos o denunciistas*. Entre algunas condiciones históricas de emergencia de esta *formación* se señalan la ruptura con la izquierda tradicional, la Guerra Fría, la embestida de la derecha ante los movimientos populistas y el acceso de las clases medias a la educación que tiene como producto una generación lectora y activa.

¹⁹ Se trata de acontecimientos que son punto de inflexión en el sur latinoamericano, como el violento derrocamiento de Salvador Allende en Chile y su trágica muerte. En Argentina, los fusilamientos de Trelew en 1972 y la masacre de Ezeiza en 1973. En Uruguay este año es la antesala del Golpe de Estado que se concreta en 1974.

desplazamiento de las prácticas y producciones artísticas gradualmente hacia los lenguajes y formas creativas/comunicativas específicas de la tendencia del arte correo, sin abandonar la poesía visual como camino experimental. Por otra parte, es característico también el modo en que la comunicación interpersonal y la generación de vínculos entre artistas incide en el sostenimiento de la red durante tantos años.

Entre 1966 y 1967 comienzan a intercambiar las publicaciones experimentales de poesía visual mediante el correo postal, tales como *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (Edgardo Vigo), *Ediciones Mimbre* (Guillermo Deisler), *La Pata de Palo* (Dámaso Ogaz) y *Los Huevos del Plata*, *Ovum* y *Ovum 10* (Clemente Padín) como puntapié de una interacción intensa y del inicio de la práctica dentro de la red internacional de arte correo. Gradualmente, toman contacto con artistas como Julien Blaine, Ken Friedman, Dick Higgins, entre otros que son movilizadores del *mail art*. En sus intercambios, conocen y se reapropian de formas expresivas específicas (sellos, postales, estampillas) en un proceso que delinea progresivamente un espacio artístico/comunicativo compartido, que no abandonan más.²⁰

Estas primeras *experiencias* no las identifican aún con el arte correo, "...no sabíamos cómo llamarlo y lo veíamos de un modo natural. Intercambiábamos publicaciones, habíamos establecido un circuito en el cual intercambiábamos nuestras revistas" (C. Padín, comunicación personal, 17 de junio de 2011)

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" (como se citó en Gutiérrez Marx, 2010, p. 158).

Edgardo Vigo y Horacio Zabala señalan en su artículo "Nuestro Panorama" (1975) que en Argentina un primer antecedente de práctica artística ligada al arte correo fueron los envíos postales de Liliana Porter y Luis Camnitzer en el Instituto Di Tella. Enviaron interrogantes por correo durante seis días antes de la inauguración, los cuales encontraron respuestas finalmente en las obras de la exposición en 1969. Mencionan como acciones posteriores a las acciones de Juan Carlos Romero y Eduardo Leonetti, y los propios.

2°. El *segundo momento* transcurre entre 1974 y el final de la década del ochenta y se caracteriza por tres procesos fundamentales:

- Inscripción plena de artistas latinoamericanos/as en la red internacional de arte correo a través de la generación de proyectos y eventos propios.

²⁰ "Con respecto a la situación en Sudamérica, la labor llevada a cabo como editor en la década del sesenta y el intercambio activo con similares creadores en el Cono Sur, nos llevó a utilizar el correo como medio para nuestras expresiones y mensajes de carácter artístico. Vigo en Argentina, Padín en Uruguay, Wladimir 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, p.1).

- 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.

El año 1974 es clave para el desarrollo de la tendencia en América Latina a partir de la lectura interpretativa de los documentos analizados. Por una parte, ese año se promueve desde el CAYC, por parte del *Grupo de los Trece*,²¹ la publicación de postales, iniciativa a la cual Vigo envía un trabajo que realizado en 1966 titulado “Armas para Mate Cos@ido” que es un objeto de madera entinta, (en Archivo Biopsia, 1974).²² Este es un antecedente que si bien no marca un hito en la tendencia evidencia el interés que despiertan estas nuevas prácticas en artistas del Cono Sur.

Por otra parte, en ese momento, las producciones artísticas de Latinoamérica suscitan atracción en Europa y Estados Unidos, los espacios artísticos, al igual que artistas extranjeros, promueven intercambios con sus pares de América Latina. Muestra de ello es 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.

Otro hecho relevante de ese año es la publicación en 1974 del libro *Art et Communication Marginale* por parte de Hervé Fischer.²³ Esta publicación contiene una primera parte de carácter teórico acerca de la distinción entre el arte del sistema oficial y la comunicación masiva a manos de los medios de comunicación. La comunicación marginal se presenta en un sentido que desde los estudios de la comunicación puede designarse como alternativo.

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. De 146 participantes, sólo tres son latinoamericanos y particularmente argentinos: Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo y Horacio Zabala.²⁴ El resto de los participantes provienen de países europeos (Francia, Bélgica, Gran

²¹ El Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CAYC) adquiere centralidad en la escena artística del momento. Se funda en 1968 por Jorge Glusberg, empresario y crítico de arte. Cabe aclarar que Edgardo Vigo no perteneció al *Grupo de los Trece* del CAYC, pero entre 1970 y 1973 es uno de los artistas colaboradores a quienes Glusberg invita a participar de exposiciones y acciones, y por quien tiene estima y consideración.

²² *Biopsia* en la obra de Vigo adopta dos formas: por un lado, es una publicación que realiza mediante invitación a cinco artistas por número y, por otro, es un archivo que consiste en cajas de madera donde registra, cataloga y deja copias de lo que recepciona y envía, agrupados por año en el período 1953-1997. El archivo se encuentra en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), sito en calle 15 N1 1187, ciudad de La Plata.

²³ Filósofo, artista, profesor de nacionalidades francesa y canadiense.

²⁴ Juan Carlos Romero envió su sello “Arte Argentino de Vanguardia”, de 1973; Edgardo Vigo el sello “Editorial Diagonal Cero” (1969) y Horacio Zabala un collage con sellos e inscripciones del trabajo “Investigación de la Realidad Nacional” realizado en el marco del CAYC (1973).

Bretaña, Dinamarca, Hungría, Italia, Finlandia, Suiza), de América del Norte (Estados Unidos y Canadá), de Oceanía (Nueva Zelanda) y Asiático-Europeo (Turquía).²⁵

Esto permite visualizar cómo en los países centrales la tendencia está activa en el momento en el que comienza la incorporación progresiva de artistas de Latinoamérica.

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

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

Hay *exposiciones-hitos* porque marcan este itinerario en el Cono Sur de América Latina:

- 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 artistas de la red internacional de arte correo y como producto de esas interrelaciones y el deseo de generar propuestas desde América Latina, organiza esta primera muestra documentada de arte correo en la región.
- En 1975 se realiza en San Pablo por iniciativa de Ismael Assumpção la exposición titulada *Primeira Internacional de Correspondencia* (del 7 al 15 de septiembre), en el Colegio Duque de Caixas, San Pablo, Brasil.
- El mismo año, en Argentina, es fundacional la exhibición que organizan Horacio Zabala y Edgardo Vigo que inaugura el 5 de diciembre de 1975 denominada *Última Exposición Internacional de Artecóreo*, en la Galería *Arte Nuevo*, Buenos Aires, de la cual participan alrededor de doscientos artistas de veinticuatro países.
- En 1976 se llevó a cabo en Recife, Pernambuco, Brasil, la *Exposição Internacional de Arte Postal*, impulsada por Paulo Bruscky y Leonhard Frank Duch que permanece desde fines de 1975 hasta el 15 de enero de 1976.

Entre mediados de los setenta y fines de los ochenta es un período marcado por el contexto de las dictaduras que atraviesa la producción artística y la vida de las personas en el Cono Sur latinoamericano. En tanto, desde fines de los ochenta se abre una etapa de

²⁵ Vale destacar que enviaron trabajos artistas pioneros de la tendencia como Ray Johnson, Ken Friedman, Robin Crozier, Joseph Beuys, entre otros.

vigorización, visibilización y relativa institucionalización que se hace palpable progresivamente, a medida que cada país recupera la democracia dentro de la región.²⁶

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

Este conjunto de hechos plantea un *impasse* en el Cono Sur que suscita reflexiones y discusiones de cara al nuevo siglo. En este sentido, es capital la labor de Clemente Padín a través de su actividad artística, su producción teórica, la enseñanza formal e informal que entusiasma a jóvenes artistas a participar en la tendencia. Padín realiza homenajes y organiza convocatorias que buscan mantener viva la memoria y revalorizar el legado de sus amigos Deisler y Vigo, entre otros.²⁷

²⁶ “En aquella primera etapa se destacan los artistas postales Pedro Lyra, Joaquim Branco, U. Lisboa. Paulo Bruscky, Samaral, Julio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L.M. Andrade, Leonhard Frank Duch y Odair Magallanes; los argentinos Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala. Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Juan Carlos Romero, Luis Iurcovich, Luis Catriel y Luis Pazos; en Chile se destaca Guillermo Deisler; en Colombia Jonier Marín; en Venezuela Diego Barboza y Dámaso Ogaz; en el Uruguay, Haroldo González y Jorge Caraballo y, finalmente en México se destacaron Santiago, Mathías Goeritz, Felipe Ehrenberg y Pedro Friederick” (Padín, 1988).

²⁷ Como ejemplos, en 1996 Padín organiza la convocatoria “In memoriam Guillermo Deisler” cuyos trabajos se exponen entre el 2 y el 31 de octubre en la sala “Juan Enegau”, Santiago, Chile. En tanto que los días 6, 7 y 8 de noviembre de 1998, en el Centro de Arte Moderno, en Quilmes, lleva a cabo un homenaje a Edgardo Vigo en el marco de los “50 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos”. En la VI Bienal Internacional de Poesía Experimental, por acuerdo del grupo de artistas que organizaban la Sección de Cono Sur latinoamericano, coordinado por César Espinosa, la designan con el nombre de Edgardo Vigo en su homenaje por su reciente fallecimiento. La Bienal mencionada se inaugura en noviembre de 1998 en México. Padín envía a Laura Comas, viuda de Vigo, la documentación de la convocatoria para enviar trabajos artísticos a esta sección, y ponerla al tanto del homenaje. En ese material incluye también fotografías del homenaje (Figura 3), digitalización propia realizada en el CAEV.



Figura 3. Homenaje a Vigo en Centro de Arte Moderno, Quilmes, 1998

4°. El *cuarto momento*, desde 1998 a la actualidad, caracterizado por la mediación de las redes y tecnologías digitales que reconfiguran el proceso, interpelan las concepciones y posicionamientos frente a la tecnología, inciden en las formas de producción artística y circulación dentro de la tendencia del arte correo. También se produce una relativa institucionalización, a la vez que una apertura de archivos que ganan visibilidad gracias a los medios digitales.

En este momento de cambio de siglo, se abren interrogantes y debates sobre la muerte o no de la tendencia, o la absorción/neutralización de impulso disruptivo, aspectos que se abordan en la segunda parte de este libro.

C. Conceptualismo(s) y poesía visual

Teóricos y artistas latinoamericanos prefieren la denominación de conceptualismo, antes que arte conceptual, porque 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 (Camnitzer, 2008).

El arte conceptual surge en Europa y Estados Unidos en el marco de la intervención de un grupo que propone esta nominación para sus producciones artísticas. Si bien no tienen organicidad, sino espacios y propuestas específicas, puede identificarse a algunos

representantes provenientes de Europa, tales como Yves Klein, George Maciunas, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Dick Higgins y de Estados Unidos como Joseph Kosuth, Douglas Huebler, John Cage, Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

Al respecto, 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 señala que el agrupamiento de múltiples manifestaciones artísticas bajo esa denominación se produce en 1968, en virtud de la insistencia de teóricos del arte y galerías, en el marco de un amplio proceso de intercambio entre América Latina, Estados Unidos y Europa. También resalta que no se trata de una tendencia homogénea, como lo consigna el relato canónico, sino de un conjunto heterogéneo de lineamientos y propuestas artísticas. El conceptualismo, o *los* conceptualismos, se vinculan con la crisis de los medios artísticos tradicionales y constituye una reacción contra la centralidad y fetichización del objeto artístico y la desenfrenada carrera del mercado del arte.²⁸

Es significativa la definición de conceptualismo que los artistas Luis Pazos y Juan Carlos Romero enuncian en 1972: “un arte fronterizo, nada definitivo aún (...) que puede ser utilizado como instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional” (Pazos, L. y Romero J. C., como se citó en Davis, 2008p. 10).

El artista, historiador y crítico de arte Jorge López Anaya (1997) lo caracteriza a partir de una renuncia al objeto de arte único, cuyo carácter permanente y portátil lo hacen vendible y pone el acento más en las ideas acerca del arte que en los objetos que éste produce.²⁹ 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 subraya es el requerimiento de involucramiento del receptor en la obra.

Por otra parte, es central en el arte conceptual la desmaterialización de la obra, término que es introducido por Lucy Lippard en 1967 y que se incorpora al conceptualismo con

²⁸ En el marco de los conceptualismos, se abandonan la pintura y escultura como dispositivos artísticos hegemónicos y se comienzan a valorar el texto, la fotografía, los documentos, mapas, filmes y videos para la comunicación artística. Este amplio movimiento, con diversas vías, se prolonga durante casi una década y tiene incidencias en el arte de la actualidad.

²⁹ “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 relacionan con las cosas del mundo exterior, ni con conceptos artísticos, perceptuales o artesanales, sino con la *correlación de los signos entre sí*. Se habla, con razón, de *arte tautológico*” (López Anaya, 1997, p. 318).

ambigüedades en cuanto a sus significados.³⁰ Para entender el conceptualismo latinoamericano, Camnitzer afirma que es importante distinguir claramente entre desmaterialización y reduccionismo, sobre todo en el contexto latinoamericano, donde “la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista (...) fue explícitamente sugerida como estrategia en 1966, en un artículo escrito por el influyente crítico argentino Oscar Masotta. Masotta afirmaba: *Luego del Pop art nos desmaterializamos*.³¹ (Camnitzer, 2008, p. 49).

Propuestas de artistas como León Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Renzi, entre otros de Latinoamérica, recurren a la categoría de arte conceptual para definir sus proyectos de los años sesenta y setenta. Así, el arte correo confluye en una zona común con prácticas conceptualistas tales como la poesía visual y la producción de revistas experimentales.

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

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

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

Otra tendencia que surge de la matriz inicial del concretismo es la Teoría del No-Objeto que formula Ferreira Gullar que dio lugar al neoconcretismo. Lo novedoso de esta propuesta es la introducción del tiempo y la acción, y por esta vía abre camino a las llamadas artes de acción: el happening, las performances, las ambientaciones o instalaciones en un momento adelantado a las fechas-hito del arte conceptual.

Más tarde, en 1967 emerge el movimiento poema/proceso merced de la lectura crítica de las obras presentadas por Wladimir Dias-Pino “A Ave” (1954) y “Solida” (1956). Éste remueve la estructura monolítica del poema, le da preeminencia a la participación del

³⁰ También en Lippard, el sentido del término tuvo cambios, ya que comenzó como una reacción al énfasis artesanal del arte y más tarde, adquirió un tinte más politizado en un texto que escribió como prólogo de una muestra latinoamericana.

³¹ 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 en Buenos Aires.

espectador, dinamiza la idea de un código intercambiable contra la rigidez de la estructura inamovible.

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

Edgardo Antonio Vigo en su ensayo “Del Poema/Proceso a la Poesía y/o a Realizar” (1970) sienta las bases de una estética de la participación del espectador, activadora, lúdica, imprevisible. En continuidad con los planteos de sus “Declaraciones Fundamentales” (1968-69) hace hincapié en desbaratar el sistema lineal y asimétrico del arte tradicional.

Para su propuesta toma como punto de partida y antecedente al poema/proceso, analiza otras iniciativas y propone ir un paso más adelante en la apuesta de una acción poética.³²

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

Los conceptualismos son heterogéneos, aunque tienen en común una actitud, una postura frente a cuestiones referentes a la naturaleza del arte y su función social que se encarna en una multiplicidad de manifestaciones que resisten al encasillamiento en una clasificación rígida. En estas bases abreva el arte correo.

³² 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, destacan a Julien Blaine como activista en Europa de esta tendencia (Anónimo, s.f).

D. Fisonomía del arte correo

1. ¿Arte + Correo es arte correo?

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

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

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

En esta discusión, si se acepta al envío por correo postal como el aspecto distintivo, cabe preguntarse si todas las situaciones en que se use, es arte correo y a la vez, si queda excluido todo intercambio en el cual no se utilice este medio. Vigo y Zabala (1975) responden que hay una diferencia entre la utilización del correo postal como medio de transporte de la obra respecto de la inscripción de este en el proceso artístico/comunicativo. Es decir que la relación con el correo postal apunta no solamente a una circulación que deja huellas e introduce la dimensión temporal y el azar de las derivas de los itinerarios, sino que también integra el lenguaje y estructura en la obra misma. A nivel simbólico, hay una apertura del lenguaje de la obra en relación con la comunicación postal.

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

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

Les artistas, en textos declarativos, descriptivos y/o argumentativos de sus proyectos, coinciden en señalar rasgos característicos y reglas que operan como lineamientos rectores de la tendencia del arte correo, que se ratifican en su práctica. En las convocatorias, junto con el detalle de las características de la propuesta (tema, plazo de envío, formato, etc.) se expresan estos principios de la siguiente manera:

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

En esta enunciación de aquello que el arte correo excluye se resaltan las convicciones y acuerdos de quedar fuera de los circuitos de comercialización y de cualquier forma de intercambio económico. La no devolución supone una entrega desinteresada a la persona destinataria, quien atesora lo recibido en un archivo personal. Elude el arbitrio de jurados que seleccionen y/o jerarquicen en un claro gesto de contrariar los mecanismos de legitimación propios del ámbito artístico institucionalizado.

Otro aspecto característico es el plurilingüismo que está en relación con el carácter internacional de la red. El inglés se usa como puente entre los distintos idiomas al considerar la cantidad existente de lenguas por la diversidad de sus practicantes. Hay una apertura favorable hacia la diversidad cultural que busca favorecer la comunicación entre participantes de idiomas muy diferentes. En relación con este cometido, los textos que circulan (publicaciones, invitaciones, convocatorias, etc.) están escritos en más de un idioma.

2. Los dispositivos

Sucintamente se consignan a continuación los principales dispositivos del arte correo. Esta designación hace referencia a que éstos articulan circuitos, espacios, actores, prácticas específicas y constituyen ámbitos de circulación. A partir de la indagación realizada sobre el surgimiento de la tendencia hasta inicios de los noventa, se reconocen los siguientes: exposiciones, publicaciones, eventos, acciones coordinadas, prácticas de intercambio y asociaciones de artistas correo.

La exposición, muestra o exhibición aparece desde su surgimiento y contribuye a su expansión.³³ No obstante, gran parte de los artistas han puesto reparos sobre este dispositivo en el uso que el sistema institucionalizado le da para legitimar y consagrar obras y artistas. Este posicionamiento adverso se orienta sobre todo a la exhibición en el espacio del museo, como estrategia de inclusión/exclusión, visibilidad/invisibilidad de acuerdo con los cánones vigentes. No obstante, la exposición en sí es parte del circuito del arte correo, bajo modalidades heterodoxas, aunque preservando ciertas ritualidades (inauguración, invitaciones, entre otras).

Esta postura es enfática en artistas de Latinoamérica durante los años setenta y ochenta, momento en el cual se producen significativas articulaciones entre arte y política, vinculadas con procesos y acontecimientos que se viven en esas décadas en la región. Es una de las razones por las cuales Edgardo Vigo y Horacio Zabala denominan como “Última Exposición de Artecorreo” a la primera exposición que realizan en 1975, como se citó.

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

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

Entre las revistas pioneras se señala a la revista *FILE*, publicación artística alternativa editada por el colectivo de arte canadiense *General Idea*. Ésta constituye un espacio de contacto importante para la red de artistas postales que aumenta el conocimiento de los listados de participantes al publicar las direcciones postales y difundir las actividades en

³³ Como continuidad de la mítica *New Correspondance School of Art* organizada en 1970, se destacan la de Ken Friedman en 1973 titulada “Omaha Flow Systems” en el Museo de Arte Joslyn en Omaha, Nebraska. Otras exposiciones son “Mail Art de Jean Marc Poinot” en la VII Bienal de París (1971) y “Fluxshoe”, dirigida por David Mayor, Inglaterra (1972). En 1987, en el marco del *Minden Arts Festival*, en 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 (...) Mucho más allá de la comunicación postal estaría el siguiente paso en la labor comunicativa, los contactos personales” (Held, 1991).

América del Norte y Europa. El mismo propósito persigue *Umbrella*, edición de referencia para el arte correo. Por otra parte, en 1984, otras dos revistas dan cuenta del estado de reflexión y movilización al interior de la corriente; por entonces, Michael Crane y Mary Stofflet editan la primera gran antología de escritos *Arte por Correspondencia: Libro de Referencia para la Actividad de la Red de Arte Postal Internacional*. El mismo año, en la *Interdada'84* en San Francisco, se reúne un conjunto numeroso de artistas postales. La artista Anna Banana edita desde comienzos de la década de los setenta una serie de publicaciones destinadas a la promoción e información sobre el arte correo: el *Banana Rag*, newsletter que funciona como uno de los primeros foros y noticieros del medio. También, ligado a otras como *FILE* o *Artistamp News*, el artista Nam June Paik, despacha regularmente obras por correo bajo el título *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism*, la cual constituya una parodia de ciertas revistas de la ciencia esotérica.

Otro dispositivo mencionado es el de los eventos que hace referencia a otras acciones coordinadas, organizadas desde la red de arte correo. En ese sentido, fiel a su espíritu dadaísta y conceptualista, esta corriente inventa otro tipo de situaciones comunicativas, tales como los congresos descentralizados que consisten en la realización simultánea de múltiples encuentros en todo lugar donde haya artistas correo, con la finalidad de compartir trabajos, exponerlos, intercambiar ideas, proyectos, elaborar documentos conjuntos, etc.

En 1986 se realiza el primer *Congreso Mundial Descentralizado de Arte Correo* que finalmente se concreta en 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 se conocen personalmente entre sí practicantes que se integran a la red entre los setenta y ochenta. Esto promueve la gestación de proyectos colectivos y contribuye a vigorizar el diálogo y la solidaridad en la red. Otro tipo de acciones coordinadas son las campañas que se orientan a un objetivo concreto común solidario vinculado con una reivindicación de derechos y/o de protesta.

De estas décadas se destacan en América Latina las siguientes campañas internacionales: por la Liberación de Clemente Padín y Jorge Caraballo, apresados por la Dictadura uruguaya, por la libertad del artista Andrés Díaz, de recolección de firmas en reclamo por el rescate del líder sudafricano preso Nelson Mandela, por la Declaración a favor de la Soberanía de Nicaragua y el cese de torturas y asesinatos en Chile. Estas últimas iniciativas las lleva adelante la Asociación Uruguaya de Artistas Correo (AUAC).

En cuanto a las prácticas de intercambio, se hacen a distancia o de manera presencial. Las remotas consisten en envíos postales múltiples a un conjunto de destinatarios, en tanto que las otras son encuentros cara a cara en los que se intercambian tarjetas, invitaciones u

otros materiales. Estas prácticas se orientan a establecer nuevos lazos, mantener la reciprocidad y dar a conocer la tendencia.

Por último, las asociaciones y conformaciones colectivas, si bien no han sido predominantes, constituyen experiencias significativas por las acciones que han generado. En Latinoamérica se vinculan al intento de conformar organizaciones formales que no tienen continuidad por la resistencia a la institucionalización de la tendencia, pero aportan una fuerza dinamizadora para hacer escuchar la voz de los artistas, reclamar, denunciar y/o petitionar al regreso de las democracias. En tal sentido, el principal impulsor de éstas es Clemente Padín (1984) en una búsqueda por incidir de manera eficaz en el ámbito político cultural. Con ese propósito funda la AUAC, Asociación Uruguaya de Artistas Correo, y propicia la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Arte Correo. Otro colectivo de artistas postales es Acción Urgente de Mail Art, AUMA, que surge de manera espontánea en Internet, en 1998, como “un colectivo abierto, heterogéneo en su composición y pluralista en sus decisiones” (AUMA, 2001) en circunstancias en que Pinochet es detenido en Londres, en apoyo al reclamo del juez Baltazar Garzón de pedido de prisión del dictador chileno.

3. Los géneros del arte correo

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

Los principales géneros considerados como tales son la estampilla, el sello y la postal.

Esta consideración de géneros discursivos abreva en la perspectiva bajtiniana, que sostiene que éstos se constituyen y transforman en relación con la dinámica histórica en el seno de la vida social. Este enfoque pragmático permite ver la funcionalidad de los géneros dentro de la comunicación en relación con los ámbitos y prácticas sociales concretos, y enfatiza su carácter político ideológico. Hay en el lenguaje un pasaje comunicante intergeneracional, entre distintas sociedades y épocas, permeable a las luchas de poder y los cambios socioculturales.

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

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de

la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complica la esfera misma (Bajtín, 1999, p. 248).

Bajtín desarrolla su propuesta teórica en la búsqueda de comprender la relación entre los géneros y lo social y concibe que éstos se llevan a cabo mediante enunciados concretos y singulares. Para Bajtín: “cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (p. 248). El autor distingue entre géneros primarios y secundarios, entendiendo que hay una gran brecha entre ambos, aunque se encuentran relacionados. Además del grado de complejidad y elaboración que los diferencia, unos se prestan mejor que otros para expresar la voluntad del hablante; así cuanto mayor es el grado de estandarización, menor es su capacidad de manifestar esa voluntad. En contrapartida, cuanto más elaborados, abren el camino de la creatividad y la exteriorización de la subjetividad.³⁴

Las estampillas, las postales, los sellos y matasellos como géneros discursivos del arte correo surgen y se estabilizan mediante su uso social en relación con un ámbito mayor, el de la comunicación postal. Dentro de ésta, se comunican individuos, organizaciones e instituciones del Estado a distancia, como ámbito predominante durante siglos.

El correo se inicia como una práctica primigeniamente ligada al requerimiento de la comunicación humana a distancia y en el devenir histórico se transforma en una institución netamente moderna que es el correo postal. Desde el siglo XVIII éste produce un imaginario utópico moderno de comunicacional global, hoy radicalizado en la idea de estar conectado en todo momento y lugar. Desde el punto de vista del Estado moderno en su constitución hace posible gestionar el control de la circulación de información, la legitimación de figuras e intercambios, y la promoción de procesos de integración y homogeneización de una identidad nacional.

Hay en todo este ámbito instituciones, reglas, relaciones de poder, prácticas, etc., e interrelaciones con el sistema político y burocrático-institucional que se configuran en los procesos de constitución de las sociedades modernas. Este *origen* carga ideológicamente los signos con significados y valores que decantan en memorias de género que renacen en el uso social, en cuyas prácticas discursivas se apropian, impugnan o resignifican.

³⁴ Un ejemplo sencillo de esto es la distancia entre una orden y una poesía. La orden es un tipo de enunciado estandarizado que exige una acción por parte de otra persona, se trata de un género simple. En cambio, la poesía tiene un alto grado de complejidad, elaboración y de libertad por parte del hablante, aun cuando ésta no es absoluta.

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

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

En cuanto al *sello*, en su origen surge de la necesidad de generar una *marca oficial* por parte del Estado que garantice la autenticidad y oficialidad de actos administrativos, resolutivos y burocráticos.³⁵ 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).

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

Por otra parte, el correo postal da lugar a una forma específica que es el *sello postal* que se conoce como *estampilla*, que es el timbrado mediante el cual se paga el envío que también otorga validez oficial del envío. Asimismo, el *matasello* es su complemento porque garantiza la rentabilidad al inutilizar la estampilla cuando se estampa sobre ésta y así evita su reutilización.

Es importante considerar que la estampilla posee un sentido político, ya que es estrecha la relación entre los Estado-nación y el correo postal como institución de legitimación, por ejemplo, a través de la edición de estampillas oficiales se consagran figuras y personalidades de la vida pública.³⁶

³⁵ 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". Recuperado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=sello>

³⁶ Los primeros sellos postales o estampillas oficiales que se editan en Argentina se producen en Corrientes en 1856, momento en que no está unificada la República, por lo cual Buenos Aires edita los suyos por separado. En 1862 aparecen las estampillas llamadas "escuditos" que contienen el nombre definitivo del país. Sobre el desarrollo histórico del correo postal en América y en particular, en Argentina puede consultarse: De Castro Estéves, Ramón *Historia de Correos y Telégrafos de la*

Otro uso con sentido social y político de las estampillas en Argentina se da en la política del ahorro implementada por la Caja de Ahorro Postal a partir de 1915 que se masifica durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón. En este marco político-cultural, las estampillas tienen un valor monetario equivalente y su atesoramiento constituye un hábito virtuoso que se fomenta en la niñez en el ámbito del hogar y escolar.

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

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

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

Además de los géneros típicamente postales, hay formatos que se agregan a partir de las prácticas artísticas ligadas a la poesía visual, la producción editorial experimental y técnicas como el grabado, la xilografía, entre otros. En ese sentido, cabe mencionar de manera genérica al *trabajo gráfico* que es un tipo de producción con diversas técnicas en tamaño A3, A4 o carta, como afiche o desplegable que se envía doblado para adaptarse al espacio del sobre. Algunos se inscriben en un dispositivo innovador del arte correo que es el *Add & Pass* (intervenir y pasar) que consiste en una hoja que se pone a circular con el objeto de ser intervenida con sellos por parte de otros artistas correo. Quien lo propone suele sugerir un circuito de participantes para el reenvío, con la finalidad de que retorne a sus manos al

completarse. Esta modalidad conceptualista recupera la fuerza expresiva del acto de *estampar*, relativo a sus prácticas como artistas visuales, y pone en evidencia un modo de entender la obra como una producción simbólica incompleta, abierta a la co-creación, de naturaleza polifónica y colectiva.

A fines de los setenta y sobre todo en los ochenta hay innovaciones y experimentaciones que surgen vinculadas con las tecnologías novedosas que se masificaron en esos años y que permiten mixturar aún más los géneros con nuevas técnicas comunicacionales y artísticas. Estos procedimientos se producen en zonas fronterizas entre el arte/no arte, donde se combinan técnicas novedosas como el xerox, el fax, aplicados a la reproducción, el diseño gráfico y la publicidad con otras antiguas como el grabado y xilografía. Los trabajos experimentales gráficos adoptan, por ejemplo, a la fotocopia como un mecanismo económico de reproducción. También las obras audiovisuales y sonoras que se difunden en los ochenta, se valen de las tecnologías y técnicas de producción y edición de imagen analógica y grabación electromagnética en video y audio casete típicas de esos años. En el campo artístico, dan lugar a nuevas tendencias como el videoarte, la experimentación con el sonido, la integración multimedial en instalaciones, en performance, entre otros. La reapropiación y resignificación de los géneros por parte del arte correo posee, desde sus inicios, un carácter creativo, comunicativo y político.

Este carácter *híbrido* de las obras se vincula con los rasgos que definen al arte conceptual. En ese sentido, el polifacético Dick Higgins del grupo Fluxus crea la noción de *intermedia* a propósito de la confusión que se les presenta a quienes pretenden catalogar o categorizar sus obras en una disciplina, por esto el término remite a la pertenencia de sus producciones a mundos diversos.³⁷ El artista dice que este principio de separación entre un medio y otro, que hace que algo sea considerado una pintura y no una escultura, surge en el Renacimiento y continúa incluso hasta la etapa de la automatización que considera una tercera revolución industrial (Higgins, 2015).

En su ensayo, titulado en su versión original como *Intermedia*, publicado en español por la editorial Tumbona bajo el título “Sinestesias e Intersentidos: Intermedia”, define a la *intermedia* como a un tipo de obra que se encuentra *entre* dos o más medios. Esta categoría de lo *intermedial* es descriptiva, dado que el artista aclara que no deben hacerse lecturas

³⁷ En el ámbito de las artes visuales, el autor menciona algunas producciones de mediados de los cincuenta, como los collages de Alan Kaprow y Robert Rauschenberg en EEUU y Vostell en Alemania (dé-collages). En éstas hay inclusión de objetos incongruentes con la obra, navegan entre la pintura y la escultura. En el teatro se incorporan intervenciones de artistas con notaciones gráficas, piezas musicales y no musicales: “De este modo, el happening se desarrolló como un intermedio, un territorio inexplorado que descansaba entre el *collage*, la música y el teatro. No se rige por lineamientos, cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo a sus necesidades. El concepto se entiende mejor por lo que no es que por lo que es” (Higgins, 2015, p. 31).

valorativas ni prescriptivas. Agrega que la intermedialidad no es un movimiento y que no puede fecharse su inicio porque: “Desde tiempos antiguos la intermedialidad siempre ha sido una alternativa (...) y seguirá siendo una posibilidad siempre que exista el deseo de fusionar dos o más medios” (Higgins, 2015, p. 33-34).³⁸ El término adquiere vida propia a partir de la difusión de su artículo en *Something Else Press*, su propia publicación, porque desde ahí se difunde ampliamente.³⁹

Esta noción tiene amplia repercusión en el arte correo porque guarda consonancia con su espíritu ecléctico, heterodoxo y su impronta experimental que se activa ante el surgimiento de un nuevo lenguaje, soporte o recursos expresivos provenientes de nuevos medios y técnicas. Esto resalta su carácter de poética tecnológica.

³⁸ Un análisis teórico estético específico es el de 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 Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte*. Universidad de Chile.

³⁹ En algunas referencias o escritos se lo ha confundido con “medios mixtos”, lo cual hace referencia a obras ejecutadas en más de un medio: “Muchas obras buenas se han realizado con medios mixtos: pinturas que incorporan poemas dentro de sus campos visuales, por ejemplo. Aunque uno logre reconocer cuál es cuál. Por otro lado, en la intermedia, el elemento visual (la pintura) está fusionado conceptualmente con las palabras, poesía visual...” (Higgins, 2015, p. 32).

Capítulo 2

Arte correo
en el Cono Sur
latinoamericano
durante las dictaduras



En los inicios del arte corre en el Cono Sur latinoamericano se destacan acciones, reflexiones y posicionamientos que permiten comprender las articulaciones entre arte, política y comunicación en los proyectos, producciones y procesos en la región.

Esta etapa es atravesada por años oscuros de la vida política, social y cultural del Sur latinoamericano, marcados por las violentas dictaduras y la recuperación de las democracias, entre inicios los setenta y fines de los ochenta.

Mediante una lectura fundada en tradiciones interpretativas del análisis del discurso, se analizan los sentidos producidos en tres tipos de textualidades que conforman un corpus.⁴⁰ El interés se orienta a las concepciones respecto de las relaciones entre arte, política y comunicación y sus miradas de la historia.

A. La relación arte/política en la vida misma: artistas y sus itinerarios

¿Qué es *la* política y *lo* político en el arte? ¿Hay un *arte político* o es asequible un *arte crítico* y cuáles son o serían sus condiciones de posibilidad y características?

Autores como Sergio Caletti y Jacques Rancière, situados en las ciencias sociales proponen una visión de la política que escapa de reduccionismos, en su pretensión de liberarla del ámbito del Estado o las instancias del poder instituido como espacios exclusivos donde esta se desenvuelve.

Caletti (2001) entiende a la política como “una esfera de la vida social donde los *soc/i* confrontan por las formas y reglas del orden bajo el cual han de vivir, visibilizan y dirimen sus diferencias, y encaminan así su futuro” (Caletti, 2001, p. 46).

De modo similar para Rancière la política como esfera específica de la vida social no se reduce a las instancias de *poder* o al Estado, sino a “la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2011, p. 33-34).

⁴⁰ El corpus se organizó en tres agrupamientos: 1) textos conceptuales, descriptivos y narrativos que se orientan a la definición de la tendencia artística, la organización de un relato historiográfico de la misma y de sus principales características; 2) escritos declarativos que los artistas publican en revistas, catálogos o que acompañan sus producciones artísticas en la red de arte correo; 3) trabajos de arte correo producidos e intercambiados en ese período entre ellos y con otros artistas de la red: postales, sobres, proyectos de acciones, etc.

Por otra parte, *lo político* del arte no se relaciona con su *contenido* o por una supuesta representación de un *real*, sino que aparece vinculado a la politicidad de la obra, sus tensiones y disposiciones no solamente en relación al lenguaje artístico sino a un orden social (Bugnone, 2013).

Esta distinción se orienta a desestimar una concepción *contenidista* de la vinculación arte/política, debido a que ésta adjetiva al arte como *político* exclusivamente por su referencia a un tema, intención o contenido.

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

La *política del arte*, para el autor, articula tres lógicas heterogéneas: por un lado, la de los *espacios estéticos*, que consiste en la mediación del dispositivo estético y sus efectos en el campo político. Por otro, lo que denomina el *trabajo de ficción* que realiza el artista que es el trabajo que crea disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado. Este trabajo cambia los datos de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra forma de relacionarlos con sujetos, la manera en que nuestro mundo se puebla de acontecimientos y figuras. Por último, las estrategias *metapolíticas*, que se esfuerzan en fijar un estatuto político del arte que sitúa la relación entre el trabajo de la producción artística del *eso* y el trabajo de la creación política del *nosotros*, como un gran enunciador colectivo.

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

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.⁴¹

Es decir, desde el campo de la comunicación, un marco sociosemiótico se hacen posibles en virtud de las condiciones de producción, o de sentidos con las cuales dialoga en el marco de un estado del discurso social.

Uno de los ejemplos que ofrece Rancière es el de las parodias de Godard, las cuales se perciben como una crítica del consumismo comercial o de la alienación femenina, porque son contemporáneas de las formas de crítica marxistas, feministas y situacionistas, que denuncian las ilusiones de la felicidad consumista y el papel que la imagen comercial daba a las mujeres (Rancière, 2008).

Pero difícilmente estas lógicas heterogéneas logran amalgamarse sin menores conflictos para el logro de un cometido que presupone como resultante una acción política determinada. 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 se visualizan distintas actitudes ante el *arte crítico*, algunas aparentemente irreconciliables, pero que de todas maneras dan lugar a una nueva noción de lo que éste es actualmente. Estos desplazamientos y disparidades se producen en virtud de diferentes concepciones que corresponden a distintos paradigmas, de los cuales el autor identifica a dos y agrega a un tercero. Reconoce que en torno de las tensiones y paradojas que se han presentado en torno del *arte crítico*, por un lado, se inscribe en la idea del *arte devenido vida* y, por otro, de *la forma resistente*. Al tercer paradigma lo que llama *tercera vía*, la de *una micropolítica del arte* (Rancière, 2008).

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

⁴¹ 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" (Rancière, 2008, p. 19)

del movimiento de *Artes Decorativas*, considerados como arte social en su tiempo, así como los planteos de la *Bauhaus*⁴².

Del otro lado, está la forma *resistente* de la obra donde la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, pero también por la contradicción interna en esta forma, es decir que la politicidad de la obra, o más bien su fuerza crítica está en la separación de la vida, ya que es en esa disyunción donde afirma su politicidad. Es la propuesta adorniana de que el arte no está destinado a cumplir ninguna *función* o a tener alguna utilidad. Debido a que en la ociosidad de la obra radica su potencia. La obra no desea nada ni pretende dar ningún mensaje, es subversiva por el hecho mismo de separar radicalmente el *sensorium* del arte de la vida cotidiana estetizada.⁴³

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

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

El artista experimental Julian Blaine hace referencia a tres artistas del Cono Sur latinoamericano como “los tres mosqueteros de los nuevos movimientos de poesía en América del Sur...” (Padín, 2010 [1975], p. 13). Ellos son Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile) y Clemente Padín (Uruguay).

Vigo es el artista argentino que más participación sostenida ha tenido en la red internacional de arte correo entre 1974 y 1997 y un referente para artistas jóvenes que se suman posteriormente. De familia de clase trabajadora, descubre su vocación artística en el entorno laboral de Tribunales en el ámbito de la Justicia donde sus compañeros le insisten que estudie artes visuales al ver los dibujos y trazos que hace en sus momentos libres.⁴⁴

⁴² “La metapolítica estética sólo puede llevar a cabo la promesa de verdad viva que encuentra en la suspensión estética al precio de anular esta suspensión, de transformar la forma en forma de vida. Esta puede ser la edificación soviética opuesta en 1918 por Malevich a las obras de los museos” (Rancière, 2011, p. 52).

⁴³ “Aclara el autor que, 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” (Rancière, 2011, p. 55).

⁴⁴ “Nacido en La Plata el 28 de diciembre de 1928 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, 2009, p. 13). Desilusionado con su

Otros artistas de Argentina de gran peso por su intervención en las etapas fundacionales de la tendencia en Argentina son Liliana Porter, Horacio Zabala, Graciela Gutiérrez Marx, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Carlos Ginsburg, Luis Pazos, Carlos Pamparana, Susana Lombardo y Claudia Del Río. Un denominador común es su compromiso con la lucha que se lleva a cabo desde Latinoamérica en esa década, no necesariamente desde afiliaciones partidarias o participaciones políticas institucionalizadas, sino como intelectuales críticos que condenan un orden social injusto y opresor. Conciben sus caminos artísticos de manera indisociable del compromiso con la construcción de una América Latina libre, soberana y unida; tal como se reivindica en el horizonte revolucionario de la época.

Vigo, Deisler y Padín tienen relación con las instituciones, se vinculan con las universidades y escuelas públicas,⁴⁵ en sus estudios y en su desempeño como docentes, también con las instituciones emergentes del circuito artístico modernizador. 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 setenta participa de proyectos significativos en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), durante un breve lapso como artista participante invitado.

Con sus vínculos, los tres forman un espacio de contención y crecimiento colectivo y comparten un posicionamiento periférico respecto de la institucionalidad y el sistema hegemónico cultural de la época. También por su ubicuidad geo-cultural, ya que La Plata es periférico como centro cultural en relación con la ciudad de Buenos Aires que ocupa predominantemente la función-centro en Argentina.⁴⁶

La entrada de Vigo al arte correo se produce en el proceso de intercambio con Deisler y Padín, con quienes forja una fraternal amistad que pone en diálogo miradas del arte, acciones y proyectos que impulsan a la red en el Cono Sur latinoamericano. También mantiene una relación estrecha con artistas de Brasil y a poco tiempo de participar en la red, se comunica con practicantes de todo el mundo.

primera opción vocacional en la Escuela Industrial de La Plata, donde eligió como especialidad la química, tuvo que trabajar para mantener sus estudios (Curell, 1998).

⁴⁵ Vigo se desempeña como docente en el nivel secundario de la Escuela Nacional de La Plata; en tanto Deisler trabaja en la Universidad de Chile, Sede Antofagasta como docente en las carreras de Artes Plásticas y Manuales y Educación Parvularia, entre 1967 y 1973. Padín se vincula con la Universidad de la República, en Montevideo, de la que es graduado, y desarrolla actividades artísticas.

⁴⁶ En La Plata, desde fines de los años cincuenta, Vigo entra en la escena artística de manera marginal en la medida en que no está consagrado, ni reconocido por las instancias y figuras institucionales legitimadoras de su propio espacio. En el catálogo de la exposición *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, Daniel Capardi afirma que: "Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que él mismo generó: la calle, la correspondencia postal y publicaciones, contextos, pero también textos que devienen sin puntos fijos, sin centro. Una situación que puede ser trasladada a muchos artistas que en la actualidad" (2008, p. 5).

En los años cincuenta toma contacto con expresiones vanguardistas en su viaje a París, en una aventura compartida con su amigo Miguel Angel Greña y a su regreso a fines de 1954, comienza su camino de búsqueda marcado por un impulso experimental no complaciente con el público ni con las tendencias consagradas.⁴⁷

Primero, su producción de *objetos* (las *Máquinas Imposibles*, las *Máquinas Inútiles*, entre otras obras) y posteriormente la xilografía, la edición de revistas marginales de poesía visual y el arte correo marcan ese camino, entre otros. Sus primeras exposiciones están signadas por un espíritu provocador que despierta rechazos e incluso agresiones contra sus obras por parte del público local. Esta marca de origen se replica a lo largo de su carrera artística, en gran parte por las temáticas que aborda en un contexto de creciente represión.⁴⁸

Por su parte, Clemente Padín también busca un camino propio acompañado por pares de su generación.⁴⁹ En los sesenta, ingresa en la escena artística uruguaya, la cual está signada por la escasez de instituciones artísticas que alberguen las expresiones vanguardistas. Algunas surgen en el decurso de este proceso, como es el caso de la Galería U y otras que se constituyen en espacios sensibles a las nuevas propuestas y les dan cobijo.

En estos ámbitos, Padín organiza en 1969 la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* y en 1971, su propuesta del *Arte Inobjetal* que sintetiza un proceso de reflexión crítica sobre lo que considera un papel determinante de la representación de la realidad en los sistemas de comunicación y artístico.⁵⁰

A través de la poesía visual se encuentra con artistas de Latinoamérica como Vigo y Deisler, entre otros, y provenientes de Europa de los cuales se destaca Julien Blaine con quien establece una duradera amistad. Desde su actividad artística manifiesta una vocación militante y activista que no pasa inadvertida para la dictadura uruguaya instaurada en 1973.

⁴⁷ "... (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, 1998, p. 2).

⁴⁸ En 1954 hizo su primera muestra con Elena Comas, compañera de la carrera de Artes Visuales y luego su esposa. Era una exposición de "estructuras primarias" que modificaba el espacio y el recorrido y percepción tradicional del espectador: Extrañamente duró un día porque desconocidos rompieron las obras (Vigo en Curell, 1998).

⁴⁹ Nace en 1939 en Lascano, una pequeña ciudad del departamento de Rocha, en Uruguay, de donde se traslada a Montevideo para realizar sus estudios universitarios de Licenciatura en Letras en la Universidad de la República de Montevideo. "Artista, poeta, teórico del arte y docente. Desde mediados de la década de 1960 se ha dedicado a la producción y promoción del arte experimental, especialmente en los ámbitos del arte correo, la poesía visual, la performance y el arte de acción" (Archivo Museo Reina Sofía, s.f). Autor de 18 libros publicados en Francia, Alemania, Holanda, Italia, España, Venezuela, Estados Unidos y Uruguay. Ha participado en más de 200 exposiciones colectivas y más de 1.500 exposiciones de arte correo en todo el mundo.

⁵⁰ Padín se interesa en los aportes de la lingüística de Ferdinand de Saussure, la eclosión de las vanguardias futuristas, dadaístas, para propiciar un estudio del signo que problematice la producción de la significación en el arte. Con posterioridad, revisa estos planteos a la luz de la teoría de Charles Pearce (Padín, 2010).

Las fuerzas militares lo detienen junto con Jorge Caraballo en 1977, ambos permanecen en la clandestinidad durante cinco meses lo que despierta una gran preocupación en su entorno. En marzo de 1978 gracias a presiones internacionales en las que tiene incidencia la red internacional de arte correo con sus acciones postales, los legalizan como presos políticos, los juzgan y privan de su libertad hasta 1983, bajo un régimen de *libertad vigilada*.⁵¹

Por su parte, el artista chileno Guillermo Deisler, oriundo de Santiago de Chile, realiza allí sus estudios de gráfica en la Escuela de Artes Visuales y Escenografía en la Escuela de la Universidad de Chile.⁵² Su ímpetu de rebeldía contra la opresión del pueblo y la injusticia se evidencia en su participación en un proyecto intelectual/político comprometido con su país y Latinoamérica que sostiene desde los sesenta y que está ligado con su formación y valores recibidos.⁵³ Deisler abona, como sus amigos Vigo y Padín, una gran pasión por la actividad de editor, en 1963 funda *Ediciones Mimbres*, una publicación artesanal que se edita 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. Dentro de esta producción se encuentran la colección “Vuelo Popular”, la serie “Papel doblado”, “Carpetas de grabados”, libros de fábulas familiares y poesía que Deisler comparte con sus “amigos” latinoamericanos. Esta comunidad se expande hacia finales de los sesenta, vía poesía visual, a otros países latinoamericanos (Adriasola, 2005).

Entre 1963 y 64, Deisler integra el taller de grabado del Partido Comunista. 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).

En Chile, puede diferenciarse entre los proyectos e intervenciones artísticas y políticas durante el período revolucionario de los sesenta y el gobierno de Salvador Allende, respecto del escenario de dictadura a partir de septiembre de 1973. El proyecto artístico e intelectual de los sesenta y primeros años de los setenta responde al ideario del *arte del compromiso*

⁵¹ “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” (C. Padín, comunicación personal, 17 de junio de 2011).

⁵² Nace en 1940 en Santiago y muere en 1995 en el exilio. “Escenógrafo, poeta visual, xilógrafo, diseñador gráfico, docente y artecorredista, editor de libros de artista y otras publicaciones experimentales” (Davis, 2011, p. 1).

⁵³ “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, 1990).

que demanda a los artistas “poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución” (Richard, 2009, p. 1).⁵⁴

En los años de la Unidad Popular Deisler es un trabajador de la cultura en su afán por crear un arte para y del pueblo, desde 1967 se instala en Antofagasta donde vive hasta 1973, años a los que algunos estudiosos llaman los *años antofagastinos*. En esa ciudad se desempeña como docente 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 lo expulsan con efecto retroactivo de la Universidad, tras lo cual se exilia con su familia a Europa donde permanece hasta su muerte.⁵⁵

Su historia familiar y la propia están marcadas por el exilio:

El nombre de mi familia proviene de mi abuelo Wilhelm Deisler, prusiano que emigró a Sudamérica, con todos sus enseres domésticos, los que aún se conservaban en mi casa paterna, como testimonio y recuerdo, sin saberlo, de la decisión de una partida sin retorno en los finales del siglo pasado y comienzos del presente. (Deisler, 1990)

Jóvenes artistas e intelectuales de los sesenta 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 renovación 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 propicia la unidad cultural, política y social. Este es el marco ideológico y ético desde el cual los artistas del Cono Sur latinoamericano llevan a cabo sus producciones durante las dictaduras, e intercambian con grandes dificultades sus envíos postales internacionales debido a la censura y control de la correspondencia. La relación arte y política se vive en el día a día, como dice Graciela Gutiérrez Marx, porque en ese momento todo era

⁵⁴ Señala Nelly Richard (2009) que si bien el contexto artístico de los setenta 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” (p. 3) y así diferencia los modos de intervención de distintos espacios y grupos y sus posicionamientos.

⁵⁵ En 1974 abandona Chile, emigrando primero a Francia gracias a una invitación del gobierno francés que le permite seguir el exilio 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 Alemania en 1995.

político. Ella relata una anécdota que permite avizorar el grado de control y censura que viven durante ese régimen:

Itamar (Félix Itamar Martínez), un venezolano que estaba exiliado en Inglaterra nos mandó una carta (a Vigo y a mí) diciéndonos que mandáramos documentación de los horrores que estaban pasando acá, y a nosotros nos abrían las comunicaciones (...) Vigo me prohibió absolutamente que hablara con todos los de arte correo porque...y es cierto, todos los servicios de comunicación estaban conectados, pero yo quería avisarle a Itamar que se dejara de joder. Entonces hice toda una grabación, sabiendo que él entendía español, pero haciéndome pasar por una exiliada, que despaché mientras yo iba de viaje en barco con el que era mi marido...y cuando volví a mi casa, como el barco tarda un poco, él ya estaba mandando comunicaciones pidiendo disculpas por su atrevimiento y en inglés. Por eso que político era todo, todo era político. (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 3 de diciembre de 2010)

B. Publicaciones de los setenta-ochenta

Como se consigna en páginas anteriores, en los sesenta los artistas están enfocados en la poesía visual y las publicaciones experimentales que intercambian, y desde mediados de los setenta articulan esa práctica con el arte correo. La primera revista de arte correo que realiza Vigo en el año 1976 es *Libro Internacional*, que tiene continuidad con las que produce en los sesenta en cuanto a la ruptura del formato tradicional y la modalidad de circulación que tienen en la red. Se trata de una revista ensamblada o revista-objeto de la cual participan artistas de diversos países.

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 que son mayormente collages con sellos. Vigo invita a enviar trabajos a su publicación a artistas con quienes comparte proyectos en el CAYC o en otros ámbitos, y que por esta vía conocen al arte correo. Participan desde el inicio artistas latinoamericanos como Guillermo Deisler, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala, Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Jorge Glusberg, Damaso Ogaz, Ulises Carrión y europeos como Julien Blaine, Antonio Ferró y la artista estadounidense Anna Banana, entre otros. De *Libro Internacional* edita tres números: 1976, 1977 y 1978-1980.

Entre 1977 y 1983, Vigo y Gutiérrez Marx forman la firma conjunta *G.E Marx Vigo* y con ésta participan de múltiples proyectos de arte correo, al tiempo que llevan a cabo los propios individuales.⁵⁶ 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 con su edición hasta 1993. Esta publicación exhibe en su tapa la frase *Hacia una filatelia marginal creativa y paralela* y en el primer número, con fecha del 7 de enero de 1979, publican una declaración titulada "Acuse de Recibo" en la que se expiden sobre lo que denominan *filatelia marginal*. El texto es enviado por correo junto con el ejemplar a quienes participan con sus trabajos en esta publicación colectiva.⁵⁷

Otra revista relevante de la época en la que intervienen es *Commonpress*, que en 1977 genera el artista polaco Pawel Petasz. Está pensada como una publicación en red con un modo de producción descentralizada tanto en la dirección como en la edición que son rotativas. A cada número lo edita un artista individual o grupo de distintos lugares del mundo, bajo una temática delimitada. Se produce primero en Polonia, luego en Holanda, Alemania Occidental, Estados Unidos, Italia, Brasil, Inglaterra, Bélgica, Argentina, Suiza, Hungría, Australia, Canadá y Alemania Oriental. En Argentina le corresponde a G.E. Marx Vigo llevar a cabo el N° 19, en 1979, bajo el título "Paloma en Libertad".⁵⁸

⁵⁶ Vigo mantiene dos firmas propias, una es Tana Vigo y la otra Rose Selavy, en honor a la firma de Duchamp. En tanto que, Graciela Gutiérrez Marx, en forma paralela a la dupla artística desarrolla en 1979 un proyecto de arte correo que surge de forma espontánea con los niños y niñas del Jardín de Infantes al que concurre entonces su hijo Martín Eckmeyer, esta "Fue la primera muestra de estampillas de artista que se hizo en Latinoamérica y en Argentina, la única que continuó en esos tiempos, el camino abierto por Vigo y Zabala en 1975" (De Rueda, 2010a, p. XII).

⁵⁷ Les artistas que publican son designados como Co-Impresores, algunos tienen amplia trayectoria dentro de la red internacional en ese momento. Participa la artista de Bernal Hilda Paz y desde 1981 se incorpora la rosarina Claudia Del Río. A nivel internacional se suman Vittore Baroni (Italia), Pawel Petasz (Polonia) y Dick Higgins (EE UU), entre otros. Guillermo Deisler colabora de manera persistente en los números de esta publicación, desde Europa. La conformación morfológica sigue la línea de las publicaciones experimentales anteriores.

⁵⁸ Así lo anuncia Petasz a principios de 1979, en cuyo texto de Convocatoria 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 estampar con la ayuda de sellos, tantos trabajos como nos puedan enviar acerca de la idea *Paloma en Libertad* -1928 opus 1979-" (Petasz y G.E. Marx Vigo, 1979).



Figura 4. *Libro Internacional* de Edgardo Vigo, (1976-1980)



Figura 5. *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, G. E. Marx Vigo (1977-1983)

En los años ochenta algunos proyectos editoriales aparecen ligados a la emergencia de asociaciones de artistas correo que constituyen intentos fallidos de lograr una relativa institucionalización de la red de arte correo. Por ejemplo, en 1984 la revista *Participación*, de la Asociación Uruguaya de Arte Correo (AUAC), fundada por Clemente Padín en Montevideo y el mismo año, *Hoje, Hoja, Hoy* editado por las artistas Hilda Paz y Graciela Gutiérrez Marx, relacionada con la creación de la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo*.

El principal impulsor de éstas es Clemente Padín en la búsqueda de incidir de manera eficaz en el ámbito político cultural (Padín, C., 1984). Como se ha consignado, con este propósito funda en su país la AUAC y propicia la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Arte Correo*. Estos intentos fracasan como organizaciones debido a que generan mucho debate al interior de la red y por la falta de acuerdo, se van diluyendo. Gutiérrez Marx promueve esta asociación en Argentina y otros artistas adhieren, mientras que Vigo se opone a este tipo de iniciativas. El 31 de agosto de 1984 se concreta en Rosario la firma del acta fundacional ante el escribano público Roman Coll Araya y les artistas firmantes, durante el “Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Artecorreo” organizado por Jorge Orta.

La Asociación formalizada en Rosario “no duró ni un solo día” como tal, ya que nunca se hizo un estatuto, no tuvo autoridades ni estructura propia (C. Padín, comunicación personal, 17 de junio de 2011).

Otra publicación que se realiza en América Latina en la época es *O Dos*,⁵⁹ editada y dirigida por el uruguayo N. Argarañaz en Montevideo y *Buzón de Arte*, un desplegable de características morfológicas similar al *Hoje*, que edita y dirige Diego Barboza, y distribuye Doris Spencer desde Caracas, Venezuela. En esta publicación, como en *Hoje, Hoja, Hoy*, se publica el *Primer Manifiesto Internacional de Arte correo* que se elabora 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.⁶⁰

⁵⁹ 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. Reciben trabajos de artistas de Alemania, Italia, Francia, Holanda, Austria, Bulgaria, Estados Unidos y Japón.

⁶⁰ Se consigna en Anexos.

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.

SELLOS POSTALES CREATIVOS

Remita su hoja con sellos postales creativos a:

Bernd Lobach - Hinweiser
Nordstrasse 31
D - Cremlingen / Weddel
ALEMANIA

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.



LUIS: Caixa Postal 179, 88350 Brusque, SC - BRASIL

1

Figura 6. Revista Participación, Nº 1, Clemente Padín, Uruguay, 1984

CASILLA DE CORREO 749 - C. P. 1900 - LA PLATA REPUBLICA ARGENTINA

ENERO-FEBRERO 1985

HOJE HOJA HOY

ANO 1 - NUMERO 1

Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo

SALIMOS A NAVEGAR ENTRE LUCES Y TINIEBLAS, CON GESTOS, PALABRAS, IMAGENES, EN ESTA NAVE DE SOBREVIVIENTES QUE TRATA DE AGITAR EL SOMBRIO Y SERENO MAR QUE LA MEDIOCRIDAD Y EL PODER NOS IMPONEN, PARA HUNDIRNOS, ASFIXIARNOS, A TRAVEZ DE FALSAS PAUTAS CULTURALES QUE PREFIENDEN 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 DESFOJO, 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 ASO DEL COMPRVENTA CULTURAL, LA MUTILACION DE IDEAS, LOS EFIMEROS EXITOS, LAS FALSEDADDES IMPUESTAS COMO VERDAD; PARA QUE POR FIN TODOS TENCAMOS 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 Gutiérrez Marx, C.C. 266, C.P. 1900 LA PLATA ARGENTINA

Susana C. Lombardo, calle 35 Nº 538, C.P. 1900 LA PLATA ARGENTINA.

Custavo Mariano, Diag. 73 Nº 515, C. P. 1900 LA PLATA ARGENTINA.

Alfredo Mauderli Pringles Nº 456, C. P. 1878 ARGENTINA.

QUILMES

HILDA PAZ, casa 1492, Mzma. 20 C, Barrio Marítimo C.P. 1885 HUDSON, ARGENTINA




Figura 7. *Hoje, Hoja, Hoy*, Nº 1, Hilda Paz y Graciela Gutiérrez Marx, La Plata, 1985



Figura 8. Buzón de Arte, N° 1, Diego Barboza, Venezuela, 1976

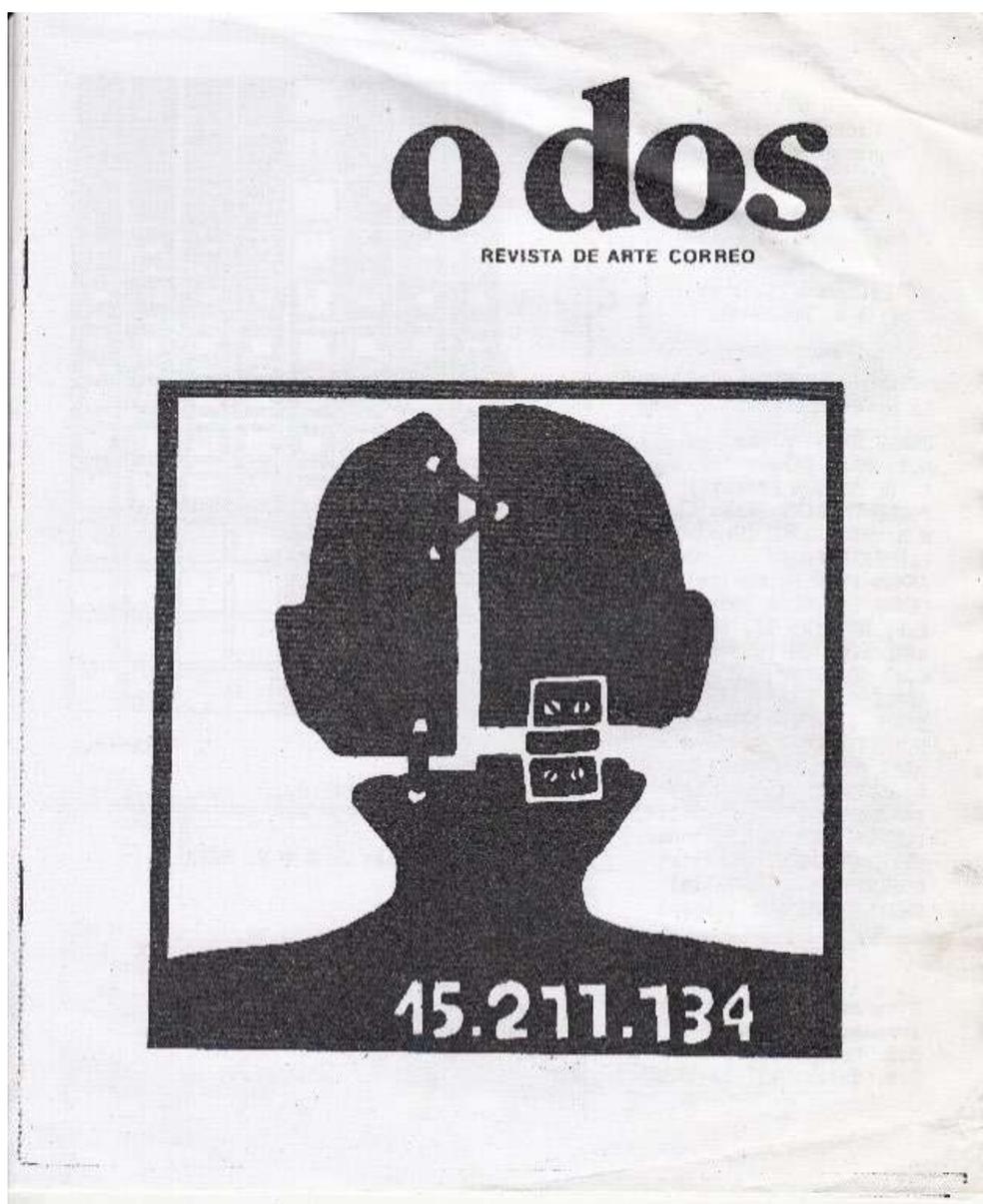


Figura 9. Revista *O Dos*, N. Argarañaz, Uruguay

De este período se observa que se producen y circulan dos tipos de publicaciones, por un lado, las que ponen el acento en el lenguaje artístico como forma de expresión y comunicación, en contigüidad con formas y recursos propios de las revistas experimentales. Por otro, las que dan prioridad a la información y los debates, orientadas a desempeñar un papel de difusión y foro, que se definen como medio de comunicación al interior de la tendencia y circulan por el correo postal.

En relación con la articulación entre arte y comunicación es relevante destacar el modo de producción colectivo, descentralizado y colaborativo de las publicaciones en la red de arte correo en estos años que puede considerarse un antecedente de formas cooperativas que se presentan en las redes digitales actuales.

C. El régimen estético político de los trabajos artísticos

Los aspectos y características del *régimen estético político* surgen del análisis realizado sobre un corpus de trabajos de arte correo de los artistas Vigo, Padín y Deisler de los setenta y ochenta, en el marco de la investigación mencionada en páginas anteriores.

Es característico del arte correo el trastocamiento del sentido al reinscribir los signos y resignificar los géneros, aspectos que en los trabajos de los artistas estudiados se profundiza en un trabajo creativo que repone lo poético y la densidad crítica.

Así, en cuanto a la *postal*, su denominación de *postal creativa* expresa la vocación de separarla del carácter industrializado y comercial de la postal turística o conmemorativa:

...las postales creativas no tienen nada que ver en sus propuestas y resultados con las tradicionales tarjetas postales. Estas últimas son producidas industrialmente para ser consumidas por un público pasivo, que las elige en función del mensaje a emitir (viajes, Navidad, fin de año, cumpleaños, etc.). Últimamente existen en el mercado postales realizadas por artistas plásticos, pero tampoco alcanzan el carácter de Postales Creativas, pues por lo general son reproducidas de cuadros, fotografías de esculturas, grabados, etc. En la Postal Creativa, el propio creador es el emisor, y no necesita de un acontecimiento exterior para justificar su envío: por lo general la produce en múltiple (obra seriada y en cantidad), y simplemente la envía por correo. (Vigo y Zabala, 1975, p. 2).

En este sentido, las postales que elaboran se alejan del carácter de producto de la industria cultural y al hacerlo, interpelan su creciente serialización masificante y la homogeneizadora que produce el mercado (Vigo y Zabala, 1975).

Respecto del sello, es significativo señalar que su uso por parte del aparato administrativo-burocrático se orienta a enunciar una marca *deíctica* de certificación y validación oficial. En un sentido muy diferente, les artistas crean sus propios sellos mediante juegos creativos que trastocan el carácter oficial y los convierten en un espacio poético.⁶¹

Como resultado de la interpretación, hay ciertas recurrencias según las cuales se agrupan los sellos en las siguientes categorías: *conmemorativos*, *conceptuales*, *sellos-consigna*, *lúdicos* y *sellos-poema*.

Así, los *sellos-conmemorativos* son aquellos cuyas referencias temporales interpelan la memoria histórica, como por ejemplo el uso del sello fechador que hace Vigo para resaltar el año en que inicia la última dictadura militar en Argentina con el texto “Rincón de la memoria - 1976” o el que marca la fecha de la colonización de América al cumplirse 500 años, “12 de octubre, 500 años USA2”. Este último amplía el sentido de la colonización a la dependencia de Estados Unidos.⁶²

Por otra parte, los *sellos-conceptuales* describen un estado o afirman una idea, que generalmente posee un sentido crítico en el uso dado por los artistas. Así Vigo, con su sello “Comunicación demorada” hace referencia a la experiencia de comunicarse por correo como *lenta*, en contraste con la rapidez de otras formas de comunicación mediante dispositivos o la interpersonal directa. También tematiza en sus sellos la cuestión de los medios de comunicación de frases como “El medio es el mensaje” que remiten indirectamente al autor Marshall McLuhan.

Otro ejemplo es el sello de Deisler con una figura híbrida, entre lo humano y lo animal que realiza en relación con su proyecto “Peace non stop” con la idea de “Conciencia planetaria”. Deisler plasma en sus *sellos* frases que vinculan al arte correo con la esperanza latinoamericana, textos que son consignas o enunciaciones valorativas que acentúan la utopía compartida:

La cantidad de sellos que realizó Deisler para sus proyectos es extensa. Muchos de ellos fueron confeccionados como pequeñas matrices de xilografías; otros en sistemas industriales. Eran utilizados para los sobres de arte correo, pero también como elementos gráficos en poemas visuales, obras gráficas o simplemente para marcar e identificar un envío postal. Se trataba de textos e imágenes en acción y movimiento. (Deisler, Varas y García, 2014, p 82)

⁶¹ Así, por ejemplo, Vigo realiza *juegos poéticos* con los sellos fechadores de la oficina de Tribunales, donde se desempeña como empleado judicial.

⁶² El artista uruguayo Jorge Caraballo también enfatiza con un sello fechador al *11 de Sep 1973* para exhortar a la recordación de ese día que marca el destino del Cono Sur latinoamericano.

Otro tipo de sellos son los *sellos-consignas*, por la expresividad que se evidencia a nivel lingüístico. Son ejemplos de éstos los de Vigo “Venceremos”, “No al indulto”, “Dependencia” o el de Padín “Basta de corturas”.

En tanto, los *sellos-lúdicos* realizan una enunciación cómplice mediante la ironía, la impostación o el sinsentido, como juegos paródicos icónicos o lingüísticos. Estos sellos recuperan estrategias discursivas dadaístas que desacralizan ciertos valores o tótems culturales, y se mofan de la realidad. En este momento histórico es más frecuente su uso por parte de artistas de países centrales, aunque también los elaboran, como por ejemplo los sellos de Vigo “Sin sentido sin red” o “Primer homenaje a la vaca cotidiana”. Algunos sellos observados de este tipo emulan la iconografía de cierta publicidad kitsch (un hombre musculoso con tensor o una banana). Se trata de un procedimiento retórico al que recurren las *neovanguardias* en algunos casos para parodiar ciertas expresiones de la industria cultural.

Por último, el *sello-poema* acentúa un pensamiento y/o la evaluación social de un acontecimiento de la realidad mediante la vía poética. Se trata de una táctica de perforación del ámbito oficial-institucional al convertirlo en espacio poético. En este sentido es paradigmático el sello “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido” de Vigo.

Otro uso que hacen de los sellos es el de señalar sus propuestas, designarlas o identificarlas. Así, por ejemplo, Deisler acompaña con sellos sus trabajos poéticos que reúne bajo la designación de *Poetry Factory*.⁶³ Con el sello “Peace Dream Project Poetry” sintetiza la idea del proyecto de arte correo que denomina *UNI/vers*, el cual enfatiza el sueño de lograr la paz en el mundo. Otro ejemplo es el sello de Vigo “Desborde del borde Vigo”.

⁶³ Para Davis (2011), éste es el “nombre que Deisler acuñó para su taller y biblioteca e inscripción que multiplicó en sus envíos postales...” (p.3).



Figura 10. Sellos conmemorativos "Rincón de la memoria- 1976"



Figura 11. Sellos conceptuales "Comunicación demorada" y "El medio es el mensaje", Vigo-



Figura 12. Sellos consignas, "Venceremos", "Dependencia", "No al indulto", Vigo; "Arte Latinoamericano tras una esperanza", Deisler y "Basta de corturas", Padín



Figura 13. Sellos lúdicos, "Sin red sin sentido" y "1er homenaje a la vaca cotidiana", Vigo



Figura 14. Sello poema, "Sembrar la memoria para que no crezca el olvido", Vigo



Figura 15. Sellos que identifican proyectos, "Peace dream project Poetry", Deisler y "Desborde del borde Vigo", Vigo

Algunos sellos poseen sentidos relativamente transparentes, porque realizan anclajes o son intertextuales, y en algunas ocasiones tienen referencias más explícitas. Pero también hay otros opacos o deliberadamente abiertos, a los que usan para completar o anclar el significado al integrarse a otro discurso como un elemento de éste. Algunos ejemplos son los sellos de Vigo "Cancelado", "Censura" o la imagen de la mano señalando, que estampa en distintas producciones del artista (publicaciones, postales, sobres, etc.), sobre una imagen o el texto.

Con la producción de sellos, matasellos y estampillas deliberadamente apócrifos, los artistas crean un espacio de desacralización e inducen a la inversión de los ideogramas del discurso hegemónico legitimador.

La estampilla constituye un espacio simbólico sensible para el sistema político institucional porque allí delimita aquello que debe ser valorado, consagrado y recordado, al seleccionar qué personas, obras de arte, especies de animales o plantas, entre otros, son objeto de la edición de las planchas oficiales. En ese sentido, la que elabora Padín en homenaje a Ernesto "Che" Guevara al cumplirse los 25 años de su asesinato resulta provocadora porque reivindica a una figura de peso político y social que el orden hegemónico intencionalmente excluye.

Otras estampillas tienen como figura central a sí mismos, con sus rostros, es un uso del retrato y autorretrato que aparece también en trabajos gráficos y algunos sellos. A partir del análisis se estima que se trata de una estrategia orientada en dos sentidos: por un lado, como recuperación del gesto irónico vanguardista hacia los mecanismos de legitimación institucionales al cual interpela o ridiculiza. La ironía del culto a la personalidad, el autobombo, que puede verse en la obra conceptual de Alberto Greco en su obra de afiches con la frase "Alberto Greco ¡Qué grande sos!" con los que empapela la esquina de Corrientes y Libertad, en Buenos Aires, en 1961. Por otro lado, es una estrategia de reconocimiento y homenaje cuando es el rostro de otros artistas o imágenes grupales.

Con este último objetivo es que Padín hace la estampilla de los tres con fotografías que los muestran en una etapa de madurez y cuando Deisler y Vigo han fallecido, como forma de homenajear la extensa amistad fraternal que los unió a través del arte correo y la poesía visual.



Figura 16. Fragmento de plancha de estampillas en Homenaje al "Che" Guevara, Padín



Figura 17- Estampilla sobre la amistad de Padín, Vigo y Deisler, por Padín

Por otra parte, las temáticas de la producción artística analizada constituyen una dimensión fundamental de la producción de sentido. La tematización se realiza siempre desde una *evaluación social*, tal como lo postulan Bajtín y Voloshinov: "...puede haber, por ejemplo, temas-fetichismo de un grupo social (en relación con los cuales el grupo se orienta positivamente) y temas-tabú (es decir, que reciben una valoración negativa por parte de la sociedad)" (Berone, 2006, p. 11).

En las obras se observan temáticas que son periféricas a nivel social, cultural y político en ese momento, como la diversidad sexual y la ecología. Otros temas son el arte de vanguardia o experimental, ya existente dentro del discurso del campo cultural de la época (desde los sesenta).

En el caso de la temática *Latinoamérica* ésta posee un alcance mayor y predominante, dado que opera como espacio de confluencia de sentidos que se producen entre la enunciación y las condiciones de ésta.

Latinoamérica es *la* temática central de la discursividad del arte correo en los setenta y ochenta ya que se inscribe como un *imperativo* de un proyecto de realización colectiva y horizonte a alcanzar. Así, hay una tensión entre el presente de la enunciación, en su marca deíctica, que se lee como un *estado disfórico* (Angenot, 2010) cargado de emociones y sentidos negativos (opresión, hambre, dolor, sometimiento) y un *estado eufórico* (libre, soberana y unida) al cual tender, que se considera justo y merecido para los pueblos de la región. Entre ambos estados se desenvuelve un programa libertario que convoca a hombres y mujeres de Latinoamérica, en hermandad bajo este signo y como agentes activos de pensamiento y acción.

En relación con esta temática se desglosan algunos tópicos que surgen del análisis del corpus: 1) La opresión de las dictaduras en Latinoamérica; 2) Imperialismo y desigualdad.

1. La opresión de las dictaduras en Latinoamérica

Dentro de este tópico están 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 residente en Antofagasta. El título sintetiza la fuerza, el exhorto a la acción conjunta, a la comunión y mutuo apoyo entre latinoamericanos. Junto con la postal de invitación que le envía Deisler a Vigo, de puño y letra escribe en el dorso de la postal: "El tema es América Latina. Puedes invitar a tus amigos y conocidos. Se necesita mucho apoyo postal".



En la postal-invitación para esta convocatoria, Deisler utiliza como procedimiento retórico la superposición de imágenes, texturas y trazos que produce un efecto perceptivo de diversos planos que se enciman unos con otros. Este diseño presenta gradaciones de opacidad/transparencia que tapan y dejan entrever fragmentos de escenas, rostros y gestos que generan tensión visual. En esta trama serigráfica, emergen con fuerza la figura de un militar con fusil, un cuerpo caído, un rostro desesperado y una mano que castiga. Es notable la preeminencia del color negro, símbolo de la oscuridad y el terror. El fuerte contraste en monocromo y la carga de tinta dan fuerza y dramatismo a la imagen. Las palabras: *América Latina* y *Ahora!*, se insertan como únicos elementos lingüísticos que anclan la imagen y resaltan la *urgencia*, la interpelación a la acción inmediata. Al dorso de la postal, el título de la convocatoria presenta un trabajo de diseño visual con las letras que enfatiza la designación de *Acción Postal*. Ésta denominación refuerza la dimensión performativa de la propuesta, que está enmarcada de manera explícita dentro del arte correo.



Figura 18. Frente de la postal-invitación "América Latina, Ahora!", Guillermo Deisler

américa
at na,
ahora!
acción
postal

Guillermo Deisler

arte
correo

Figura 19. Dorso de la postal-invitación "América Latina, Ahora!", Guillermo Deisler

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 actantes que ejercen la fuerza 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 abatimiento y remiten al sometimiento que deja indefensas a las personas detenidas, torturadas y desaparecidas. Las manos caídas aparecen con una forma orgánica ambigua desde una vista lateral, dado que también parecen hojas marchitas. Los animales tales como insectos, cerdos, conejos en jaulas, o subterráneos, son formas metafóricas.

A través de componentes retóricos plantea tensiones mediante el contraste de estas figuras. Así, por ejemplo, la fuerza implacable de los artefactos represivos que utiliza el Estado –tanques de guerra, siluetas de militares con armas- contrasta con las siluetas de figuras precarias y frágiles –manos exánimes, insectos atrapados, mariposas-. También son significativos los materiales que utiliza porque refuerzan la idea de lo precario y efímero: papeles arrugados, delicados, sencillos, fragmentos de elementos arruinados o rotos, ensamblados mediante las costuras con hilos u otros elementos. No obstante, la *fragilidad*, es inscripta en una paradoja, en el sentido de que frente a aquello amenazante que reúne el poder y la fuerza, lo aparentemente débil se muestra resistente, porque no se da por vencido.

Una figura recurrente en su obra es la del rostro de Abel Palomo, su hijo desaparecido, con la fecha en la cual se lo llevan por la fuerza los militares. Esta imagen luego migra a distintos trabajos a los que Vigo agrega sellos y otras formas expresivas. En el curso de su obra esta imagen se convierte en una alegoría de los desaparecidos, ya que su reiteración enfatiza, por un lado, la constatación de sus existencias y por otro, el exhorto a la liberación o aparición con vida, como lo expresa su sello “Set Free Palomo”.⁶⁴ En 1980 elabora con el rostro de Palomo una estampilla que envía incorporada en la obra, en los sobres, como planchas completas y en composiciones con sellos. Ésta y los sellos asociados a ella, los utiliza en el arte correo durante el resto de su vida.

⁶⁴ 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.



Figura 20. Plancha de Estampilla "Palomo", Edgardo Vigo

Otra obra significativa de Vigo en este período es el trabajo gráfico titulado "Ver", que en 1979 envía a la publicación *Intermedia. European/Latinoamerican Issue of Intermedia Magazine*, de San Francisco, Estados Unidos. Se trata de una producción visual en xerografía que plantea una secuencia de tres imágenes, de las cuales la primera, "One", es un collage cuya retórica guarda similitud con la que utiliza Deisler en la postal analizada anteriormente. Vigo hace referencia a la violencia ejercida por el Estado sobre sus víctimas. En el lado izquierdo de la imagen presenta unas *manos caídas* anudadas en ramillete. En el ángulo inferior izquierdo, el rostro de Abel Palomo; en tanto que el lado derecho, aparece la figura de un militar que sintetiza la idea de Fuerzas Armadas. Como en el tratamiento visual de Deisler, se presentan de manera superpuesta planos, texturas y líneas. En el centro de la hoja está estampado uno de sus sellos, que hace una sustitución del sujeto detenido de manera clandestina por la imagen de un *insecto atrapado*. La metáfora asimila de ambos la fragilidad y el cautiverio y, como remate del sello, otra vez, las extremidades exhaustas. Por otra parte, la imagen "Two", en similar juego de yuxtaposiciones visuales, muestra dos siluetas femeninas con sus cuerpos levemente inclinados, como si estuvieran cayendo, de las cuales tiene un globo de diálogo con la frase *Latin American Not For Business* [Latinoamérica no se negocia]. En un costado de la hoja se enfatiza la palabra *Peace* [Paz].⁶⁵ Finalmente, la tercera imagen, da preeminencia al texto que se ubica en el ángulo inferior derecho: *Forbide Children to Grow* [prohiben que los niños crezcan].

⁶⁵ El uso del inglés, si bien es típico de la tendencia, es particularmente significativo en este período 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 denunciar lo que ocurre en América Latina que, como sabemos, se omite o tergiversa en ese momento.

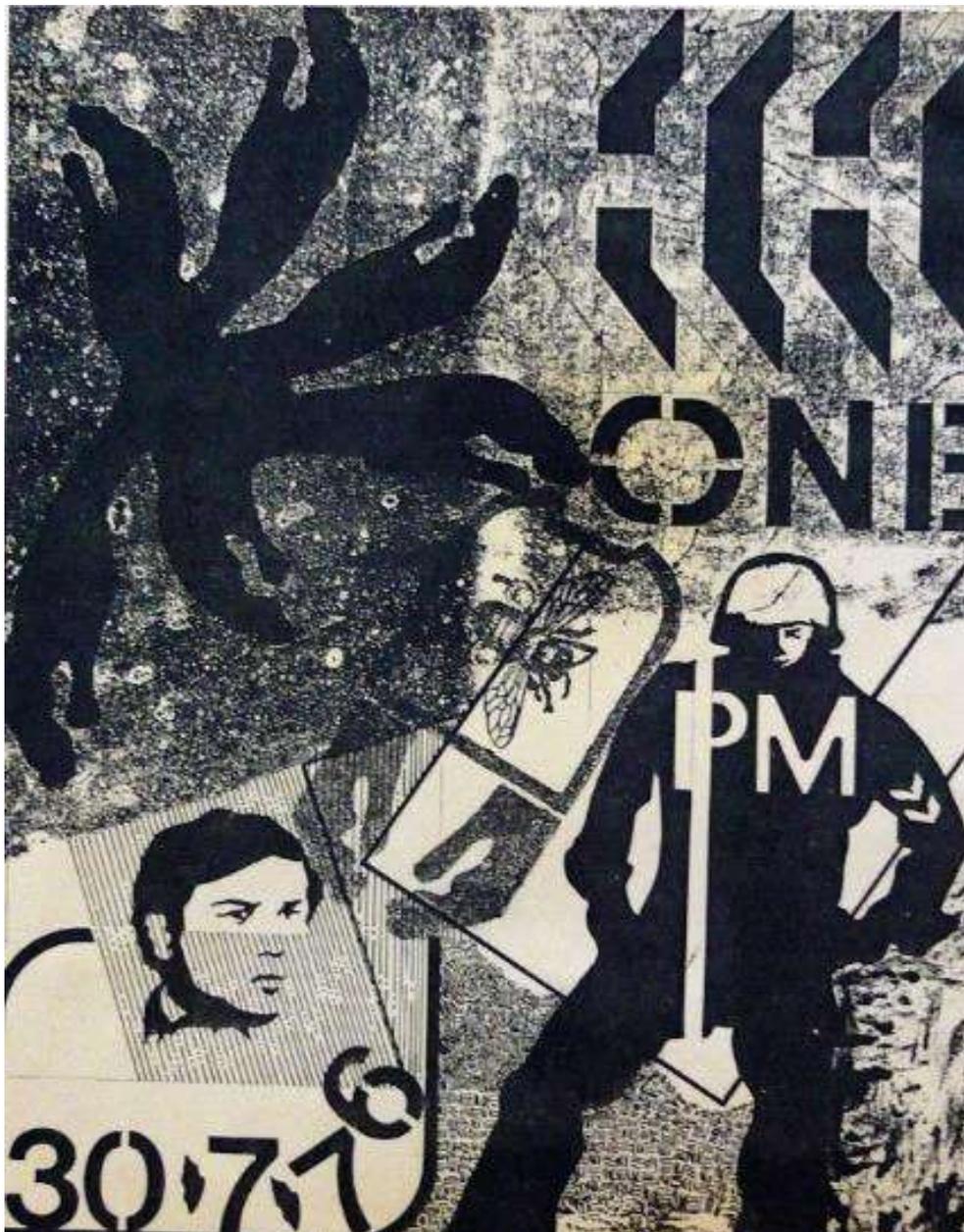


Figura 21. Trabajo gráfico "Ver", primera imagen, Edgardo Vago

A las personas desaparecidas también las tematiza en algunas convocatorias a partir de la progresiva apertura democrática en Latinoamérica. Como por ejemplo en la exposición que organiza el Grupo SOLIDARTE de México y que la AUAC apoya con la difusión desde Uruguay. La convocatoria se titula “Desaparecidos políticos de nuestra América” y sus editoras Graciela Gutiérrez Marx e Hilda Paz la publican en *Hoje, Hoja, Hoy*.

Otro tópico es el del dolor de la tortura ejercida contra las víctimas.

En ese sentido, cabe resaltar la imagen que creó Padín en 1973 publicada en su revista *Ovum*, titulada “Ay!”, cuya imagen luego coloca en postales, sobres, trabajos gráficos e invitaciones, como un modo de preservar la memoria del horror que instauran las dictaduras en el Cono Sur latinoamericano, a través de esta construcción pathémica que resalta el dolor.

La composición de la postal conjuga la huella digital, como forma metonímica de la identidad y el alambre de púas o espinos, elemento de uso militar para obstruir el paso –en los campos militares- y/o causar dolor. El alambre metaforiza la tortura y la interjección surge de la huella, sustituto visual de la víctima.

Otra configuración similar es la de impotencia frente a un poder implacable es representada en la obra de Deisler por puños cerrados, enarbolados. Esta emotividad está ligada a la censura y el exilio en las postales “Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos con los oídos” y en “Proposición”, ambos del artista chileno. En su obra enfatiza la censura de ideas, la quema de libros y el silenciamiento, como algunas de sus acciones en su carácter de artista comprometido.

En la postal, que elabora en 1973, en blanco y negro, con marcados contrastes, puede verse a una oreja de la cual surge un globo de diálogo en el que se destaca, por el contraste cromático y la expresividad, la silueta de un puño cerrado. Debajo, como remate y anclaje, se despliega la frase “Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos con los oídos”. Esta creación visual adquiere gran significatividad en relación con el momento clave que se vive ese año en el Cono Sur, particularmente en Chile.

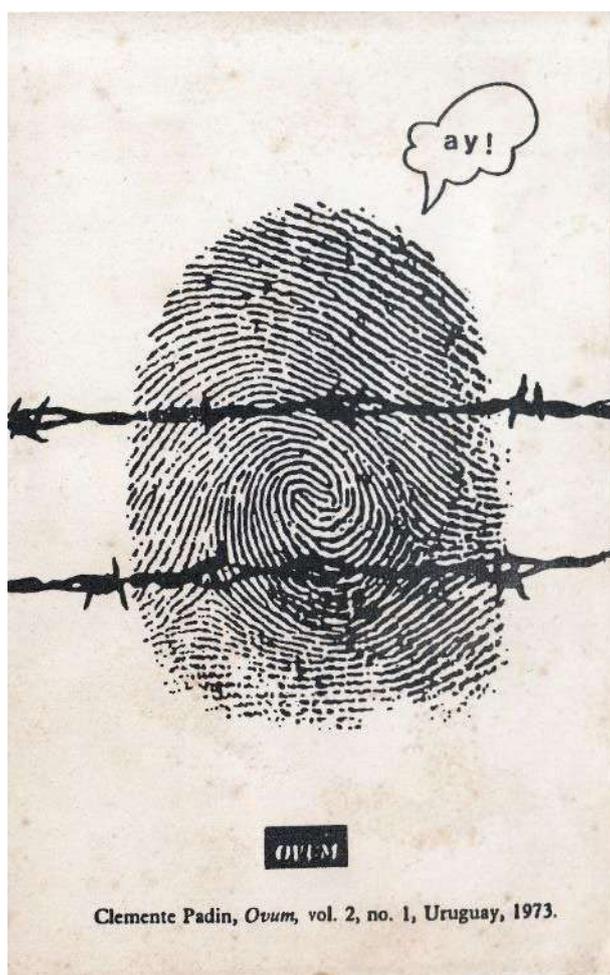


Figura 22. Pöstal poema visual "Ay!", Clemente Padín



"Si nos obligan a cerrar la boca, hablaremos
con los oídos", Guillermo Deisler, Chile, 1973.

Figura 23. Postal "Si nos obligan a cerrar la boca", Guillermo Deisler

Por otra parte, "Proposición", que Deisler envía a Vigo para el N° 3 del *Libro Internacional*, presenta en la imagen un puño apretado, sobre un libro en llamas. Al pie de la hoja el texto alude a que la irracionalidad de las fuerzas destructivas del saber son un hecho recurrente en la historia de la humanidad. En el puño, yace la posibilidad de la creación de ideas o de la destrucción.

La *censura* aparece tematizada en varias obras de los tres artistas, en el caso de Vigo puede verse en su obra desde fines de los años sesenta cuando crea un sello con la palabra *Censura* que utiliza en diversos trabajos de poesía visual y arte correo. En sus trabajos y publicaciones experimentales tematiza la *censura* en el nivel lingüístico a través del *sello* y también en el diseño del dispositivo artístico.⁶⁶

En 1977 en el N° 1 de su *Libro Internacional*, Vigo publica un trabajo gráfico propio en el cual superpuso un texto en letras negras sobre una imagen y texto en rojo. El enunciado produce un desdoblamiento, ya que en letras negras *él* se asume como enunciador al decir: "Debajo de la tinta negra un texto censurado que no me pertenece".

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 por letras negras que asume Vigo y por una imagen de un militar junto a su moto.

El artista no se asume como el censor, aunque en su obra, se inscribe como tal al ocluir la lectura del texto. La obra produce una tensión en virtud de este *juego* enunciativo entre la censura que el enunciador anuncia y a la vez produce sobre un texto ajeno y que refuerza a través de lo cromático, desdoblándose en este simulacro.

⁶⁶ La edición *d-g* de 1974, de la revista *Hexágono '71* se presenta como un ejemplar *Autocensurado*, al aparecer obstruido por una faja con la inscripción *autocensurado*, en tipografía de tamaño destacado y color negro. El dispositivo de la publicación que no puede ser abierta propicia una tensión en el espectador.



Figura 24. Trabajo gráfico "Proposición de Guillermo Deisler"

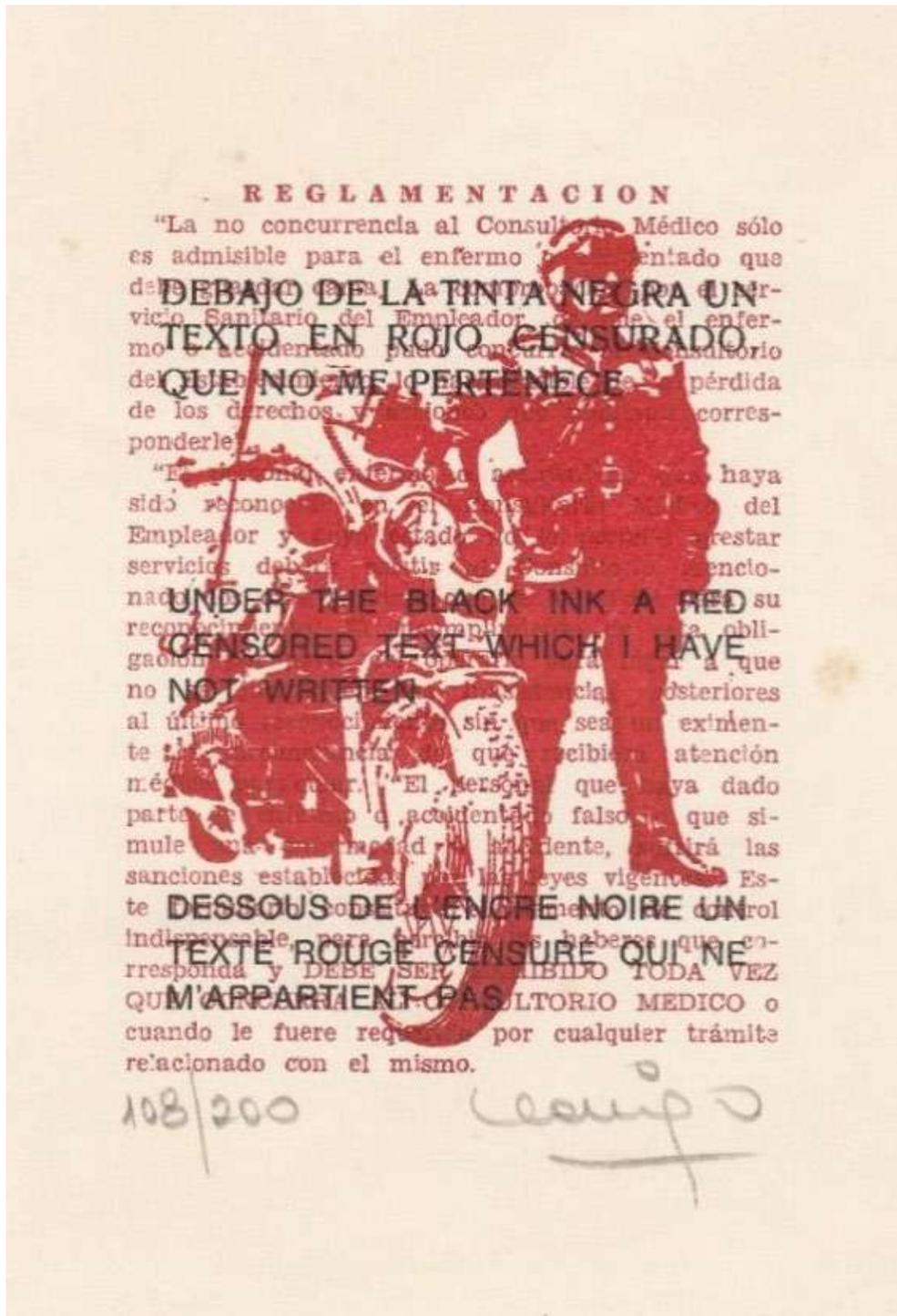


Figura 25. Trabajo gráfico, s/t, Edgardo Vigo

También el destierro es tematizado en los trabajos artísticos. Guillermo Deisler, lejos de su patria, lo expresa en una postal en la que plasma palabras del poeta chileno Waldo Rojas junto con una xilografía de su autoría, del rostro de un hombre cuya emotividad y dramatismo está dado por el trazo, las sombras y los contrastes. El texto retoma una parte y reformula expresiones de un poema suyo publicado en el libro *El Puente Oculto* titulado "Calle".⁶⁷



Figura 26. Postal de Guillermo Deisler y Waldo Rojas, s.f

En la imagen, se sugiere una imagen especular mediante trazos alrededor del rostro de un hombre. Esto acentúa la idea de extrañamiento y enajenación que produce el exilio forzoso.⁶⁸

⁶⁷ 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.

⁶⁸ La postal, sin fecha, es posible que haya sido el trabajo que Deisler le envía a Padín para la exposición sobre la Gráfica de Chile en el Exilio (Archivo del CAEV).

2. Imperialismo y desigualdad

En la producción de sentido de este tópico se plantan tensiones entre los binomios paz/violencia, desarrollo/subdesarrollo, liberación/dependencia. Estos núcleos son relevantes y se comprenden en el contexto turbulento de los años de regímenes autoritarios que transcurren.

La violencia está presente como ideologema en el discurso social desde mediados de los años sesenta en un mapa geopolítico tensado en la relación Norte-Sur y por la Guerra Fría. En relación con este contexto, *Latinoamérica* está acentuada valorativamente de manera positiva y cargada de emotividad en la discursividad de los artistas como parte de un campo semántico mayor, el de la liberación de la pobreza y desigualdad a la que es sometido el Tercer Mundo como producto de esas relaciones de fuerza. Los proyectos artísticos dialogan con un programa político más amplio, de tipo revolucionario, que se materializa en el plano simbólico con iconografía y/o palabras o frases que lo identifican, o que se asocian con éste. Por ejemplo, es recurrente en Vigo el uso de la *estrella roja* como una 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).

En la postal con el poema visual “Liberarse” de Padín, plantea un juego discursivo entre el nombre del estudiante de odontología y militante Líber Arce, asesinado por la policía el 14 de agosto en 1968 durante una manifestación estudiantil y el proyecto revolucionario, anclado en la imagen del “Che”. Realiza esta postal para una exposición en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República al conmemorarse un año del asesinato.

Como una recurrencia en los trabajos artísticos analizados, la acentuación de la palabra *paz* se produce de modo polifónico en un coro de voces que la expresan en distintos idiomas, procedimientos y géneros: sellos, collages, estampillas, etc. Esta forma de enunciación es la de un exhorto como, por ejemplo, la postal que elabora Padín con un anagrama con las palabras “Paz-Pan”.

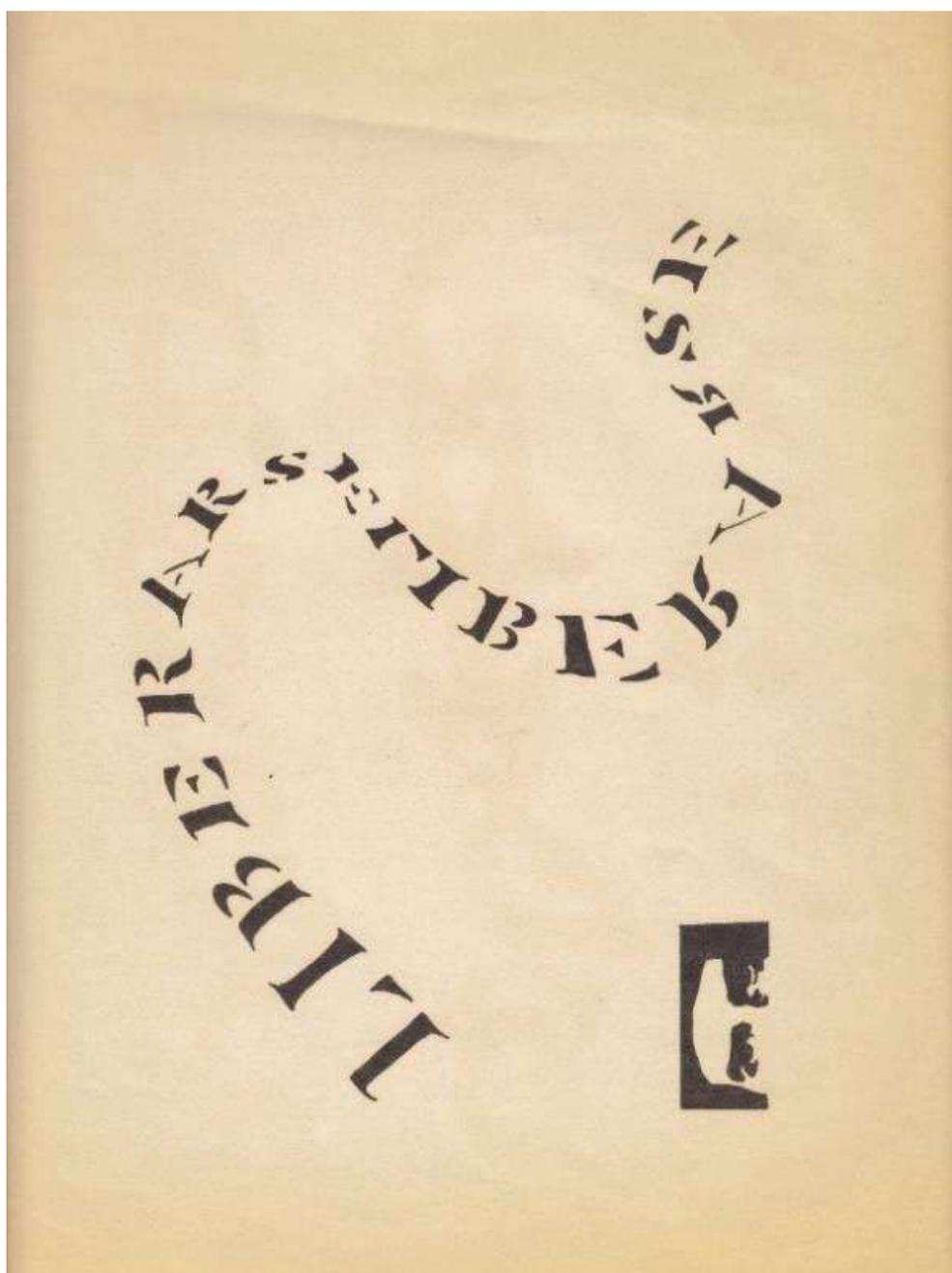


Figura 27. Poema Visual "Liberarse", Padín



Figura 28. Imagen "Paz Pan" Clemente Padín



En la obra de Guillermo Deisler, la serie “El Mundo” o la de postales “Hábitat” producen una evaluación axiológica de la configuración del poder de la Guerra Fría que profundiza la desigualdad y el hambre. Lo mismo marca en la postal “Lección de Geografía del Tercer Mundo” de un niño con signos de desnutrición que observa al mundo en su cuenco. Numerosas convocatorias de arte correo se orientan a la denuncia del arrebato de la soberanía y la riqueza de unos países a manos de otros más poderosos, generando hambruna masiva y una miseria estructural que existe hasta la actualidad.

En el mismo sentido, desde 1980, Vigo envía las estampillas “(They) Died in Poverty” [Ellos murieron en la pobreza] en planchas, pegadas sobre los trabajos postales o en los sobres en sus participaciones en la red (exposiciones, convocatorias, publicaciones, envíos múltiples). Las elabora reinscribiendo la figura del manojito de *manos caídas*, en relación con el tópico de la desigualdad. En su archivo Biopsia las presenta por primera vez pegadas en una carátula de cartulina que lleva impresas con *letraset* la frase de estas estampillas y la fecha significativa de *24 de marzo de 1980*, fecha en que se cumplen cuatro años del Golpe de Estado en Argentina.

A sus mariposas y manos como hojas marchitas, ya descritas, se suma la imagen de los “Pájaros de Carolo”. Estos *pajarillos* dibujados por su hijo Carolo que entonces era un pequeño, aparecen de manera recurrente en su obra desde 1977. Se presentan en distintos movimientos: con las alas bajas, levantando vuelo, en pleno vuelo. Los integra a las postales –en la serie “Freedom”, por ejemplo- en trabajos gráficos, tanto en colores, como en monocromo, un *pajarillo* en papel arrugado.

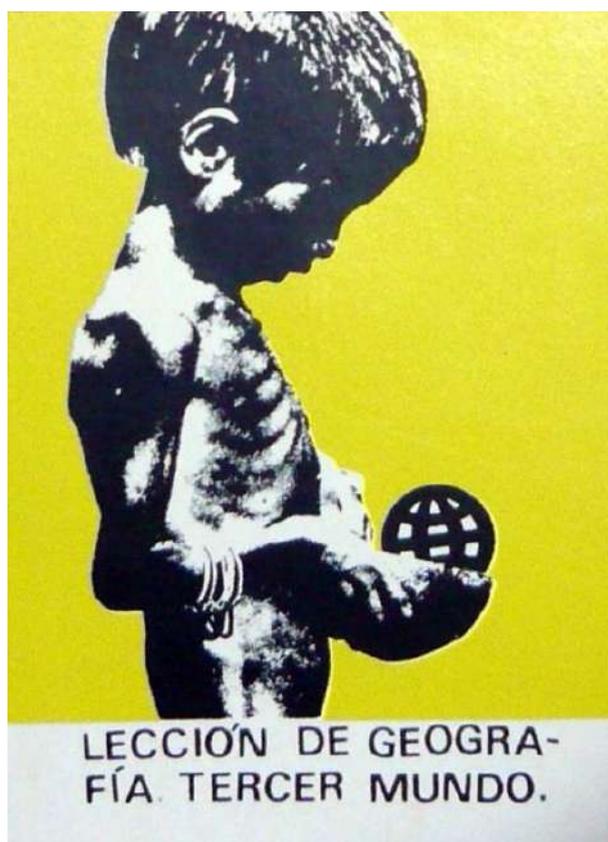


Figura 29. Postal "Lección de Geografía Tercer Mundo", G. Deisler, 1977



Figura 30. Estampillas “(They) Died in Poverty”, Edgardo Vigo



Figura 31. "Los pájaros de Carolo", Edgardo Vigo

Si, como afirma Bajtín “La expresividad de un enunciado siempre, en mayor o menor medida, *contesta*, es decir, expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado” (Bajtín, 1999, p. 282), entonces, estos enunciados de los artistas son una respuesta a la discursividad de los poderes dictatoriales latinoamericanos que intentan justificar y legitimar la desmedida violencia. En cuanto a la entonación, ésta se orienta en dos direcciones, la del oyente (como aliado o testigo), y la del objeto del enunciado (Voloshinov, 1995, como se citó en Arán, 2006, p. 15). En ese sentido, hay un deseo de los artistas de Latinoamérica de ser escuchados y de que se repliquen sus voces para dar a conocer la dura realidad a la que se somete a la región y la desigualdad creciente en el mapa geopolítico.

Luego del análisis del conjunto de trabajos artísticos puede afirmarse que la poética política posibilita la emergencia de sentidos en torno de aquello que no puede ser dicho -la desaparición, la muerte, la tortura, el hambre, el exilio-. Sus *tácticas*, en el sentido de Michel De Certeau (2000 [1990]), como un modo de hacer de los débiles frente a la estrategia, ámbito por excelencia del poderoso, se inscribe en un régimen micropolítico, siguiendo a Rancière. Mediante el trastocamiento y la desjerarquización de los géneros y técnicas, el uso de materiales precarios, efímeros, heterogéneos; los procedimientos retóricos, los artificios y recursos a los cuales recurren (como el juego, el contraste, la parodia, el collage, la metáfora, la metonimia, etc.), plantean un régimen estético político de alcance modesto.

Éste no busca erigirse como un arte revolucionario o subversivo del orden social dado, sino dar testimonio mediante los juegos discursivos de una realidad que excede a la propia experiencia. Es una poética del presente, con juegos compositivos y retóricos de tácticas marginales, que trafican sentido, perforan las barreras de la vigilancia y la censura.

En términos de la lógica heterogénea que plantea Rancière (2008) del *trabajo de ficción*, este régimen se inscribe como creación de *formas resistentes* cuya potencia se asienta en la fuerza de la sutileza y la persistencia de un régimen semiótico microbiano.

La incorporación de los géneros de la comunicación postal y de las huellas de la circulación en el trabajo artístico, logran materializar la pretensión de abrir la experiencia estética a nuevos espacios y procesos que trascienden la institución artística, en otros circuitos de encuentros y formas de intercambios. Ya no es la obra fija en el espacio exhibitivo, sino la obra errante de un punto a otro.

La producción de núcleos compartidos de sentido desde un posicionamiento crítico de artistas de Latinoamérica se expresa en el pensamiento, las acciones y las obras como forma de *objetivación*, materialización de la *palabra propia* y encuentro con la *ajena*, en la construcción de un *nosotros*. Esto deja al descubierto que la cultura entendida de esta manera, resulta inseparable de la política y la comunicación.

Capítulo 3

El arte correo en el cambio de siglo



En el transcurso del cambio de década entre los ochenta y los noventa del siglo XX se desarrolla una actividad de producción y circulación de forma sostenida y vigorosa, inspirada en el ímpetu social, político y cultural del retorno de las democracias a la región del Cono Sur Latinoamericano.⁶⁹ En este marco, se produce una recuperación del espacio público y el despliegue de un activismo artístico, proceso en el cual el arte correo se hermana con otras formas artísticas heterodoxas (instalaciones, acción performática, entre otras) y en conjunto exhiben su hibridez y deliberada impureza.

En la región estos cambios se dan en medio de un proceso político profundo de renovación que se entrama con el progresivo protagonismo del mercado que marca el ritmo de las transformaciones.

A. Recuperación democrática y tránsito a los noventa

Clemente Padín plantea que hay un gran cambio de los años ochenta a los noventa en la tendencia, porque se pasa de un estado de entusiasmo y acción colectiva a otro de repliegue y vuelta del individualismo. El ímpetu inicial es coincidente con el retorno de las democracias en la región, a la cual le sigue la década de profundización del neoliberalismo que las dictaduras militares comienzan a instaurar a nivel económico y social.

Como se señala en páginas anteriores, el aumento del costo del envío postal es parte de estas políticas y tiene gran incidencia en la práctica del arte correo en Argentina. Gutiérrez Marx considera que otro cambio propio de ese momento es la retirada de la solidaridad, de pensar en el otro, se afecta al tejido de contención social. Durante los gobiernos de Carlos Menem se instala la fantasía de entrar al primer mundo mediante las privatizaciones, la adopción de tecnología importada y un modelo que se desploma con la crisis del 2001.⁷⁰ Esta debacle reactiva la fuerza de lo colectivo, la organización popular, las asambleas, y a partir del año 2003 retorna la militancia, se reenciende la política al sumar la fuerza de nuevos actores juveniles y un diálogo intergeneracional enriquecedor.

Para Padín, el arte correo plantea desde el principio que la globalización tiene un sentido utópico de un orden cultural global, no económico. Este horizonte se impulsa con los deseos de las vanguardias que promueven el traspaso de las fronteras, una lengua única que

⁶⁹ En Argentina a fines de 1983, Uruguay en 1984 y Chile en 1989.

⁷⁰ Estos gobiernos se ejercen entre 1989-1994 y 1994-1999 en Argentina.

posibilite una comunicación universal y la relación arte/vida. El problema es que esa transformación deseada a partir de otro orden político más igualitario, finalmente es llevada a cabo por el mercado, desde la lógica capitalista, ligada a un nuevo paradigma cultural que no valora la dimensión humana de la comunicación, la acción colectiva y el sentido de lo cotidiano.

En cuanto a las prácticas artísticas de los ochenta, Susana Lombardo señala que en la década siguiente ganan mayor sistematicidad y encuadramientos que antes no tenían.⁷¹ A principios de los noventa persisten las acciones de la *Compañía de la Tierra Malamada*, formada en 1984 por Gutiérrez Marx y Lombardo, integrada por familiares (Martín, Soledad, Violeta, Saulo, hijos de las artistas y “Mamablanca” madre de Graciela), estudiantes y colaboradores ocasionales como Roberto Moscoloni y Gustavo Mariano en la ciudad de La Plata. Éste es un colectivo abierto fundado sobre una mirada poética/política de la vida cotidiana (Gutiérrez Marx, 2010).

Una de las acciones inaugurales es *El Tendedero* en el marco del *Fogón de la cultura popular* en Plaza Dardo Rocha, donde recolectan historias que activan la memoria y conectan con el espacio hogareño de los barrios humildes. También cuelgan trabajos de arte correo y reparten postales que invitan a producir estampillas (Gutiérrez Marx, 2010). En 1992, con motivo de cumplirse 500 años de la conquista de América el grupo despliega una acción denunciante y contestataria en la Plaza San Martín de La Plata, en respuesta a los actos oficiales que se desarrollaron simultáneamente en Plaza Moreno de esa ciudad.

Ese año hay un movimiento notable de múltiples acciones e intercambios postales, exhibiciones, encuentros entre los que se destaca la “Muestra Abierta Internacional de Arte 500 años de represión” convocada por los artistas Bedoya, Del Río, Emei, Ferrari, Gutiérrez Marx, Pamparana, Paz, Romero, Sacco, Vigo y Volco. Esta exposición se lleva a cabo en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires y cuenta con una nutrida participación nacional e internacional. Juan Carlos Romero la recuerda como la última exposición de arte correo que organiza junto a otros artistas y de la cual arman una carpeta, a modo de catálogo de la misma (J. C. Romero, comunicación personal, 15 de junio de 2011).⁷²

A mediados de los noventa, la desaparición de Deisler y Vigo deja una marca dolorosa en quienes han compartido la práctica artística y la comunicación personal mutua durante años. En este cambio de milenio se inicia un progresivo recambio generacional con la entrada de nóveles actores y gestores a la red de arte correo que motorizan proyectos, espacios y

⁷¹ Por ejemplo, respecto de las instalaciones y performances, relata que realizan este tipo de práctica artística en la calle o espacios cerrados en los ochenta, pero sin saber diferenciarlas de la misma forma en que se hace tiempo después.

⁷² También lo menciona en el libro *El Arte Correo en la Argentina*, editado por Vórtice (2005, p. 135).

nuevas formas de intercambio que la amplían y dinamizan. La transmisión intergeneracional, según los artistas, se produce “por contagio”, siguiendo la metáfora de Vigo sobre el arte tocable. Se difunde en espacios informales dentro de los ámbitos educativos y artístico.

En el cambio de siglo, hasta el año 2012 cuando la tendencia festeja sus 50 años, hay continuidades y cambios. Nuevas formas de producción híbridas al combinar el trabajo manual, artesanal y analógico con nuevos recursos digitales, y de circulación por las vías típicas de la tendencia (correo postal, encuentros presenciales en espacios cerrados y abiertos, publicaciones) y las emergentes de plataformas y medios digitales (correo electrónico, blog, páginas web, Facebook). Por último, la instancia del reconocimiento en un sentido veroniano, se produce en múltiples registros y en ámbitos cada vez más indeterminados.

Asimismo, la práctica artística, en este momento, enfrenta nuevos desafíos que provienen del contexto socioeconómico de crisis que en Argentina eclosiona en 2001, con efectos durante varios años posteriores. En este sentido, aparecen estrategias creativas que buscan sortear las limitaciones y problemas que la realidad plantea. También es importante la generación de espacios por iniciativa de artistas que se convierten en núcleos aglutinantes y activadores, que propician el encuentro, los proyectos e intercambios.

Es necesario precisar que la estrategia metodológica de investigación son las técnicas cualitativas de la entrevista y la observación. Esta última combina una forma no participante (de blogs, páginas, obras y documentación) y otra participante, consistente en la inmersión en actividades y eventos de la red en diversos escenarios y en las redes digitales. Una forma de involucramiento es la participación en proyectos de artistas correo del país y la organización de una convocatoria propia de arte correo con la finalidad de aportar conocimiento a este trabajo.

Entre los años 2009 y 2020 se realizan veinticuatro entrevistas, entre las que se cuentan la del artista uruguayo Clemente Padín y Ana María Gualtieri, directora del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata. Las restantes veintidós corresponden a los siguientes practicantes de Argentina:

Silvia Calvo, Irene Ronchetti, Norberto Martínez, Graciela Gutiérrez Marx,
Nelda Ramos, Diego Lazcano, Samuel Montalvetti, Fabián Zanardini,
Alejandra Bocquel, Laura Andreoni, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero,
Hilda Paz, Fabiana Di Luca, Luis Pazos, Fernando García Delgado, Claudia del Río,
Carlos Pamparana, Susana Lombardo, Silvia Lissa, Ignacio Mendía
y Gabriela Alonso.

El grupo de referencia de artistas que se entrevistan tiene un común denominador que es el ser o haber sido practicantes activos de la tendencia. Algunos han tenido una actuación decisiva en el desarrollo de la tendencia en el país y Latinoamérica.

Algunas características de los artistas que vale la pena resaltar se refieren a:

-Sus *lugares de residencia y origen* se concentran en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y puntos de la provincia de Buenos Aires, en localidades como La Plata, Quilmes, Haedo y Mar del Plata. En tanto que es menor el número de artistas provenientes de otras provincias del país: una de Rosario (Santa Fe) y otra de Chajarí (Entre Ríos). Estas disposiciones geográficas tienen relevancia en la consideración de sus prácticas de envíos y encuentros, porque la distancia es un factor importante como elemento aglutinador/desaglutinador para visualizar cruces y articulaciones espacio-temporales en las prácticas concretas.

- Respecto de la *formación y disciplina artística* de la que proceden, una característica mayoritaria es la formación académica en universidades o instituciones de nivel de educación superior en carreras de arte de grado o pregrado. Por otra parte, en cuanto a las disciplinas de la educación formal, hay preeminencia en la formación en el terreno de las artes visuales, en especial en grabado y artes impresas; le sigue la escultura y otras en arquitectura y letras. Más allá de estos trayectos especializados, la totalidad de artistas se abre a la multidisciplina, los lenguajes mixtos, la diversidad de soportes y técnicas en sus prácticas y apuestas estéticas. En general, esta heterodoxia tiene como paraguas al *arte conceptual* y como figuras-faro a Marcel Duchamp y Joseph Beuys, como se ha explicitado con anterioridad. En sus itinerarios artísticos comparten búsquedas que traspasan los límites de lo heredado o los mandatos recibidos en ese terreno.

- En cuanto al *modo y momento en que se inician en el arte correo* en calidad de participantes de la red, se reconocen dos subconjuntos: uno, integrado por catorce artistas que comienzan en los años noventa o primeros años del dos mil -Calvo, Ronchetti, Martínez, Ramos, Lazcano, Montalvetti, Zanardini, Bocquel, García Delgado, Lissa, Andreoni, Alonso y Di Luca- y, el otro, de nueve personas que empiezan entre mediados de los años setenta y principio de los ochenta -Gutiérrez Marx, Pazos, Padín, Romero, Paz, Del Río, Zabala, Pamparana y Lombardo-. Este aspecto tiene implicancias en la mirada sobre el arte correo e incide en algunos debates, como el referido a la continuidad o no de la tendencia, entre otros. No obstante, no se trata de grupos homogéneos, sino que hay líneas convergentes, divergentes y de fuga que atraviesan las subjetividades, prácticas y procesos.

-En cuanto al *sostenimiento en el tiempo de la práctica del arte correo durante el período estudiado*, de mayor a menor grado, un primer subgrupo de trece mantienen una participación asidua -Calvo, Ronchetti, Martínez, Ramos, Lazcano, Montalvetti, Zanardini, Paz, Padín,

García Delgado, Mendía, Alonso y Lissa.⁷³ Por otra parte, un segundo subgrupo de siete participantes, lo hacen parcialmente o con menor asiduidad que el anterior-Gutiérrez Marx, Andreoni, Romero, Di Luca, Bocquel, Pamparana y Lombardo-. Por último, el último subgrupo de tres artistas abandona la práctica de artecorredista entre fines de los setenta y mediados de los ochenta -Zabala, Pazos y Del Río-. Éste último, de cierta manera se *desconecta* del circuito de arte correo como tal, aunque comparten espacios con artistas que están activos en el arte correo, pero realizando otro tipo de acciones y trabajos.

En cuanto a la observación de escenarios y prácticas de intercambio, los principales lugares de la actividad de la red de arte correo en la Argentina durante el período estudiado están en La Plata, CABA, Quilmes y Haedo.

Como producto de esta observación y un trabajo interpretativo, los datos se organizan en los ejes referidos a los circuitos y modos de circulación que se delinean a partir de las interrelaciones entre espacios y modos de intercambio diversos.

B. Los espacios físicos como ámbitos de interacción y convergencia

Desde mediados de los noventa surgen espacios en los cuales el arte correo tiene un papel relevante. Esto constituye una característica nueva de esta etapa, ya que en las precedentes no hay ámbitos propios en Argentina vinculados a la tendencia, sino que las exposiciones y actividades se llevan a cabo en diversos lugares como escuelas, universidades, galerías o en la calle. Cabe aclarar que estos últimos no se abandonan, pero se suman espacios físicos considerados significativos para los artistas y que, en algunos casos, resultan determinantes para la continuidad de la tendencia. El artista Diego Lazcano afirma que en el arte correo siempre los espacios se arman por cuenta propia de los artistas, con mucho esfuerzo para sostenerlos en el tiempo. También que son provisorios y cambiantes (D. Lazcano, comunicación personal, 3 de mayo de 2011).

En estos lugares conviven prácticas de un arte lateral como el arte correo, la poesía visual y performance. Con estas características y cometidos hay tres lugares que cumplen un papel importante en la difusión del arte correo en los años estudiados. Por orden de aparición son los siguientes: Barraca Vorticista (CABA), Zonadearte (Quilmes) y 4 Gatos (Haedo). Los presento a continuación.

⁷³ Por participación asidua se entiende que sostienen prácticas artísticas dentro de la tendencia (con el reenvío de convocatorias, organización de las propias y de eventos, edición de publicaciones, etc.) al menos durante una década (dentro del período entre 1995 y 2012). Esto no significa que su participación sea homogénea, ni tampoco cuantiosa en el volumen de sus producciones.

1. Barraca Vorticista

El espacio es fundado por el artista argentino Fernando García Delgado el 25 de abril de 1998 en el barrio porteño de Flores como “la primera sala en el país dedicada exclusivamente a proyectos, exposiciones y performances de artistas vinculados al Arte Correo y la Poesía Visual” (García Delgado, 2018, p. 39). Se muda al Barrio de Monserrat a fines del 2005 a un antiguo conventillo de 1890 ubicado en calle Estados Unidos N° 1614. Esto demanda un proceso de restauración y remodelación que el artista documenta y publica en la página web. El espacio reabre el 5 de diciembre de 2006 con el festejo de la octava edición del festejo del Día del arte correo en Argentina.

Hay una finalidad artística/comunicativa en la creación del espacio, que en palabras de García Delgado (2018) responden a un doble objetivo, por un lado crear “un espacio de comunicación donde programar exposiciones y encuentros, tanto propios como de otros artistas nacionales y extranjeros, promoviendo la actividad artística y ampliando el espectro crítico y la comprensión del universo de las artes visuales contemporáneas en nuestro país” (p. 39) y por otro “desarrollar seminarios, charlas, conferencias y eventos vinculados con las artes visuales, con el objetivo de estimular la creación, sensibilización y profundización de la capacidad creativa, tanto desde las técnicas y los materiales como del desarrollo del pensamiento visual” (p. 39).

El formato de casa tipo chorizo, la variedad de espacios y sus recovecos son optimizados por el artista para los múltiples usos a los que está destinada. Su acondicionamiento le permitió disponer de un archivo, dos salas de exposición, un estudio-taller, habitación para huésped, patio y galería. Hay un relato performático del proceso de transformación del espacio que toma forma y progresivamente se inscribe como soporte de prácticas comunicativas y artísticas. Esto puede verse en la publicación *Vórtice Argentina: poesía visual*, del año 2018, y en la página web de la *Barraca Vorticista*.⁷⁴ Al mismo tiempo prevalece un sentido de lo colectivo y lo colaborativo en la construcción discursiva del espacio, a través de donaciones, aportes y colaboraciones.

La generación de este lugar toma sentido en el marco del Vórtice Argentina que en palabras de García Delgado:

⁷⁴ En 2018 cierra la página <http://www.vorticeargentina.com.ar/> donde estaba alojada toda la información, continúa con la de www.barracavorticista.com.ar y presenta la información compilada y sistematizada en su libro *Vórtice Argentina: poesía visual*, Eseade, Vórtice Argentina ediciones, Buenos Aires. En su portada presenta a la publicación como “historia del proyecto Vórtice Argentina Arte Correo – Poesía Visual narrada por Fernando García Delgado”.

El proyecto *Vórtice* fue sembrando su esencia por diferentes surcos y espacios fértiles, propicios para el desarrollo de una forma de sentir satisfacción en el hacer, donde cada obra, cada edición, son albergadas hacia adentro, y de ahí, expulsadas hacia el exterior, otorgando a la historia del proyecto un desarrollo en espiral. (2018, p. 9)

Vórtice Argentina es un Proyecto que reúne a un conjunto de proyectos: publicaciones, acciones, eventos, un archivo, el Día del Arte Correo en Argentina, entre otros. La marcación del “Día del Arte Correo” y su respectivo festejo surge como iniciativa de él junto con Juan Carlos Romero a fines de 1998 en un proyecto que consta de tres puntos principales:

1. Establecer el día 5 de Diciembre como fecha conmemorativa del “Día del Arte Correo” a nivel nacional.
2. Gestionar la confección y emisión de un sello postal con el tema Arte Correo y la realización de un matasello conmemorativo por el Correo Argentino.
3. Organizar anualmente una exhibición internacional de Arte Correo” (García Delgado, 2018, p. 69).

La fecha conmemora la inauguración de la *Última Exposición Internacional de Artec correo* organizadas por Vigo y Zabala, el 5 de diciembre de 1975. La aprobación en el Correo Argentino no tuvo resultado positivo; no obstante, García Delgado relata que las primeras muestras se realizaron en el Palacio Central del Correo Argentino.

Alrededor de los proyectos y del espacio se amplía la trama de relaciones sociales y contactos:

...se fueron conociendo en el espacio del barrio de Flores. Conocías uno y éste traía a cuatro, entonces era imparable, de repente se hacía un encuentro o una muestra de arte correo y venían ochenta personas. Aparte era el único lugar que había en ese momento. (FGD, Entrevista, 9 de octubre de 2014)

Para Norberto Martínez, artista participante y colaborador, Vórtice tiene gran significación por el archivo que logra conformar, las convocatorias con nutrida concurrencia de artistas de todo el mundo, los proyectos que surgen: “fue durante mucho tiempo el epicentro” (N. Martínez, comunicación personal, 2 de diciembre de 2010).⁷⁵ Otros artistas se

⁷⁵ De acá en más se menciona bajo el nombre “Vórtice” de forma global con referencia al espacio de Barraca Vorticista y los proyectos, con la finalidad de simplificar su designación.



conocen en Barraca mediante su página web y allí toman contacto con el arte correo, como la artista entrerriana Silvia Lissa. La artista platense Fabiana Di Luca considera que García Delgado es un actor fundamental del arte correo en Argentina desde fines de los noventa por su papel motorizador de la actividad a través de Vórtice.

Por su parte, Romero destaca cómo el uso de Internet que hace éste logra que las revistas que produzcan juntos se conozcan en el mundo al compartirlas en la web y por correo electrónico. Esta doble inscripción de Vórtice en el espacio virtual y presencial produce una sinergia en la circulación que en ese momento es de avanzada.



Figura 32. Barraca Vorticista, festejo del Día del Arte Correo, 5 de diciembre de 2009



Figura 33. Congreso de Arte Correo en el patio de la Barraca Vorticista, 16 de diciembre de 2009⁷⁶

⁷⁶ En la figura 33 puede verse hacia el fondo, de manera frontal, a Juan Carlos Romero. Más adelante y hacia la derecha a Fabián Zanardini y Alejandra Bocquel. De espaldas, en el primer plano de la foto, a Ignacio Mendía y Samuel Montalvetti. En la N° 34, de pie, al fondo y de frente, Norberto Martínez coordinando el encuentro.

2. Zonadearte

Fundado por la artista bonaerense Gabriela Alonso, Zonadearte tiene vigencia entre los años 2004 y 2009 en la ciudad de Quilmes, Buenos Aires. Funciona en tres espacios diferentes, cada una corresponde con una etapa del proyecto: dos casas y un local, de las cuales la primera era una casa tipo chorizo que la artista alquila junto con su primo arquitecto.

Se inaugura el 4 de abril de 2004 y durante un año comparten la casa, la parte anterior la ocupa el estudio de arquitectura y Zonadearte en la parte posterior de la vivienda que abarca la última habitación con el patio y un galpón que pertenece a la casa. Esta primera etapa está marcada por un ímpetu experiencial y de investigación artística.

Al respecto, Alonso expresa que la iniciativa de generar el espacio obedece a su necesidad de poner en tensión la formación académica más tradicional y generar un espacio de mayor libertad:

Zonadearte nace porque no había lugares donde poner en discusión estas prácticas ortodoxas y proponer otras prácticas que tuvieran que ver con una política y una poética, que se orientaran a una decolonización o que tuvieran que ver con el intercambio, con el arte sin fronteras, sin un circuito de comercialización que lo legitimara, sin un maestro, una maestra que te pusiera debajo del ala para poder trascender. Esas cosas eran las que discutíamos y eso fue lo que proponía el arte correo como modo posible (...) Fue un acto de rebeldía, de no tener que pedir más permiso a los artistas legitimadores, un espacio donde venga cualquiera a proponer un modo de trabajo y de discusión y entonces sentados en ronda decidamos qué queremos hacer. (G. Alonso, comunicación personal, 22 de agosto de 2020)

En este ámbito monta una especie de laboratorio en el cual el cuerpo, la imagen, el movimiento cobran vida a través de poesía visual, arte correo, arte urbano, ediciones independientes, arte de acción, entre otros. Se constituye en un espacio de reflexión y búsqueda colectiva en un ámbito de arte heterodoxo, activo, diverso y rupturista de su creadora tal como lo enuncia en una de las publicaciones del espacio.⁷⁷

⁷⁷ Zonadearte documenta y escribe sobre las propuestas a través de ediciones propias, independientes. Así, en *Libro Zona de Arte 5 años*, editado en el año 2010 presenta distintos proyectos y las reflexiones sobre la propia práctica. Este material es proporcionado por Gabriela Alonso para esta investigación.

Si bien no hubo un colectivo estable, porque se trata de un conjunto de participantes dinámico y cambiante alrededor de los proyectos y las agendas de trabajo, Alonso destaca a Nelda Ramos como la artista que acompaña casi desde el inicio todo el proceso.

En una etapa intermedia, entre los años 2005 y 2006 se traslada a un local céntrico donde instala una boutique de arte, con venta de objetos y diseño a partir de una asociación entre artistas y diseñadoras como una forma de crecimiento y expansión. Ante las dificultades económicas, el proyecto queda trunco y entonces alquila otra casa en lo que es la tercera y última etapa (2007-2009).

La nueva vivienda tiene tres ambientes y un hall de entrada. Es una construcción que requiere arreglos que realiza con ayuda familiar y, por este motivo, obtiene un precio más accesible del alquiler. Este período de dos años se trata del tiempo de mayor uso colectivo.

El arte correo está presente desde el comienzo y forma parte del conjunto de prácticas artísticas que dialogan y se retroalimentan entre sí:

La Zona se inauguró con la convocatoria de arte correo “Cadenas y medios de incomunicación”. Ésta proponía a una serie de artistas denominados cabeza de serie convocar un mínimo de diez participantes para la confección de un libro. Alrededor de cien obras correo contenidas en un total de once libros fueron inaugurales en la sala (Zonadearte, 2010, p. 2).

De Zonadearte se desprende *Zonadeartenación* centrado en el arte performático que Alonso inicia motivada por Padín, esta área adquiere progresivamente identidad propia y un desarrollo de vida independiente. El cierre del espacio Zonadearte, en 2009, se produce por motivos económicos y la carga de tareas que demanda la organización, coordinación, registro y comunicación de los eventos y proyectos, que ante la falta de recursos queda concentrada en pocas personas y esto resultaba agotador, porque es paralelo al trabajo y la vida personal.⁷⁸ A la clausura del espacio lo viven con tristeza, pero rescatan el aporte que hizo la experiencia vivida al desarrollo de ellas como artistas.⁷⁹

⁷⁸ Relata Alonso que con Ramos se presentan a varias convocatorias del Fondo Nacional de las Artes, pero nunca obtienen el subsidio. Para alojar a les artistas que recibían, lo hacían en sus propias casas y de gente amiga. En los demás gastos, los afrontan con Nelda.

⁷⁹ “Nos permitió crecer mucho también en nuestras producciones artísticas e intercambiar con otros artistas y viajar incluso a otros lugares. Entonces entendemos que hubo una devolución a nivel personal que fue muy buena” (G. Alonso, comunicación personal, 22 de agosto de 2020).



Figura 34. Exposición de la primera edición de Revista urbana en Zonadearte, 2009

3. 4 Gatos

En el año 2009 abre este espacio en la localidad de Haedo, Buenos Aires, por iniciativa de Norberto Martínez y Alejandra Bocquel, el cual en sus palabras:

Se trataba de un espacio de arte autogestionado, alternativo e independiente ubicado en la zona oeste del Gran Buenos Aires. La idea inicial partió de la necesidad de espacios nuevos no oficiales para muestras de artes visuales. El objetivo fue descentralizar la actividad artística acotada al centro porteño, ofreciendo una serie de eventos culturales mensuales que, desarrollados en la periferia, igualaban en calidad a los del circuito artístico tradicional.

El espacio priorizó especialmente la difusión del arte experimental de artistas emergentes en la zona oeste del Gran Bs. As., entendiendo este como nuevas propuestas de lenguajes, modalidades, conceptos y formatos, tales como el arte correo, instalaciones, performance, fotografía, video, objetos, intervenciones, arte multimedia y otros (Bocquel y Martínez, 2020, p. 1).⁸⁰

⁸⁰ Texto inédito enviado por los artistas por correo electrónico a los fines de esta investigación, año 2020.

El espacio de 4 Gatos tiene un local a la calle, en Av. Rivadavia 15.848, frente a la estación de Haedo. Su antecedente es el espacio de Marcos Luczkow en Merlo denominado “Momo”, lugar donde se muestran los trabajos de artistas de la zona oeste y se promueven encuentros e intercambios. Para Martínez y Bocquel, 4 Gatos surge en una línea de continuidad de ese cometido, comienza con varios integrantes además de sus fundadores; de quienes destacan la *última formación* conformada por Cecilia Magno, Viviana Ramos Di Tommaso y María Laura Domínguez: “Había mucho movimiento de artistas en el oeste y de capital que venían a hacer actividades, a estos espacios. En ese sentido, hubo un lazo entre Momo y 4 Gatos” (N. Martínez y A. Bocquel, comunicación personal, 29 de agosto de 2020).

Una rutina del espacio merlino que el grupo de 4 Gatos continúa es la de garantizar una inauguración o actividad los segundos sábados de cada mes, como una forma de mantener el hábito de encuentro y participación. Esto plantea una ardua dinámica de trabajo y coordinación. En cuanto a lo económico, el espacio se sostiene con ingresos que provienen del dictado de talleres, la venta de la tienda de arte, que escasamente logra cubrir los costos, de modo que requiere del esfuerzo de sus integrantes para auto sustentarse. Bocquel describe el gran esfuerzo de mantenerlo por fuera de las actividades laborales de docencia universitaria que es la fuente de ingreso familiar. No obstante, las gratificaciones durante los seis años que está abierto se vinculan con la experiencia de compartir un lugar de mucha vida social de artistas que se proyecta hacia el barrio y la zona:

Nosotros siempre decíamos que 4 Gatos era como un *club*. La gente iba a tomar mate, por ahí pasaba y se quedaba, aunque no hubiera evento, que no pasara nada. Nunca nos dejó un mango, pero el lugar generó un sentido fuerte de pertenencia. Cuando eso cerró nos quedamos sin eso, era como una usina, de ideas, de trabajo, un lugar donde uno hacía base, era nuestro taller, el del grupo. (A. Bocquel, comunicación personal, 5 de mayo de 2011)

En cuanto al espacio en sí, hacen una apropiación creativa de los ambientes, rincones, áreas de tránsito y recovecos a los que asignan un uso específico: Gato en sala, Gato encerrado, Gato eventual, Gato en la cocina, Gato en puerta, Gato de librería, Espacio Plegado y el Espacio Permanente de Arte Correo (E.P.A CORREO). Cabe destacar que “cada lugar estaba ocupado por alguien de modo que siempre el espacio era colectivo” (N. Martínez y A. Bocquel, comunicación personal, 29 de agosto de 2020).

Respecto del E.P.A CORREO, está presente desde el inicio de 4 Gatos y constituye un ámbito de intercambio donde cada mes exponen trabajos de una nueva convocatoria de arte correo, archivos de artecorreístas u otro material, como fotografías o grabados bajo los

criterios y principios de la tendencia (no venta, no premios, no selección, etc.) Ocupa un pasillo que conecta los diferentes espacios de sala y taller.

La descripción para los participantes era la siguiente: “E.P.A CORREO / ESPACIO PERMANENTE DE ARTE CORREO / PASILLO. 11 GANCHOS TIPO PIRAÑITAS DISPONIBLES PARA COLGAR POSTALES, PAGINAS, SOBRES, CONVOCATORIAS, COLECCIONES, ETC., ETC, SOLO MATERIAL ESPECIFICO DE ARTE CORREO” (Bocquel y Martínez, 2020, p. 1).

También se festeja en 4 Gatos el Día del Arte Correo en Argentina los 5 de diciembre de 2010, 2011, 2012 y 2014, años en que Barraca Vorticista está cerrada por mudanza de García Delgado a Cura Malal. En cuanto a su inserción dentro del circuito artístico, es también un colectivo de arte que circula por diferentes espacios y eventos culturales en la ciudad de Buenos Aires, Conurbano, ciudades del interior y en países vecinos.⁸¹

El local de 4 Gatos en Haedo cierra en mayo de 2015 y continúan en itinerancia hasta diciembre de ese año para cumplir con actividades pendientes. Ambos recuerdan la etapa de 4 Gatos como una etapa de mucho trabajo y esfuerzo, pero muy feliz.

⁸¹ “Desde los comienzos del proyecto 4 Gatos ha sido invitado a participar de diferentes eventos culturales, como también ha participado de intercambios artísticos con galerías del centro porteño tales como: 4 Gatos en la Galería Archibaldo con UN [(NUEVO) OTRO] DIBUJO, 4 Gatos en la 29ª Bienal de San Pablo 2010 con ediciones independientes, 4 Gatos en la 3ª Feria del Libro de Hurlingham 2010, 4 Gatos en el Biblio-Movil del Congreso en la 37.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 4 Gatos en Polirubro Cultural Rosario 2010, entre otros” (Bocquel y Martínez, 2020, p. 1).



Figura 35. Espacio E.P.A CORREO con exposición de Ryosuke Cohen, septiembre de 2009



Figura 36. Festejo del Día del Arte Correo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010

A modo de síntesis de este apartado, en el final de los noventa e inicios del dos mil, por iniciativa de los artistas se abren espacios en los cuales el arte correo tiene un desarrollo permanente de propuestas que se despliegan en esos ámbitos. Éstos constituyen lugares dinamizadores de la comunicación, lugar de encuentro y generador de proyectos dentro de la tendencia y otras prácticas del arte paralelo que están en los márgenes respecto del centro cultural institucionalizado y legitimador de la ciudad de Buenos Aires.

La circulación es diferente de la que caracteriza a la práctica del arte correo en los setenta y ochenta. No obstante, la forma en que se generan y sostienen estos espacios ratifica la apuesta a una comunicación marginal que adopta nuevos ropajes. Por otra parte, se hace visible el carácter cooperativo y colectivo que opera como contención y motivación para la continuidad de la tendencia.

C. Los dispositivos y modos de circulación e intercambio

Los principales dispositivos de las primeras décadas del arte correo son las exposiciones, eventos y prácticas de intercambio, publicaciones y asociaciones de artistas correo, los cuales funcionan como propulsores y organizadores de la circulación.

Cabe destacar que el dispositivo exhibitivo no es un fin en sí mismo, sino un facilitador de interacciones y motor de la comunicación. El evento de la exposición forma parte de un proceso de producción, circulación y reconocimiento que se reinicia y multiplica de forma permanente a través de la práctica. Al mismo tiempo, una característica propia de la tendencia desde sus inicios es que quien ingresa puede generar sus proyectos y eventos inmediatamente. Al decir de Vigo en los setenta: “Hoy, un practicante de la corriente, se convierte en forma automática en armador de exposiciones, nucleador-retransmisor de trabajos investigativos y experimentales y en centro de apertura para nuevos canales de ingreso” (1976, p. 4).

Asimismo, desde fines de los noventa, los medios digitales cobran creciente importancia por su capacidad diseminadora a gran escala, la simultaneidad y accesibilidad. Dan la posibilidad de contar con un archivo abierto y permanente en los espacios de los blogs y las páginas web y hay una reciprocidad entre practicantes de sus respectivas convocatorias a nivel local e internacional.

También surgen nuevas formas de intercambios de las cuales se destaca por su relevancia en las prácticas analizadas, el de tarjetas de artista denominadas *ATC's (Artist Trading Card)* y el *buzonazo*.

1. Las Artist Trading Card

Surgen de un proyecto del artista conceptual suizo Vänçi Stirnemann denominado *Artist Trading Card. A collaborative cultural performance*, que comienza en abril de 1997, como un proyecto de arte visual y acción comunicativa. En la página web del proyecto Stirnemann las presenta de la siguiente manera:

Las *Artist Trading Cards* son obras de arte en miniatura creadas en cartulina de 2,5 x 3,5 pulgadas o 64 x 89 mm. La idea es que *las intercambies* con otras personas que produzcan tarjetas, ya sea en las SESIONES DE INTERCAMBIO o en cualquier lugar donde conozcas a otro creador de ATC *en persona*. Es importante que conozcas a otras personas para intercambiar, es decir, está bien enviarlo por correo o participar en ediciones, pero *el objetivo principal de esta acción es la sesión de intercambio y el encuentro personal* (Stirnemann, s.f).⁸²

A nivel local, Irene Ronchetti es una de las artistas que más promueve esta práctica mediante diversos proyectos, algunos individuales y otros grupales.⁸³ Uno de éstos lo inicia con Martínez y, posteriormente, suman a otros artistas en la organización de los intercambios de ATC's. En uno de los blogs de Ronchetti publica un agradecimiento al cumplirse cinco años del inicio de estas actividades:

ATC's / Aniversario / 2006-2011

Hoy se cumplen 5 años del primer Intercambio de ATC's, un proyecto que se concretó un 8 de abril de 2006 y se fue difundiendo durante todos estos años, dando pie a que otros iniciaran proyectos semejantes en otros lugares del país, que se haya realizado una ponencia sobre el tema en el IUNA, etc., generando nuevos vínculos de comunicación y participación.

Ediciones Amnesia (Norberto J. Martinez) y A&C (Irene Ronchetti) agradecen a Silvana Castro (Chuchulita) por haberse unido...¡¡¡¡¡GRACIAS!!!! (Ronchetti, 2011, s/p)

Durante el período observado los encuentros se llevan a cabo en diversos espacios abiertos como estaciones de tren, parques o plazas, y otros cerrados, tales como salas

⁸² Traducción propia. Los destacados son del original.

⁸³ La artista figura en la lista de participantes en la página de Stirnemann, en <https://www.artist-trading-cards.ch/atc-travel-archive/>

independientes de arte, talleres, escuelas, entre otros. Los escenarios predominantes están en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y, en menor medida, en La Plata y Rosario.⁸⁴

Por iniciativa de la artista visual surge una nueva modalidad de hacer circular las tarjetas llamada *rondas de ATC's*, según la cual se intercambia en grupos de siete personas que la organizadora arma con la finalidad de ampliar el número de practicantes y propiciar la interacción entre personas desconocidas. La práctica se integra en Argentina sin dificultades: “Este movimiento, para mí fue algo nuevo porque yo pensé que no iba a hacer más que una ronda y este año se hicieron siete. Fue una idea mía. Surge porque vi que no había suficiente gente intercambiando tarjetas por correo postal” (I. Ronchetti, comunicación personal, 30 de mayo de 2011).

⁸⁴ Durante el año 2006 se llevan a cabo seis encuentros de los cuales cinco se hacen en CABA (Librería Caligari, IUNA, FM La Tribu y Vol.3.) y uno en La Plata (no se especifica el lugar). En 2007 se realizan cinco: cuatro en CABA (Parque Rivadavia, Galería Bond Street, Artes Gráficas Chilavert y Barraca Vorticista) y uno en Rosario (“La Caverna”, Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo). En 2008 se desarrollan cinco: tres en CABA (La casa de Castagnino, Barraca Vorticista y Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano), uno en Merlo, Pcia de Buenos Aires (Espacio Momo) y el otro en Rosario (La Caverna). En 2009 se concretan diez, de los cuales seis son en CABA (Barraca Vorticista, Parque Centenario, Taller Géminis Arte y en IUNA), uno en Moreno (Dirección de Cultura Municipal), otro en Quilmes (Zona de Arte) otro en Haedo (4 Gatos) y en Rosario (La Caverna). En 2010 se llevan a cabo cinco encuentros: tres en CABA (Barraca Vorticista, Casa Cabrera y Umbral espacio de arte) y en tres localidades de la provincia de Buenos Aires como Haedo (4 Gatos), Vicente López (Espacio Klee en el andén de esa estación de Ferrocarril Mitre). En 2011 se realizan dos, uno en CABA (Espacio Viridiana) y otro en Haedo (4 Gatos). En 2012 se registran uno en el IUNA, CABA. Además de Irene Ronchetti (A&C) y Norberto Martínez (Ediciones Amnesia) se suman a la organización de algunos de estos encuentros la Cátedra Rodolfo Agüero de Grabado y Arte Impreso y Proyectual y la cátedra Nelda Ramos Posgrado en Medios y Tecnologías para La Producción Pictórica del IUNA, Silvana Castro (Chuchulita), entre otros. La información es relevada de los blogs de la artista Irene Ronchetti <http://at-cards.blogspot.com/> y <http://atc-intercambios.blogspot.com/>

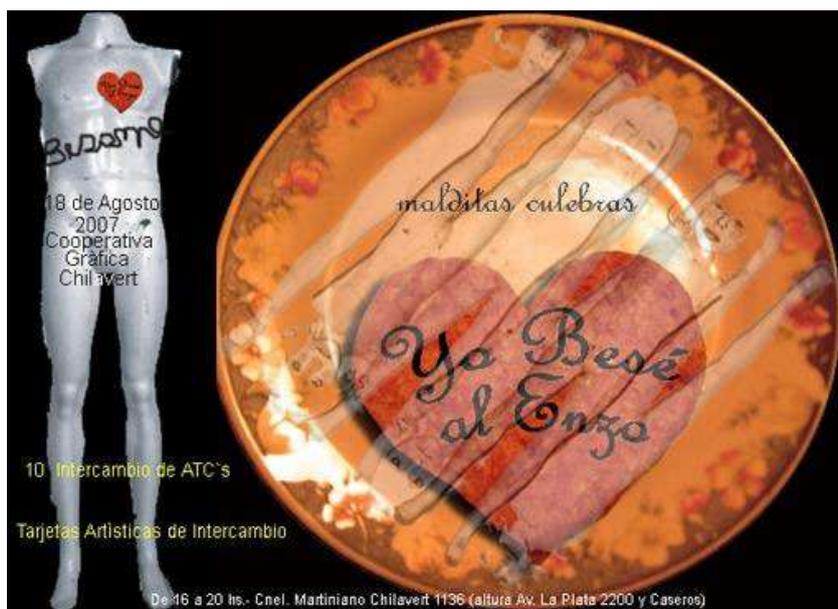


Figura 37. Invitación a un encuentro de intercambio de ATC's, 2010

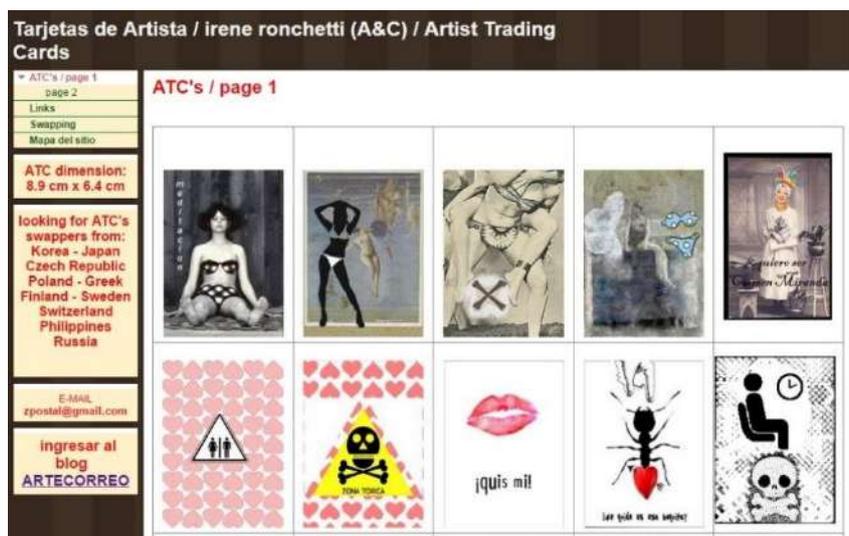


Figura 38. Blog de Irene Ronchetti dedicado a publicar ATC's⁸⁵

⁸⁵ Capturas del blog de Irene Ronchetti <http://zonapostal.blogspot.com/> y de la página web <https://sites.google.com/site/tarjetasdeartista/>

Hay en los practicantes una inclinación hacia la creación e intercambio de las ATC's, prácticas que, según sus expresiones, los conecta con un disfrute particular: "Las ATC's me encantan porque me gusta ese mundo que uno puede armar en 9x5. Tiene que ver con la intimidad, esa dimensión de la postal, la tarjetita...hay algo de lo femenino, que interviene en alguna mirada o percepción" (A. Bocquel, comunicación personal, 5 de mayo de 2011). Destacan la dimensión lúdica y comunicacional: "...cuando se da el momento del intercambio, que se dice *1, 2, 3...a cambiar*, entonces ves que cada uno saca de su bolsa y te dice: *¿cambiamos?, ¿yo cambié con vos?*" ..." (S. Calvo, comunicación personal, 16 de diciembre de 2009).

Las jornadas de intercambios (*trading sessions*) se llevan a cabo desde 1997 en numerosos países del mundo, algunos con mayor frecuencia y en otros ocasionalmente.⁸⁶ En esta modalidad nueva dentro de la tendencia se resalta a la comunicación *in situ*, el encuentro presencial y la reciprocidad como eje de estos procesos. La variación de Ronchetti de las *rondas*, enfatiza y profundiza este carácter íntimo y potente de la proximidad en la socialidad. Es significativa la propuesta porque en todos sus aspectos está pensada de caras a la comunicación humana.

2. El buzón

Esta modalidad de intercambio surge en Argentina en el contexto de la crisis pos 2001 y como parte de un proceso en el cual los envíos postales se tornan inaccesibles, por las limitaciones económicas y los altos costos del correo postal privatizado:

Desde 2009, en algunos eventos, muestras, intercambios de ATC's, etc., dispusimos de un buzón donde los concurrentes, podían dejar su sobre con pequeñas obras, tarjetas, postales, páginas o cualquier otra de las típicas formas de arte correo. La finalidad, previa invitación al destinatario, era participar del intercambio de correspondencia. Esto surgió, dado los elevados costos del correo postal (Bocquel y Martínez, 2020, p. 3).

El *buzón* permite el envío y entrega de la correspondencia por parte de los artistas, eludiendo al correo postal. Se informa previamente acerca de la instalación del buzón y del evento en el cual se abrirá mediante las redes digitales y de forma interpersonal. El momento

⁸⁶ En varias ciudades de Canadá y Estados Unidos, en Suiza, Países Bajos, Australia, Alemania, Finlandia, Nueva Zelanda y Argentina.

de abrir el buzón se realiza al final del encuentro en un clima emotivo y festivo. En las muestras observadas, es notable la atención y empatía que genera al activar una ritualidad en torno del buzón, con el público en semicírculo, expectante frente a la posibilidad de ser nombrados para recibir un sobre. Cada entrega se hace en medio de gestos de alegría y entusiasmo y al concluir el acto, la concurrencia se disgrega en intercambios interpersonales de expresiones de curiosidad por lo recibido, sorpresa y mutuos agradecimientos entre remitentes y receptores.

Si algún destinatario no está presente, queda en el buzón para ser retirado con posterioridad o es enviado mediante otra persona de forma desinteresada. El *buzonazo* es pensado en el contexto de la crisis económica para dar continuidad a las prácticas de intercambio en la red de arte correo: “Hubo un cambio posterior a la crisis del 2001, donde no nos podíamos mandar correo ni siquiera entre nosotros, por el alto costo (...) Yo noté que se generó una situación de incomodidad porque seguíamos haciendo arte correo y sin poder enviarlo.” (N. Martínez, comunicación personal, 2 de diciembre de 2010).

Relata Martínez que ante esta situación frustrante que experimentan quienes practican arte correo en esta etapa, es que a Bocquel se le ocurre hacer un buzón de cartapesta y lo llaman *buzonazo*.

El dispositivo plantea una limitación en cuanto a la proximidad geográfica, ya que para depositar los sobres es necesario poder acceder al buzón que está en un lugar determinado y esto no es posible para quienes están a distancia. En este sentido, es destacable que la solidaridad se profundiza en ese momento de crisis posterior al 2001 y, por ejemplo, quienes viajan a otra ciudad con motivo de realizar alguna actividad artística y/o académica hacen las veces “de correo humano” y trasladan consigo los sobres de sus pares. Es importante tener en cuenta que ésta aparece y se instala como una forma de supervivencia de la práctica en un contexto de inestabilidad económica y crisis generalizada en Argentina.

El *Buzonazo* propicia el encuentro presencial simultáneo o diferido, a conocerse personalmente y/o fortalecer lazos preexistentes.



Figura 39. Buzonazo en Barraca Vorticista, 5 de diciembre de 2009



Figura 40. Buzonazo en 4 Gatos, 5 de diciembre de 2012 ⁸⁷

⁸⁷ En la primera imagen, Diego Lazcano muestra los sobres que le acaban de entregar. Atrás, Norberto Martínez (que queda tapado) y Fabián Zanardini se encargan de sacar los sobres de la parte posterior del buzón donde tiene unas puertitas, y entregarlos. En la segunda, Martínez con una postal en la mano, por entregarla, en el *Buzonazo* de 2012.

3. Exposiciones / libros /congresos

Entre 1995 y 2012 este dispositivo continúa teniendo relevancia, aunque hay una diversificación en las prácticas de intercambio. Desde 1998 se producen numerosas exposiciones de arte correo, poesía visual y grabado en la Barraca Vorticista organizadas por Vórtice Argentina, de las cuales las primeras muestran el trabajo de un artecorredista internacional y luego suman a artistas de Argentina y amplían el número de participantes.⁸⁸

Por otra parte, las celebraciones del Día del Arte Correo en la Argentina los 5 de diciembre, ofician como usinas de eventos, acciones y encuentros tales como exposiciones, ediciones de estampillas, talleres y congresos de artecorredistas. Los primeros tres festejos (en los años 1999, 2000 y 2001) se realizan en el Palacio Central del Correo Argentino y los tres siguientes en Barraca Vorticista. En 2005 se lleva a cabo en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, al cumplirse 30 años de la mítica “Última Exposición Internacional de Artecorreo” de Vigo y Zabala. En esta edición especial participan 370 artistas de 25 países y allí se presenta el libro *El Arte Correo en la Argentina* editado por Vórtice, que cuenta con la presencia de Horacio Zabala. Desde 2006 a 2009 se festeja en Barraca en la sede del barrio de Monserrat, entre 2010 a 2012 en 4 Gatos, en 2013 en “La Tranca”, Cura Malal (pcia. de Buenos Aires) donde residía entonces García Delgado.⁸⁹

Otra conmemoración que motiva encuentros, muestras y exposiciones en las que aparece el arte correo es el Día de los Muertos los 2 de noviembre. Esta celebración de origen mexicano tiene gran adhesión entre les artistas del grupo de referencia, quienes realizan proyectos y convocatorias de libros de artista, arte correo, instalaciones, performances, entre otros. Algunas ocasiones para destacar son el 2 de noviembre de 2008 en Barraca Vorticista y en 2011 en 4 Gatos, que tuve oportunidad de observar.

En el año 2010 se lleva a cabo la Muestra Internacional de Arte Correo titulada “10 x 15 Espacio de libertad” convocada y organizada por el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, del Departamento de Artes Visuales del (entonces) Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA) como actividad de cierre del curso de posgrado “Poesía visual y arte correo” que dicta Clemente Padín. La exhibición se realiza entre el 22 y el 29 de octubre en la

⁸⁸ El 25 de abril de 1998, la primera exposición en Barraca Vorticista es sobre la obra del artista alemán Géza Perneczky y el 23 de mayo sobre Emilio Morandi. Ambas surgen de la correspondencia que Fernando García Delgado recibe de ambos artistas europeos (García Delgado, 2018).

⁸⁹ En 2015 en el Centro Cultural Néstor Kirchner con una exhibición entre junio de 2015 y octubre de 2016. Se retorna el festejo en el espacio de la Barraca en 2016 que se mantiene hasta diciembre de 2019 de forma presencial. En 2020, en el contexto de la pandemia del Covid-19, se realiza un evento virtual y en diciembre de 2021 se continúa con exposiciones presenciales en Barraca Vorticista (2022 y 2023). Para diciembre de 2024 está convocado un festejo para el cual les artistas correo preparan sus muestras.

Galería de Arte Palermo H de la ciudad de Buenos Aires, cuenta con 399 participantes de 36 países. La difusión de la convocatoria se realiza en un breve tiempo por las redes del entonces Instituto Universitario Nacional de las Artes (desde 2014, Universidad Nacional de las Artes, UNA) y del artista Clemente Padín.⁹⁰

Por otra parte, un proceso interesante que se produce al finalizar la primera década del 2000 es la progresiva apertura de archivos de arte correo de los artistas y la muestra de éstos en exposiciones o en plataformas digitales como Facebook, páginas web o blogs. Estos eventos y/o publicaciones constituyen una oportunidad para realizar una reflexión acerca de la tendencia, su estado actual, los dilemas o desafíos que se presentan. Es decir, una especie de *puesta al día* que contribuye a la resignificación y continuidad de la corriente artística.

En esta línea, a través del dispositivo expositivo se destaca la exhibición “Fragmentos de Archivo” de Graciela Gutiérrez Marx en la cual la artista presenta parte de su acervo y su libro *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal*.⁹¹ La muestra se inaugura el 19 de noviembre de 2010 en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) de La Plata y ocupa el espacio de la Sala 8 con objetos, postales, sellos, instalaciones, publicaciones, entre otros trabajos y proyectos de distintos momentos durante los 35 años de trayectoria de la artista en la red postal.⁹² La selección y organización de la exposición propone una lectura discontinua de los “fragmentos” sin seguir un orden lógico, abriendo así la posibilidad de realizar diferentes recorridos y enlaces.⁹³

María de los Ángeles De Rueda (2010b) en el texto de presentación de la exhibición afirma que “Con esta exposición inauguramos una otra cultura de archivo por la presentación de un arte de archivo: prácticas experimentales como la poesía visual y el arte correo. Papeles atesorados de algo que sucedió alguna vez, en algún lugar enlazado con nuestra ciudad” (p. 1). Es interesante la lectura que la investigadora realiza sobre el archivo de Gutiérrez Marx al decir que éste “se ofrece como la punta de un tejido enlazado con otros archivos de producciones marginales, que se abrazan con la cultura informática y adquieren visibilidad por medio de una cierta organización, a partir de la lógica de los rizomas (p. 1).

⁹⁰ Se adjunta el desplegable de apertura de la Exposición en Anexos. Participé de esta muestra enviando una postal, como parte de mis prácticas de observación participante en la red.

⁹¹ El registro fotográfico, tomado por Lucía D’Amico del equipo del MACLA, puede verse en <https://archivoGGM.wordpress.com/>.

⁹² Los trabajos expuestos muestran la impronta de la artista y el poder disruptivo de su obra. También expresan su posicionamiento frente al arte, al cual concibe como una práctica colectiva y política por definición. Tienen protagonismo en esta muestra algunas acciones desarrolladas por la Compañía de la Tierra Malamada y la posterior Compañía de la Tierra Bienamada (cambio de designación que hace Gutiérrez Marx para marcar dos momentos contrastantes de la política en relación con Latinoamérica, al considerar que, en el nuevo siglo, a partir de 2003, se inaugura una etapa positiva, con valores y proyectos políticos colectivos favorables para la integración regional).

⁹³ Esta puesta en escena del archivo atenta contra toda lectura tradicional o canónica de una *retrospectiva*.

Otro evento expositivo de apertura de archivo durante es la Muestra “10 años de arte correo. Archivos Nelda Ramos” entre el 20 y 30 de agosto de 2012 en Casa de la Cultura del Municipio de Quilmes. Durante la inauguración se realiza una charla sobre arte correo por parte de la artista, intercambio de ATC's y un espacio de diálogo alrededor de la mesa entre les artistas participantes con una torta de celebración y mates compartidos. El clima del evento es amigable, entusiasta y con expresiones de afecto mutuo. En las paredes de la amplia sala la artista expone trabajos correspondientes a diversos proyectos que desarrolla desde sus inicios en el año 2002 y presenta obras postales de invitadas.

El año 2012 que cierra el período delimitado para este trabajo tiene vital importancia para quienes son integrantes de la red porque marca un hito al celebrarse 50° aniversario de la creación de la *New York Correspondance School* creada por Ray Johnson en 1962. Esta relevancia se visibiliza en numerosas expresiones y realización de eventos, tales como la edición 2012 del *Congreso Descentralizado de Arte Correo*, convocatorias y una mayor apertura de los archivos. Estos constituyen espacios de reflexión e interacción en un momento de conexión con el pasado, habilitan una mirada retrospectiva: “Están pasando cosas de revisión del pasado que no ocurrían” (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 1° de diciembre de 2012). La edición 2012 del congreso descentralizado surge de este interés, y es relevante señalar que la sede en Argentina de su realización es la ciudad de La Plata, en el “Galpón de la Loma”, espacio de la artista platense citada.

Respecto del origen de este evento, surge en 1986 por iniciativa de H.R.Fricker y Günter Ruch. Es entonces cuando se desarrolla un primer encuentro con el propósito principal de promover que se conozcan personalmente artistas correo que regularmente intercambian sus trabajos por el correo postal.⁹⁴ Cuando Fricker y Ruch piden opinión a sus pares acerca de hacer esta reunión en su lugar de residencia, Suiza, sus respuestas remarcan el carácter descentralizado de la red y así nace el *Decentralized Worldwide Mail Art Congress* (Congreso Mundial Descentralizado de Arte Correo) bajo la consigna de que se realice “en cualquier lugar donde dos o más artistas postales se reunieran para tratar temas de la red” (Held, 1990, p. 6).

Diez años más tarde, Fricker reedita la idea y organiza con un grupo de artistas el *Decentralized World-Wide Networker Congress 1992* que constituye un gran puntapié para motorizar las discusiones de tendencia en los noventa relacionadas con la tecnología.

En 2012, en el quincuagésimo aniversario retorna su edición:

En Inglaterra...no sé por qué, parece que estuvieron viendo material de los dos congresos anteriores, se juntaron con H. R. Fricker, artista suizo que es el que

⁹⁴ Como ocurre en la *New York Correspondance School*, desde el principio Johnson promueve las reuniones y eventos, tales como los *Nothings* (en oposición a los *Happenings*) y otros similares.

organizó los anteriores y que aceptó ser asesor del 2012. Yo cuando ví que él era el asesor me tranquilicé, confié, entonces me propusieron si no quería ser una de las localizaciones. (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 1º de diciembre de 2012)

La organización se inicia mediante el contacto entre artistas; a Gutiérrez Marx la convoca el artista serbio Nenad Bogdanović. Se proponen seis sedes, las cuales tienen amplia libertad en cómo desarrollar el evento, lo que tienen en común es un eje vertebrador decidido por sus impulsores que es el homenaje al evento de 1992 al retomar sus propósitos comunicativos:

Decentralized World-Wide Networker Congress 1992 (NC92)

Donde dos o más artistas/networkers se reúnan en el curso de 1992, un congreso tendrá lugar. *The Decentralized World-Wide Networker Congress* servirá como un punto de reunión para todo tipo de trabajadores de arte en red (*networkers*). El sentido del rol común como trabajadores de arte en red debería ser el foco de la discusión.

A medida que las opciones del trabajo en red se han expandido desde 1992, y con la variedad de medios disponibles para nosotros ahora, buscamos expandir el concepto, respetando al arte correo y el encuentro cara a cara, orientados a todos los tipos de manifestaciones. Junto con Fricker, creador del congreso, y nuestro organizador honorífico, esperamos revitalizar estos conceptos y ampliar las interacciones al interior de la red. (Leftwich, 2012, s/p)⁹⁵

En la publicación, Jim Leftwich informa en detalle las locaciones y artistas con la siguiente información:

- Rebecca Weeks, CAZ, The basement The Exchange Gallery, Princes Street Penzance Cornwall, TR18 2NL UK.
- Decentralized Networker Congress 2012, Jim Leftwich, Keith Buchholz, 525 10th St SW, Roanoke, VA 24016, USA.
- Nenad Bogdanovic, Multimedial Art Studio / MAS Gallery, 25250 Odzaci, S. Markovica 41, Serbia.
- ARTESTUDIO MORANDI, Emilio Morandi, Via S Bernadino .88 24028 Ponte Nossa, Bergamo, Italy.

⁹⁵ Original en inglés, traducción propia.

- Graciela Gutiérrez Marx, Congreso Descentralizado de ARTECORREO, Galpón de la Loma, Casilla de Correo 266, CP 1900 La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- Susan Gold, One Ten Park, 110 Park St. West, Windsor Ontario, Canadá.

En La Plata, Gutiérrez Marx trabaja con la colaboración estrecha de la artista platense Cecilia Cánepa, quien propone sumar a la experiencia a estudiantes de la escuela de Bellas Artes. La participación en la muestra es amplia y recíproca entre las distintas locaciones; los envíos se hacen por correo postal o internet.⁹⁶ La inauguración en La Plata se realiza el 27 de octubre de 2012, a las 19hs. en el Galpón de la Loma y cuenta con una nutrida concurrencia.⁹⁷

La muestra se organiza en dos grandes partes: una correspondiente al material de la exposición del MACLA de 2010 y la otra, de trabajos recibidos en la convocatoria para el Congreso Descentralizado.



Figura 41. Banderola-collage del Congreso Descentralizado de Trabajadores de Arte en Red, Graciela Gutiérrez Marx, La Plata

⁹⁶ Gutiérrez Marx envía su libro editado en 2010 a las otras sedes, junto con un trabajo de Cánepa.

⁹⁷ El galpón se ubica en calle 131 N° 315, entre 38 y 39. Durante la inundación ocurrida en La Plata el 2 de abril de 2013 el Galpón se ve seriamente afectado, lo cual resulta un gran golpe anímico para la artista. Las fotografías y videos de la inauguración pueden verse en los siguientes álbumes de Facebook de Artecorreio Argentina, de GGM:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=157400051072616&set=pb.100004078670168-.2207520000..> <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.116100008535954&type=3>



Figura 42. Graciela Gutiérrez Marx en la recorrida, 1º de diciembre de 2012, Galpón de la Loma, La Plata



Figura 43. Cecilia Cánepa y Graciela Gutiérrez Marx en el Galpón de la Loma, La Plata⁹⁸

⁹⁸ Tomé las fotografías el 1º de diciembre de 2012, cuando las artistas abrieron el Galpón especialmente para recibirme. Nos llevó unas horas el recorrido guiado de la muestra, la charla en cada pausa y finalmente, la segunda entrevista a Graciela GG. Fue una velada signada por la generosidad, la apertura y calidez por parte de las anfitrionas.

Hasta, y durante el año 2012, el dispositivo exhibitivo sigue vigente como una de las formas de promover la participación y la producción simbólica dentro de un proceso comunicacional y artístico que tiene continuidad.

4. Las publicaciones

Como se consigna en páginas anteriores, a nivel internacional las publicaciones tienen relevancia en la tendencia desde sus inicios. En América Latina durante los años setenta y ochenta son objeto de intercambio entre los artistas a partir de lo cual forman lazos y surgen proyectos conjuntos que fortalecen la red a nivel regional y global.

En el período 1995-2012 hay una continuidad en la generación y sostenimiento de propuestas editoriales con el elemento distintivo y nuevo del uso de las tecnologías digitales. Esto favorece una amplia difusión de las mismas, conforme los recursos se toman más accesibles o se insertan nuevos elementos de los lenguajes y formas simbólicas emergentes. Asimismo, como en etapas anteriores, algunas ponen el énfasis en la diseminación de información de la tendencia y otras en la experimentación artística.

Clemente Padín sintetiza este movimiento expansivo de las publicaciones desde los setenta y la emergencia de las plataformas digitales en los noventa:

Asimismo fueron múltiples las revistas y publicaciones aplicadas a la difusión del arte correo, entre otras *Diagonal Cero*, *Hexágono 70*, *Nuestro Libro Internacional de Sellos y Matasellos*, *Hoje-Hoja-Hoy*, *Proyecto Vórtice*, *Acido* en Argentina; *Buzón de Arte*, *c(art)a*, *Cisoria Arte*, *La Pata de Palo* y *Arte(f)actos* en Venezuela; *Multipostais*, *Projeto*, *Totem*, *Virgula*, *A Margem*, *Contracorriente*, *Corpo Extranho*, *Karimbada*, *Wellcomet Boletim*, *O Feto*, *Cataguases*, *ComunicARTE*, *Pense Aquí* en Brasil; *Colectivo 3*, *Postextual*, *Post Arte* y *Março* en México; *Ediciones Mimbre* y *Cero* en Chile y *Ovum 10*, *Integración*, *Participación*, *O Dos* y *Correo del Sur* en Uruguay. A ello hay que sumarle la actividad de los websites, espacios virtuales aplicados al arte correo que comenzaron a aparecer en la década de los 90s., acompañando el desarrollo tecnológico, difundiendo convocatorias de arte correo y, sobre todo, instancias de Net Art en su vertiente interactiva... (Padín, 2004, s/p).⁹⁹

⁹⁹ El artista uruguayo menciona en su artículo a las siguientes páginas web: <<http://www.artonline.arq.br>> a cargo de Regina Célia Pinto, Río de Janeiro; <<http://www.cicese.mx>> a cargo de Gerardo Yépez, Ciudad México; <<http://www.escaner.cl>> a cargo de Isabel Aranda, Santiago de Chile; <<http://www.vorticeargentina.com.ar>> a cargo de Fernando García Delgado, Buenos Aires. A las mencionadas por Padín, agrego otras publicaciones digitales que fueron centrales en el desarrollo y

Entre los proyectos editoriales que se realizan en Argentina en los años indagados, se destaca a un conjunto de publicaciones del proyecto Vórtice Argentina relacionadas al arte correo y la poesía visual: *Vórtice*, *Vortex*³, *A+C*, *Blast Mail Art e-bulletin*.

Vórtice es la primera revista que funda FGD en 1996 y constituye una vía fundamental para la generación de lazos e intercambios dentro de la red que son duraderos y que siguen un proceso creativo individual y colectivo. Se edita entre 1996 y 2008, se publican 27 números, su proceso de crecimiento es notable, de 2 páginas del primer ejemplar llega a 50 a fines de los noventa. Al principio la hace con el material que recibe por correo postal y electrónico, y luego incorpora obras originales, y la tapa la realiza un/a artista invitado/a. La extensión de los ejemplares crece con la ampliación de la participación: "...había intervención de un montón de gente, el proyecto de la revista fue bárbaro, ahí arrancaron todas mis ganas y el motor por la revista. Después murió Vigo y decidí hacer un afiche que enviaba con la revista" (F. García Delgado, comunicación personal, 9 de octubre de 2014).

Por otra parte, *Vortex*³ es una publicación gráfica experimental y de poesía visual que realiza Juan Carlos Romero entre 1997 y 2008 con la participación de artistas de la red internacional de arte correo. Es un desplegable de 58 x 82cm, impreso en *off set*, que comparte el envío postal con la revista *Vórtice*. Se editan 16 números de los cuales el primero rinde homenaje a Edgardo Vigo, quien fallece en noviembre de 1997. Esta edición y la siguiente tienen contribuciones exclusivamente de Argentina y desde la tercera se suman las del exterior.¹⁰⁰

A+C es un libro que García Delgado edita como *Vórtice Argentina* entre 1998 y 2007 con trabajos de arte correo, con un formato de 18 x 18cm., con tapas de cartón rígido y un diseño particular de cada número. El primer número se presenta el 24 de octubre en la Barraca Vorticista en el marco del "1er Encuentro Internacional de Publicaciones" (García Delgado, 2018).

El libro, ensamblado con anillado, reúne trabajos de artistas correo invitadas para la edición, enmarcándose dentro del tipo *Libro de Artista* para el cual cada participante envía un

difusión del arte correo a nivel global desde mediados de los noventa: *P.O Box*, 598 de Pére Souza y su sello *Merz Mail*; *Boek 861* de César Reglero, publicaciones TAM de Ruud Janssen, entre otras. Algunas con una trayectoria que pasó del papel a lo digital.

¹⁰⁰ Del *Vortex#1* (diciembre de 1997) participan artistas de Argentina como Claudia del Río, Juan Carlos Romero, Fernando García Delgado, Leonello Zambón, León Ferrari e Hilda Paz, en tanto que del "*Vortex#2*" (marzo de 1998) lo hacen Nora Menghi, Ivana Martínez Vollaro, Norberto José Martínez, Javier Sobrino, Jorge Daffunchio, Leo Robertazzo y Anabel Vanoni. El número 3 (junio de 1998) participan Emilio Morandi (Italia), Jürgen Ölbriht (Alemania), Fernando Aguiar (Portugal), Baudhuin Simon (Bélgica), Clemente Padin (Uruguay), Vittore Baroni (Italia), Pere Sousa (España), Patricia Collins (Inglaterra), Hugo Pontes (Brasil), Antonio Gomez (España) y del n° 4 (septiembre de 1998) Giovanni Strada (Italia), John M. Bennett (U.S.A.), Carlo Pittore (U.S.A.), Juan Pedro Gutierrez (Cuba), Joros (España), Ibirico (España), Geza Pernecky (Alemania), Hemi Mittendorf (Alemania).

número de copias igual al número de ejemplares de la edición y quien lo edita se encarga del ensamblaje y la distribución por correo postal o entrega directa.

Por último, el artista crea el *Blast Mail Art e-bulletin*, un boletín internacional informativo (*newsletter*) en marzo de 1999, con el objeto de compartir toda la data de convocatorias, proyectos y noticias sobre arte correo y poesía visual que recibe por correo electrónico. Edita ocho números hasta el año 2001.

Otro proyecto artístico y gráfico de Vórtice Argentina es la edición, cada año, de una plancha de estampillas conmemorativas del Día del Arte Correo en Argentina. Desde el año 2000, cuando empieza a gestarse este proyecto del 5 de diciembre, el artista García Delgado diseña el formato en una hoja A3, en el cual se pueden incluir 36 estampillas. Invita de manera personalizada a artistas correo para que creen de manera individual una estampilla. A partir de la segunda serie convoca a artistas que no hacen arte correo, quienes se interesan por participar. Algunos criterios que mantiene el creador de esta propuesta son la equidad de género (18 varones y 18 mujeres), la mezcla de “artistas consagrados con artistas emergentes” (García Delgado, 2018, p. 82). A la fecha se han editado planchas de manera continua entre 2000 y 2009, y discontinua 2018, 2019, 2020 (2 planchas) y 2022.¹⁰¹

Finalmente, como se ha mencionado, Vórtice Argentina concreta en el año 2005 la edición del libro *El arte correo en Argentina*, en conmemoración de 30 años desde la inauguración de la *Última Exposición* de Vigo y Zabala. La publicación se presenta el 7 de diciembre de ese año en el Centro Cultural Recoleta, y el acto cuenta con un panel integrado por García Delgado, Hilda Paz, Horacio Zabala, Belén Gache y Juan Carlos Romero. El libro es patrocinado por la Fundación Alón y el Centro Cultural de España en Argentina (García Delgado, 2018).

¹⁰¹ Las planchas y el detalle de les artistas que participan en cada edición pueden visualizarse en: <http://www.barracavorticista.com.ar/ediciones/artistamps/index.htm>



Figura 44. Captura de pantalla de *Blast Mail Art e-bulletin* de FGD



Figura 45. Captura de pantalla de publicación A + C de Fernando García Delgado

Otro proyecto editorial es *Ediciones Amnesia*, del artista Norberto Martínez, que genera proyectos de publicaciones de arte correo y poesía visual. Uno de éstos es la revista *Amnesia*, cuyo número cero se presenta en un encuentro organizado por Vórtice; en tanto que el n°1 aparece en el año 2003 en el Espacio Esmeralda y se despide el 1° de noviembre “Día de todos los muertos”, en 2006, en la radio FM *La Tribu* (Martínez, 2013). El artista edita en total 10 números de 100 ejemplares cada uno. La iniciativa de su creación se vincula con su itinerario como artista correo y poeta visual, en el que participa de proyectos de otros y también de su trabajo colaborativo de la revista *Vórtice*.

La palabra *amnesia* emerge en su obra personal en un trabajo gráfico A4 con un sello que realiza para el *Libro de artista acerca del poder (como construcción y como destrucción)*. Retoma el término en un sentido político:

...como recurso de abuso del poder después de haber leído un artículo periodístico acerca de cómo un grupo de policías eran absueltos de la condena y de la acusación, luego de haber golpeado a un grupo de jóvenes. Todos los acusados se declararon en estado de amnesia y gracias a ello, fueron absueltos (Martínez, 2013, p. 31).

La revista anuncia en su tapa: “ARTE CORREO ORIGINAL Y/O RECICLADO- EDICIÓN ARTESANAL DE FRECUENCIA DISCONTINUA”. Invita a otros artistas a realizar contribuciones mediante convocatorias abiertas con un tema definido cada una. Los temas de los diez números editados son: 1) memoria; 2) recuerdos de viaje; 3) sellos; 4) letras; 5) erotismo y pornografía; 6) autorretrato/cuerpo presente; 7) mapas y planos; 8) recuerdos de infancia; 9) copia fiel y 10) danza macabra.

El editor con colaboradores realiza el ensamblaje de la revista mediante un anillado. La propuesta plantea que cada número se presente en un espacio no artístico vinculado a la temática, por lo cual los lugares de exhibición varían y su presentación se realiza en formas no tradicionales, como la modalidad de un tendedero, al estilo de la literatura de cordel (las páginas colgadas con broches de madera, o adheridas a la pared). Desde el número 7 este evento es acompañado por un intercambio de ATC's (Martínez, 2013).

Por su parte, 4 Gatos edita anualmente *El libro de los gatos*, un libro de artista que reúne trabajos especialmente enviados por artistas que participan de muestras y actividades de este espacio, *almanaques* con obras de artistas en cada mes del año, postales-invitaciones a inauguraciones y planchas de estampillas, entre otros.

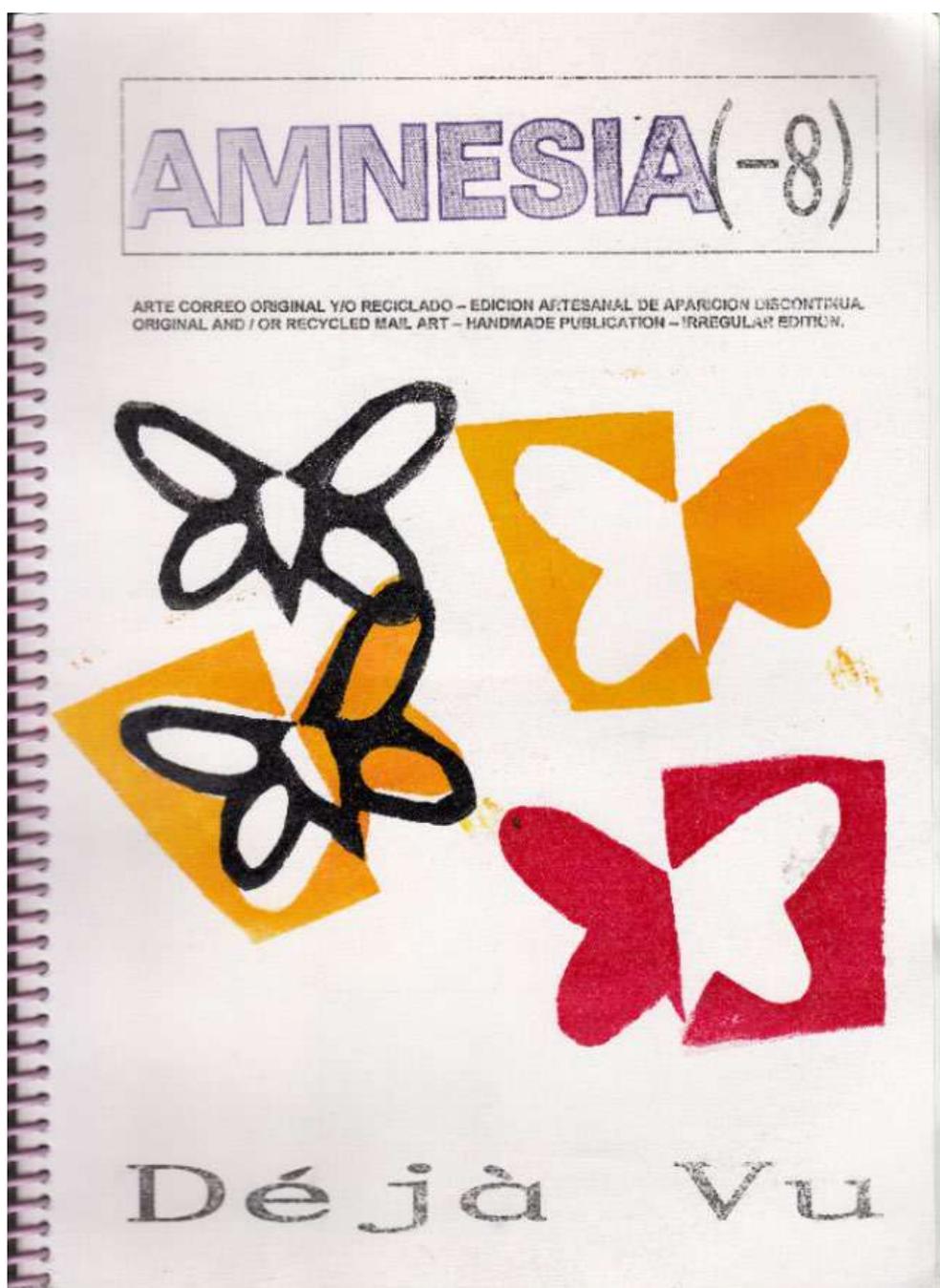


Figura 46. Revista *Amnesia (-8)* de NM, 2012 (Tamaño A4)



Figura 47. Publicaciones y planchas de estampillas en la tienda de arte de 4 Gatos, 5 de diciembre de 2010

Según Martínez el libro de artista “es un tipo de práctica que experimenta con los distintos aspectos involucrados en el concepto de libro. Algunos artistas toman como eje las variantes sobre el formato tradicional, el códex: conjunto de páginas unidas por un lado” (2013, p. 80). En el período estudiado, numerosas las convocatorias de arte correo concluyen en un libro de artista, ya que esta práctica es ampliamente compartida dentro de la red, tanto en Argentina como en el exterior.

A modo de ejemplo, se citan *El libro de los besos* (2011) organizado por Nelda Ramos, *Boutiquepop Arte Correo* en colaboración con Ediciones Amnesia y 4 Gatos Espacio de Arte; *El libro de las manos* de Fabián Zanardini (2010), *Círculo intervenido* (2010) de Irene Ronchetti, *El libro de los gatos* (2010, 2011 y 2012) de 4 Gatos, *El inicio* de Diego Lazcano (2012), *Proyecto Estampillas* de Amnesia (2003), *El libro, mi libro* de Silvia Calvo (2011), *Poesía Visual* de Samuel Montalvetti.



Figura 48. Libro de artista, revista ensamblada *El Libro de las manos* de Fabián Zanardini, 2010 (tamaño A4)

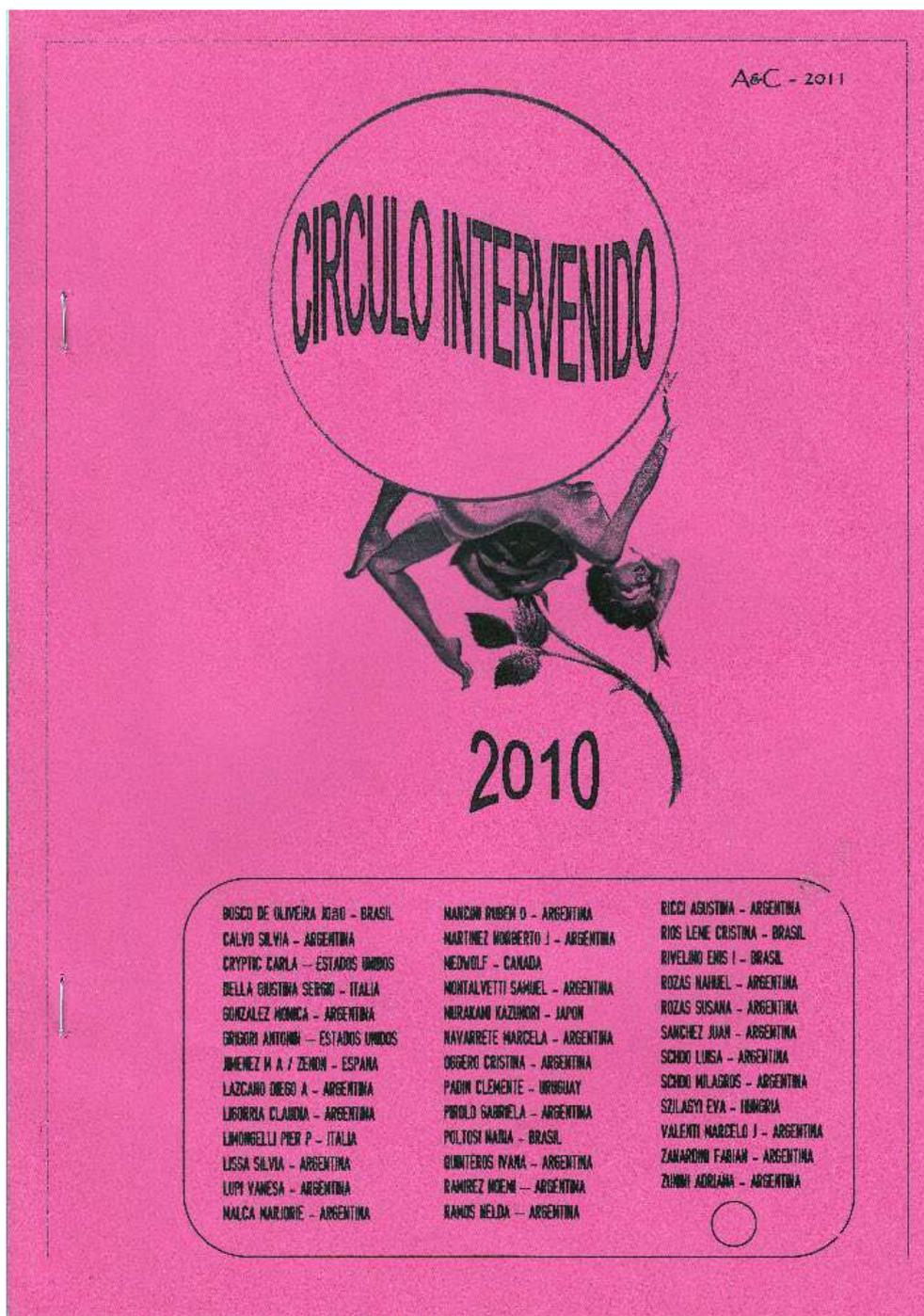


Figura 49. Publicación de la convocatoria “Círculo intervenido” de Irene Ronchetti, 2010 (tamaño A4)



Figura 50. Publicación de convocatoria "Puntos cardinales" de Diego Lazcano, 2010 (Tamaño postal 15 x 10,5cm.)

Durante los años 1995 a 2012, artistas como Juan Carlos Romero, Hilda Paz, León Ferrari, Carlos Pampana y otros artistas que vienen del grabado, la gráfica y del arte correo generan libros con planteos políticos abiertos para preservar la memoria colectiva sobre el terrorismo de Estado de la última dictadura militar en Argentina al cumplirse 20 años. Luego al conmemorarse los 30, exigiendo justicia como, por ejemplo, el libro *No al indulto*:

...nos juntamos con León, Teresa, Romero, todo el grupo que veníamos del arte correo e hicimos el libro, primero una convocatoria para el libro sobre los 20 años de las madres de plaza de mayo. Entonces les pedíamos a cada uno 500 copias, porque hicimos 500 ejemplares (...) Cada uno podía trabajar con una copia e íbamos haciendo todas las copias los anillábamos uno por uno y le poníamos los numeritos y eso lo montamos el 24 de marzo en la plaza. Hicimos de los 20 y de los 30 años. Nos reuníamos siempre en la casa de León que estaba en pleno centro y trabajábamos. (Paz, H., Entrevista personal, 16 de junio de 2011).

En el cierre de este capítulo se destaca que en el período de estudio son relevantes los espacios físicos creados, la actuación de actores y colectivos que activan los intercambios y prácticas en cada escenario mediante sus propuestas multiplicadoras. Esto permite la pervivencia de la red de arte correo, un caso paradigmático es el festejo del 5 de diciembre como Día del Arte Correo en Argentina como efectivo pretexto para reunirse, generar proyectos y eventos.

No obstante, está claro que sostener los ámbitos de exposición y actividades es una empresa compleja que requiere de esfuerzos personales, económicos y dedicación de tiempo, y eso limita su permanencia a pesar del entusiasmo y la gratificación que suscitan. Las redes digitales potencian la circulación y se adaptan a las restricciones económicas y crisis de Argentina y la región al eludir los gastos de correo postal y llegar simultáneamente a puntos distantes.

A nivel de las estrategias y prácticas de producción hay innovación y continuidad. Se destaca la creatividad de los artistas para dar respuesta al contexto, que en este caso es de crisis económica y social, al tiempo que se amplían las formas de intercambio. Es decir que no solamente reproducen una práctica preexistente, sino que introducen cambios. Hay una modificación sustantiva que es la digitalización no solamente de la circulación, sino de la producción. En ese sentido constituye una forma de diversificar y continuar el proceso de desmaterialización del arte.

A la vez, respecto de los archivos permite el acceso y la disponibilidad sacándolos del espacio privado y poniéndolos a circular en el espacio público. En 2012, con motivo de los 50



años de la tendencia, artistas de la red muestran voluntad de recuperar las figuras referentes como, por ejemplo, Graciela Gutiérrez Marx en un escenario clave de la tendencia en el país, como es la ciudad de La Plata. Esta apuesta del Congreso Descentralizado, en el modo que ella lo organiza, opera como metáfora del tiempo que atraviesa el arte correo, entre la memoria mediante la evocación del pasado, la recuperación y revalorización de sus bases fundantes y la prueba de una nueva vida.

Capítulo 4

Arte, comunicación y tecnología en la era digital



En el nuevo siglo hay desplazamientos, cambios y continuidades en los modos de producción, circulación y reconocimiento a partir de transformaciones de las prácticas socioculturales en un contexto marcado por las tecnologías digitales. Éstas poseen gran incidencia en los múltiples espacios de la vida social, tanto pública como privada, especialmente en las de producción simbólica a partir de sus nuevos lenguajes y potencialidades comunicativas que propician la hiperconectividad y la simultaneidad.

Desde las ciencias sociales se puede afirmar que el arte como parte de la cultura no es ajeno a estos procesos. Hay una relación constitutiva del arte con la tecnología en general, y que en el caso del arte correo como poética tecnología, se le plantea una serie de debates y dilemas. En este capítulo se interpretan estos vaivenes y contradicciones, con el objeto de pensar qué alcance y densidad tienen en este contexto la relación entre arte y comunicación

A. El nudo gordiano entre Arte y técnica

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

el arte siempre se relaciona con la técnica (en el sentido en que implica un hacer y un trabajo con materiales que son históricos y están en permanente diálogo con las tecnologías de una época) pero atender a la inscripción técnica del arte no tendría que hacernos olvidar (como a veces sucede) la inscripción social y política de la técnica. (Kozak, 2007a, p. 1)

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

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

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

Es en la definición de Aristóteles, donde *téjne* reúne de manera sistemática las anteriores versiones y en la que además se delimita el campo específico, aspectos que reaparecen en las posturas modernas de la técnica. Aristóteles da un giro a la noción al ponerla como frontera, no ya entre la divinidad y lo humano –en las distintas manifestaciones del mito de Prometeo-, sino entre lo animal y lo humano.¹⁰²

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

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

Este vínculo entre arte y técnica, en el marco de la técnica moderna, presenta tensiones y complejas articulaciones que se profundizan en la cultura contemporánea. Para Heidegger (1997) por la afinidad entre arte y técnica, pero a la vez por su diferencia, es que el arte constituye un ámbito propicio para la reflexión sobre la *esencia* de la técnica:

¹⁰² Es el arte *-téjne-* y el conocimiento *-logos-* lo que, para Aristóteles, le permiten distanciarse de la naturaleza. También en Aristóteles aparece la idea de la *téjne* como lo artificial, “todo aquello que no existe por naturaleza ni por necesidad”, según la conocida afirmación que hace en la *Metafísica*. La *téjne* se coloca así prácticamente en la frontera de la concepción de cultura que se define por oposición a lo natural.

Porque la esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es el arte (...) Sin embargo, cuanto más interrogadoramente meditemos sobre la esencia de la técnica, tanto más plena de misterio se nos vuelve la esencia del arte. (p. 148)¹⁰³

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

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

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

Esto es particularmente relevante en el escenario del siglo XX, y lo que va del XXI, por la centralidad que tiene la técnica en nuestra época, en la cual el espacio técnico está "inéditamente omnipresente". Es en este mundo que experimentamos hoy, configurado por la técnica, donde aparecen las *poéticas tecnológicas*, que son aquellas "...particulares formulaciones en la que los distintos lenguajes artísticos asumen

¹⁰³ Se encarga José Acevedo de aclarar en el Prólogo de la obra *Filosofía, Ciencia y Técnica* donde se publica "La pregunta por la técnica", que hay que considerar que la noción de esencia en Heidegger no guarda el sentido ni es el concepto tradicional, según el cual esencia es aquello común de una clase de objetos.

explícitamente su inserción en el mundo técnico que les es contemporáneo” (Kozak, 2007a, p. 1). Es decir que estamos frente a las *poéticas tecnológicas* o *tecnopoéticas* toda vez que:

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

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

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

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

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

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

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

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

Esta ambigüedad que plantea Heidegger (1997), como él mismo lo aclara, no debe ser leída como neutralidad, a la que se opone.

A diferencia de la técnica en otros momentos de la historia de la humanidad, hay en el desocultar de la técnica moderna un producir del provocar de las energías naturales que consiste en un exigir que la transforma de manera radical. Este modo de desocultamiento conlleva una amenaza, un peligro, que se encuentra en este destino del ser humano al cual no puede escapar, es allí donde radica su peligro, no en la técnica misma porque para Heidegger “no hay ningún demonio de la técnica”, sino en su esencia en cuanto destino del desocultar, es decir, en el ser humano mismo.

A partir del verso del poeta alemán Hölderlin de su poema Patmos, que rezan: “allí donde está el peligro, crece también lo que salva”, Heidegger se pregunta ¿hasta qué punto crece allí donde hay peligro también lo salvador? Ambos –lo salvador y el peligro- ocurren tranquilamente y a su tiempo. El peligro del desocultamiento es el peligro supremo, ya que en cuanto a la naturaleza se le han impuesto modos de existencia disponibles para, entonces el género humano se convierte, o ha convertido también en un recurso, y es interpelado por la técnica “como mero productor” (Schmucler, 1997, p. 56). Por otra parte, lo salvador emerge de aquello que perdura, de lo confiador que posibilita al humano persistir en erigirse como custodio de la esencia de la verdad (Heidegger, 1997).

Brea (2007), retoma estas postulaciones para pensar el arte en sus consecuencias, ya que al igual que los hallazgos técnicos, el arte es ambivalente y puede constituirse de manera irrevocable tanto en una “posibilidad emancipatoria” como en otra, de carácter “despolitizada”.

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

Un camino parece abrirse en la resistencia a un *pensamiento técnico* (o, en términos de Schmucler al *tecnologismo*), en la promoción de un régimen de *insumisión* del arte a la forma que le impone la técnica, a través de un pensamiento que asuma el riesgo de un *tensamiento técnico*.¹⁰⁴ Esta propuesta que formula Claudia Kozak reelaborando una idea de José Luis Brea suscita la posibilidad de buscar una salida en el abordaje de las *poéticas tecnológicas*:

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

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

Otro aspecto problemático es el lugar que ocupa la dimensión instrumental de la técnica o más bien, la reducción que hace el *pensamiento técnico* de esta dimensión. Dice Heidegger que hay dos definiciones de la técnica que no logran dar cuenta de qué es, sino que la totalizan en una de sus dimensiones: una definición antropológica (la

¹⁰⁴ En “Apuntes sobre el tecnologismo” Schmucler postula que éste es una ideología totalitaria que “...auspicia un destino humano que se realiza a través de la técnica y un destino de la técnica que se expresa en su instrumentalidad para dominar el mundo” (Schmucler, 1997, p. 56). La técnica moderna secuestra el futuro, hace inviable al pasado y postula la existencia de un presente inmóvil al cual no podemos decirle No, por lo cual se enraíza “en la pura afirmación del mundo tal cual es” (p. 59). Este carácter *cerrado* del *tecnologismo* es al que el arte con pretensiones de criticidad parece subordinarse.

técnica como *hacer* del ser humano) y otra de carácter instrumental (la técnica como *mero* instrumento para una finalidad). No son falsas, pero no dicen nada acerca de qué es la técnica, sino que se refieren a algunos de sus rasgos: la técnica es un *hacer* y posee una dimensión *instrumental* (Heidegger, 1997).

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

En cuanto al arte, como señala la autora argentina, todavía en el Renacimiento arte y técnica comparten un campo simbólico y la figura del artista como técnico e inventor resultan no solamente compatible, sino recíprocamente potentes. Si pensamos por ejemplo en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, para Andreas Huyssen la tecnología está en el medio de lo que postula como una dialéctica oculta entre vanguardias y cultura de masas:

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

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

Por otra parte, en el arte moderno y, desde allí en adelante en el contemporáneo, se hace presente la pervivencia del *aparato* como figura relevante, de la cual pueden hacerse (o debieran hacerse, como cree Vilém Flusser) lecturas y reflexiones filosóficas-políticas, en conexión con las estéticas. Para Flusser (2007a) hay un modo de funcionamiento del aparato que responde a una función de súper-aparato cuyos mecanismos lo engloban y que a corta distancia no se hacen visibles. Así, en su obra *Filosofía da Caixa Preta* analiza cómo en las imágenes técnicas de nuestra época, a diferencia de las imágenes tradicionales, hay una serie de mediaciones del *aparato*. Se interroga entonces por el *aparato* que hay detrás del *aparato* de la cámara fotográfica, a la cual propone como un excelente caso para poder pensar este problema en nuestra cultura contemporánea, en la que además la imagen es central. Es relevante en esta reflexión poder pensar la relación que se establece entre el *aparato* “cámara fotográfica” y la persona fotógrafa, entre ambas se plantea tanto un juego como una contienda. Entre el aparato que está programado y desde esta matriz establece una serie de posibilidades y la creación humana que se empeña en poder explorar y explotarlas al máximo.¹⁰⁵

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

Por asociación, hay afinidad con lo que Benjamin (1971) propone en “Sobre algunos Temas en Baudelaire” respecto de la decadencia de la experiencia en la modernidad, cuando se refiere a la metáfora del juego, en la cual el jugador encuentra capturada su conciencia, absorto en ese puro presente. Se refiere a la experiencia de la metrópoli moderna a la que remite Baudelaire, la cual se constituye en una sucesión de *shocks*: el tránsito, la máquina que cosifica al hombre reduciéndolo a su ritmo y mecanicidad, las nuevas operaciones y gestos (intercalar, oprimir, arrojar y de modo paradigmático Benjamin señala el *disparar* en la toma fotográfica). El mecanicismo con el cual se van configurando las relaciones sociales, marcadas por el aislamiento que produce el confort y el trabajo autómatas, van minando la memoria en una experiencia capturada por el presente. La experiencia de la ciudad mantiene alerta al transeúnte,

¹⁰⁵ Manipula el aparato, lo palpa, mira por dentro y a través de él, a fin de descubrir siempre nuevas potencialidades. Su interés está concentrado en el aparato y el mundo allí afuera sólo le interesa en función del programa. No está empeñado en modificar el mundo, sino en obligar al aparato a revelar sus potencialidades (Flusser, 2007b).

quien no puede entregarse a las distracciones del andar, como le ocurre al *flâneur*: “A la experiencia del shock que el transeúnte sufre en medio de la multitud corresponde la del obrero al servicio de las máquinas” (55).

En tal sentido Guido Vespucci (2010) refiriéndose al concepto de *shock* de Benjamin interpreta que el filósofo plantea que en la modernidad nos encontramos “el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo *se hace impermeable a la experiencia*, la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el *adiestramiento*, la destreza por la repetición (Buck-Morss como se citó en Vespucci, 2010, p. 258).

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

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

Desde una perspectiva diferente, Heidegger (2002) encuentra un camino reflexivo en la relación entre arte y verdad que consiste en pensar la obra como un *desocultar*, es decir la posibilidad de configurar un mundo creado por el artista que hace saltar aquello que de la inmediatez de nuestro mundo se nos torne invisible. Para pensar esta relación, entre la obra y la cosa, distingue entre la *obra de arte* y el *útil*, ambos tienen en común la materialidad como el hecho de que son producidos por el ser humano, son fruto de un *hacer*. Pero los útiles –como el ejemplo que ofrece, de los zapatos- se nos presentan como algo inmediato y es en esa habitualidad que nos resultan inaprehensibles, en virtud de que su existencia está fundada en la confianza, porque se despliega en su funcionalidad. La esencia de la obra de arte, para Heidegger es hacer emerger esas realidades, un *desocultar*.

Pero entonces qué pasa con el arte cuando se integra de modo conciliado con la vida cotidiana, se mezcla en la habitualidad de los espacios, de las cosas, de los *útiles*. Es la situación problemática sobre la que piensan Horckheimer y Adorno en un contexto en que el discurso totalitario intenta capturar al arte para someterlo a sus designios. Los filósofos alemanes sostienen que debe preservarse la autonomía del arte para hacer frente a la alienación a la que conduce la *industria cultural* (1988). Una postura que polemiza con la mirada benjaminiana.

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

Volviendo a la relación entre arte y tecnología, se torna necesaria la pregunta por los modos en que se conforma la experiencia estética y sus mediaciones, en determinadas prácticas y producciones artísticas en el arte correo. Qué correspondencias hay con el/los regímenes de sensibilidad predominantes en una época y cómo impacta en la experiencia. Asimismo, cómo el dispositivo artístico analizado se enmarca en otro de mayor amplitud, cómo el *aparato* -en sentido flusseriano- *funciona* al interior de otro mayor, que puede ser el sistema artístico institucionalizado de un lado, y los medios de comunicación (los tradicionales y los emergentes), de sus lógicas y funcionamientos, del otro.

B. La relación entre arte correo y las nuevas tecnologías en el S XXI

La era digital como momento de expansión de esta tecnología en la vida social se inicia a partir de mediados de los noventa, cuando internet se abre al uso civil y las redes se extienden por el mundo. Estos años son identificados como un momento clave de transformaciones en general, es decir, en lo cultural, político y económico, y en particular en cuanto a la historia de la tendencia.

La entrada de las nuevas tecnologías plantea un debate al interior de la tendencia respecto de cómo adoptarlas, qué lugar ocupan en las prácticas artísticas en el nuevo siglo y qué transformaciones producen en el proceso artístico y comunicacional.

1. Miradas sobre los lenguajes y tecnologías digitales

En cuanto a las miradas y posicionamientos de los artistas respecto de los nuevos lenguajes y tecnologías digitales, éstos son diversos, sobre todo en lo relativo al paso de lo analógico a lo digital en el arte correo. Para Gutiérrez Marx hay un aspecto generacional que aparece en la actitud hacia la adopción de nuevos dispositivos. Ella experimentó cierta resistencia a las computadoras y un apego a las anteriores formas mecánicas y analógicas, porque para la artista, el cambio de soporte lo modifica todo y esta reacción vacilante frente a lo novedoso sólo puede ser vencida por la práctica. Es recién entonces, para ella, cuando se produce la adaptación y el uso en un modo acorde

a los valores y principios de cada persona o grupo. Este forcejeo ocurre cuando hay un cambio tecnológico y afecta la relación intergeneracional.¹⁰⁶

Romero sostiene que la xilografía y el grabado están ligados a la tradición en el sentido del gusto por lo artesanal. Para él, el uso de la computadora y lo digital abre nuevas posibilidades que no siempre se toman, a veces porque hay prejuicios y cierto apego a lo manual. A pesar de provenir de una generación que le da preeminencia a lo sensorial, considera que el cambio tecnológico es interesante. Por su parte, Hilda Paz, de la misma formación que Romero, si bien revaloriza lo táctil no desestima el paso a lo digital en el arte correo. Acepta que hay transformaciones que dan lugar a nuevas formas de hacer las convocatorias o por ejemplo, en la exhibición del catálogo a través de una plataforma digital, ya no enviarlo por correo postal. La artista considera como una variación de formas que no afecta lo central, porque lo importante es que se muestre el trabajo, objetivo relevante de la tendencia. Para Padín los cambios tecnológicos en general son positivos y al arte correo le han brindado la posibilidad de expandirse y multiplicarse.

Un aspecto que es problemático desde la mirada de los artistas, es que lo digital modifica de forma radical todo el proceso y su naturaleza, y esto pone en tensión algunas de sus convicciones, inclinaciones y/o prácticas. Lo principal que se trastoca es la materialidad y eso cambia la experiencia de la producción y la recepción, el modo de la circulación, al propiciar un proceso desmaterializado o inasible.

Silvia Calvo expresa que hay en el correo postal “algo de mágico” ligado a la densidad perceptiva y emotiva señaladas. Frente a esto, las tecnologías digitales generan menos empatía y una vivencia más lábil y distante. Un ejemplo de esto es la experiencia relatada por la artista Alejandra Bocquel de su participación de la convocatoria de *e-mail art* titulada “El Horizonte” organizada por García Delgado en el año 2010. Se trata de una convocatoria digital en todas sus fases, lo cual para la artista constituye algo novedoso, pero que en su momento lo vive con cierto desapego:

A mí me parece desde lo personal, con esta cuota de nostalgia que tengo, sigo apostando al sobre por correo *real*, toda la vida y me parece que pasa también con otras cosas, por ejemplo, lo que pasa con el libro electrónico, no es lo mismo tenerlo en la mano que tenerlo desde la pantalla. Me parece que

¹⁰⁶ “Cuando era chiquita apareció la televisión y mi papá, que era el más progre, quiso traer un aparato y mi mamá dijo: *cuando vos entres con el aparato, yo me voy* y el aparato entró, mi mamá no se fue y se hizo súper televidente. Cuando mi hijo me dijo que iba a traer una computadora, yo dije que me iba, porque uno responde a los mandatos naturales” (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 3 de diciembre de 2010).

hay un fetichismo del papel que uno no se puede resistir, la tecnología está bárbara, pero sigue sin superar el papel, el hecho de tener el sobre en tus manos y abrirlo y encontrarte con lo que sea. (A. Bocquel, comunicación personal, 5 de mayo de 2011)

Por su parte, el artista García Delgado, organizador de esta convocatoria de arte correo electrónico, coincide con sus pares en que la materialidad es un aspecto que diferencia el hacer arte correo mediante los medios digitales o por el correo postal. Para él son incomparables y deja entrever una cierta despersonalización en las recepciones por correo u otros medios electrónicos por los cuales llega cuantiosa información. En contrapartida, la materialidad parece otorgar un intercambio más personal, dedicado y perdurable.

Aun así, no todo el cambio tecnológico es visto como un salto, hay un enlace entre lo analógico y lo digital que permite pensarlos en una relativa complementariedad. Esta combinación que se da en la práctica, es un aspecto positivo debido a que, ante el encarecimiento del correo postal, la comunicación por vía digital se torna más accesible, rápida y de gran alcance para difundir las convocatorias de forma simultánea a todos los puntos del planeta.

La idea de conjugar ambos sistemas prevalece en un grupo mayoritario de artistas, al sostener que el uso de los medios digitales no elimina la utilización del correo postal, sino que enriquece el proceso, sobre todo la circulación. Relata Martínez que hay una controversia al principio, cuando se expande el uso del correo electrónico acerca de si desplaza o excluye al correo postal. Rápidamente esto se disipa al comprobar que ambos continúan en uso. Ignacio Mendía asegura que, si bien se liga de forma constitutiva el arte correo con el correo postal, desde el punto de vista de su experiencia e intercambio, las nuevas tecnologías digitales le ofrecen posibilidades creativas y de acceso que aprecia (comunicación personal, 14 de agosto de 2019).

Otra cuestión que se pone en escena es el apego del arte correo a las novedades tecnológicas, su actitud de *puesta al día*, cuyo pragmatismo y heterodoxia acompaña el devenir de la tendencia. En contrapartida, la transformación de las dimensiones espacio-temporal y la sobreabundancia de información aparecen como elementos negativos de los medios digitales de manera mayoritaria. No obstante, por adhesión o necesidad, las prácticas en el nuevo milenio quedan dentro del nuevo marco tecnológico y esto genera cierta inquietud en quienes se debaten entre la aceptación o el rechazo; entre la seducción de lo nuevo y la nostalgia por lo viejo.

Fabiana Di Luca observa que en los talleres de arte que dicta en el Centro Cultural del Galpón de Ferrocarril en La Plata, los adolescentes y jóvenes son flexibles frente a la mudanza de sus prácticas de lo digital a lo analógico. Quieren ver plasmado en papel varias de sus producciones, entonces integran ambos sistemas. No obstante, advierte que quienes eligen los talleres de pintura tienen predisposición a meter mano en materiales, por eso cree que esa actitud no puede generalizarse.

La artista puntualiza que en la primera etapa de furor de lo digital la inclinación hacia estas tecnologías significó un ahorro importante, momento coincidente en Argentina con el encarecimiento del correo postal y la crisis económica. No obstante, a partir de su observación de las obras seleccionadas en la Bienal de San Pablo de 2010, señala que la materialidad no está en total retirada ya que en este espacio se le dio gran relevancia.

Para ella, hay una diferencia sustancial entre las redes virtuales y las que llama *concretas*.¹⁰⁷ En las primeras, entre las cuales la central es Facebook en estos años, se pierde la presencia y la participación; en cambio las segundas remiten al encuentro cara a cara y plantean otra forma de comunicación. Resalta que a finales de la primera década del nuevo milenio proliferan los espacios culturales en La Plata con actividades que implican la interacción directa, esta preeminencia se altera en la pandemia, aunque retorna progresivamente en la pospandemia. Por otra parte, hay un efecto un tanto ilusorio de presencia en las redes virtuales porque sugieren que se puede *estar* en varios lugares al mismo tiempo:

Yo sigo creyendo en hacer una muestra de estampillas, de postales de *carne y hueso*, digamos, porque esas experiencias son momentos donde uno se encuentra con el otro cara a cara porque poner *Me gusta* o *Asisto* al evento en el Facebook no es lo mismo. Para mí hay algo que (va a sonar algo conservador lo que voy a decir), pero para mí esta excesiva comunicación virtual, *excesiva* porque parece que todos estamos cerca de todo, en realidad lo único que produce es acceso a información, pero no sos parte *de*, no participás por más que te enteres o pongas *Asistiré*. (F. Di Luca, comunicación personal, 15 de noviembre de 2013)

Es interesante este planteo que abre a la reflexión sobre la presencia y la idea de participación que se produce al comparar el arte correo mediante el correo postal

¹⁰⁷ En un sentido similar, Alejandra Bocquel y Norberto Martínez llama “real” al correo postal y también de “carne y hueso” a las obras materiales.

respecto de los medios digitales. En estos hay recursos y posibilidades que son novedosos para la sociedad en general, pero que ya están en el arte correo como por ejemplo abrir la noción de autoría que actualmente se presenta bajo modelos más flexibles como el *copyleft* o el acceso al software libre. También en los modos de producción descentralizada y desjerarquizada de la tendencia como principio democratizador, pueden constituir un antecedente de lo que hoy vemos en redes, sitios web y plataformas, en las que se valora la inteligencia colectiva, el compartir los saberes de todo tipo y en distintos niveles, desde el orden práctico de la vida cotidiana a problemáticas científicas de alta complejidad.

Un interrogante que inquieta en las conversaciones con los artistas correo es si usar las nuevas tecnologías necesariamente produce una renovación en los lenguajes, frente a lo cual hay vacilación y no se expresa una postura determinante al respecto. Esto ocurre con las convocatorias de *e-mail art* de García Delgado, sobre las que concluye que usar redes como Facebook no siempre conduce a la generación de nuevos proyectos. Luis Pazos considera que internet le plantea al arte correo el desafío de preguntarse por su propia existencia e identidad, ya que él cree que lo que se hace allí no es arte correo y debería dársele otro nombre (L. Pazos, comunicación personal, 5 de diciembre de 2013).

Fuera del grupo entrevistado, cabe destacar el posicionamiento que asumen algunos artistas de Europa de la generación fundacional como Vittore Baroni, que representa una mirada que tempranamente se expresa en artículos y publicaciones. En 1994 ve en lo digital y telemático la apertura a la convivencia de ambos sistemas con el postal, porque progresivamente se amplían las posibilidades de intercambios, siempre supeditados a los principios de la tendencia:

Cuando empecé a interesarme en el mail art en la segunda mitad de los 70' parecía aún del todo utópico poder pensar que se podría disponer de un ordenador "personal" en el cual simplificar el contacto con centenares de artistas repartidos por el mundo (...) En realidad, la tecnología para el networker electrónico ya había alcanzado un nivel de sofisticación y versatilidad notable, sobre todo en los países de avanzado desarrollo como los Estados Unidos o Japón, aunque tan solo un número limitado de artistas dispone hoy de aparatos domésticos o de un fácil acceso a las redes telemáticas. A pesar de todo lo enunciado, el correo tradicional está destinado a ser el medio más económico y difuso, aunque no sea tan veloz como el ordenador, para mantener activo el contacto del networker "creativo e



independiente”. Como demostramos en las primeras y tímidas experiencias y proyectos (...) el paso a la comunicación electrónica global será mucho más lento y gradual de cuanto suponen las apasionadas previsiones de los científicos y los tecno-freaks. Pero no es motivo para que el sello de correos y el microchip no puedan convivir pacíficamente, recorriendo juntos esta parte del camino (Baroni, 1994, s/p).

Hay dudas y temores respecto de lo que depara internet y las tecnologías digitales, en general, también pervive una tensión en lo referente a los procesos creativos, lenguajes y materiales. Frente a la fuerza perceptiva y corpórea del arte correo por vía postal, se presenta el interrogante acerca de cómo se reelabora esa indicialidad en la era digital, si se la considera totalmente perdida o aparece bajo otras formas.

2. Los espacios digitales y sus usos

Una característica de las prácticas comunicativas de los artistas en el período estudiado es el uso recurrente de distintas plataformas digitales de internet para comunicarse con sus pares y producir contenidos. Primero recurren al correo electrónico y progresivamente incorporan plataformas como blogs, páginas web, YouTube y Facebook.¹⁰⁸

Esta progresión está vinculada con el desarrollo de los medios digitales con un ritmo acelerado desde finales de los noventa. Hay saltos cualitativos que propician la interacción y la producción activa a medida que avanzan las versiones de la web.

Otro dato significativo es que para 2012 los estudios cuantitativos sobre el uso de las redes sociales afirman que: “América Latina se encuentra entre los mercados con más afinidad en el uso de redes sociales (el noventa y seis por ciento de la población total en línea visitó una red social)” (López y Ciuffoli, 2012, p. 27). Y de éstas, Facebook es la más utilizada, sobre todo en Brasil, México, Argentina, Colombia, Venezuela, Chile y Perú donde tienen mayor cantidad de personas usuarias (Comscore, 2011 citado en López y Ciuffoli, 2012).

Entre otras, una posibilidad que ofrecen estos medios a los practicantes de la red es mostrarse y presentarse como artistas en un régimen de visibilidad y de comunicación que circula por fuera del ámbito artístico institucionalizado.

Por otra parte, un aspecto relevante de los cambios que se producen a partir de la incorporación de las tecnologías y plataformas digitales es que se tornan accesibles los archivos de arte correo que cada artista posee o al menos parte de éstos. En la era analógica éstos quedan guardados en el ámbito privado de cada artista, y a partir de los primeros años del 2000, comienzan a emplear plataformas donde exhiben la correspondencia de los intercambios de arte correo, difunden sus convocatorias y las de otros practicantes, haciendo visible y asequible la documentación de las exposiciones y proyectos desarrollados, con las referencias de autoría, país, etc.

Otra característica es la mudanza de una plataforma a otra con el correr del tiempo, por ejemplo, del blog a Facebook, y actualmente a Instagram, lo cual supone, en algunos casos, el abandono del espacio anterior o la coexistencia del anterior y el

¹⁰⁸ Cabe precisar que los *blogs* permiten crear un espacio de publicación personal en sus diversas variantes (*fotologs*, *audiologs*, *videologs* y *monolog*), los *wikis*, en los que usuarios/as alojan información (cuyo máximo exponente es Wikipedia), los servicios para publicar y almacenar fotografías y videos (Flickr, Picasa, You Tube, Vimeo), las redes sociales (Friendster, MySpace, Facebook, Instagram), y plataformas de *microbloggin* (Tumblr, Haiku y Twitter). (López y Ciuffoli, 2012)

nuevo sitio. Esto demanda un trabajo extra de digitalización, actualización y mantenimiento de los sitios digitales. Algunas personas son más reacias a utilizar los blogs o las redes sociales, pero aún las más reticentes terminan usándolas.

Se presenta a continuación, de manera sucinta, los usos y estrategias del grupo de artistas observado y entrevistado con cada una de las plataformas más utilizadas en el período del estudio.

El blog

Esta plataforma es una de las primeras que surge dentro de la Web 2.0 para crear espacios personales con contenidos propios de los usuarios. Ofrece plantillas predeterminadas, de sencillo manejo, que dentro de sus opciones permiten personalizar cada *blog*. En su versión gratuita posee una capacidad de espacio limitado que condiciona la cantidad de información que se puede subir a esta plataforma, por lo que ante el exceso de datos crean varios *blogs*.¹⁰⁹

En sus blogs postean imágenes obtenidas mediante el escaneo de los trabajos de arte correo que reciben por correo postal o que intercambian de forma presencial. Es decir, que hay un proceso de digitalización de los archivos de lo que reciben a medida que llevan a cabo sus convocatorias y exposiciones, y de material más antiguo de la era analógica. Del grupo de referencia abordado, ocho integrantes utilizan esta plataforma; algunos lo hacen de forma sostenida e intensa y otros de forma más ocasional y moderada.¹¹⁰

En este sentido, Silvia Calvo es quien mayor cantidad de blogs tiene en el período 1995-2012, un total de 54. Ella es quien usa de forma continuada este medio digital, inicialmente para difundir sus proyectos de arte y luego para *colgar* ahí los trabajos que recibe por correo postal. Sus blogs publican material visual con referencias sobre actividades y propuestas en diversos espacios (ferias del libro, 4 Gatos, plazas, etc.) en las que prevalece como práctica artística la realización de grabados, fotografía, intervenciones en espacios públicos y arte correo.

¹⁰⁹ La plataforma más utilizada inicialmente por los artistas es “Blogger”, del dominio <https://www.blogger.com/> cuya extensión es “blogspot”. Éste es “un servicio creado por Pyra Labs y adquirido por Google en 2003, que permite crear y publicar una bitácora en línea. Google ofrece actualizaciones y nuevas prestaciones, la última es de 2020 año en el cual “renovó nuevamente su interfaz de usuario, con el objetivo de implantar una interfaz de usuario más amigable para los dispositivos móviles y usuarios de las pantallas táctiles.” (Wikipedia, publicado en <https://es.wikipedia.org/wiki/Blogger>).

¹¹⁰ En Anexos se incluye un cuadro que muestra la actividad de *bloggers* de los artistas con información de cada uno de sus espacios en esta plataforma e imágenes.

Por otra parte, a Samuel Montalvetti le corresponde la labor más prolongada en el tiempo como *blogger* desde su inicio en el año 2007. Crea 10 blogs que tienen cuantiosa documentación visual de sus convocatorias, obras recibidas, proyectos, entre otros; con una actividad ininterrumpida.

Una de las estrategias mayoritaria es contar con dos *blogs* como mínimo, uno con el nombre propio de le artista, que oficia de presentación personal al exhibir datos de localización geográfica, trayectoria, formación artística, disciplinas y corrientes de las que participan, entre otra información. Una especie de *hoja de vida* en un lenguaje flexible, próximo y poco acartonado. Y, por otra parte, otro *blog* o varios, centrados en prácticas o proyectos específicos.

Por razones de tiempo, en ocasiones se les torna difícil mantenerlos actualizados, aun cuando valoran su capacidad comunicativa. Por ejemplo, Laura Andreoni considera que su blog “Mínimo común múltiple” le da la posibilidad de mostrar y expresarse respecto de su quehacer en el arte correo: “Ahí expreso lo que hago de arte correo, sobre todo las tarjetas de intercambio, pero me cuesta bastante mantenerlo activo” (comunicación personal, 16 de mayo de 2011).

En algunos casos es palpable un uso similar al de un diario donde narran experiencias o enuncian reflexiones. En ese sentido, Martínez en algunos posteos resalta el encuentro, sus vínculos artísticos y afectivos que están entrelazados en sus prácticas. También comparte en su perfil videoclips musicales, mensajes con humor relacionados directa o indirectamente al arte o con referencias políticas.

Para algunos artistas el uso de las plataformas es algo novedoso que incorporan como parte del desarrollo mismo de la práctica de intercambio; en cambio para otros, está desde el principio de su participación. Por ejemplo, Nelda Ramos toma contacto con el arte correo a través de las plataformas digitales y el correo electrónico: “Con el arte correo comencé en el 2002 (...) y para mí empezó con el blog, con los mails, yo me saqué la primera cuenta de correo en el 2002 y me empezaron a llegar las convocatorias...” (comunicación personal, 30 de mayo de 2011).

En cuanto al paso de una plataforma a otra, Martínez bajo el título “Pasa el tiempo...” anuncia en su *blog* el traslado definitivo a Facebook:



amigos:

Aunque lo sigo difundiendo en mi artecorreo y en mis tarjetas personales, me he dado cuenta que; desde hace mucho tiempo; no agrego ningún comentario, entrada o información a este blog. Lo cual no significa que los proyectos y las realizaciones no sigan...Lo que pasa es que todo, este último tiempo, lo estoy posteando en mi facebook personal. (Martínez, 2012).

De los espacios de arte correo y grupos, 4 Gatos y Zonadearte utilizan al blog como espacio de difusión de proyectos, actividades y exhibición de imágenes de los eventos (inauguraciones, talleres, encuentros, etc.). En el caso de Zonadearte posee sendos perfiles en relación con las secciones que componen el proyecto: poesía visual, performance, arte correo, ediciones.

En términos generales, en el uso individual puede observarse que hay una focalización temática que permite dirigirse a un público específico ligado a cada tipo de práctica o interesado en ésta. Así, hay blogs sobre grabado, libros de artista, poesía visual, publicaciones, performances y arte correo. No obstante, este conjunto aparece como una familia de formas artísticas asociadas por su alternatividad y su disposición en red. La interfaz permite la conexión de los blogs de cada blogger mediante enlaces que permiten navegar de uno a otro.

convocatoria queer

JUEVES, 29 DE SEPTIEMBRE DE 2009

norberto José martinez haedo - argentina

CONVOCATORIA QUEER

CONVOCATORIAQUEER
el Tango y la Diversidad
 Noviembre es el mes de la diversidad y
 juntos vamos a festejarlo
**Tome el rectángulo... intervengalo, haga
 copias, pase y difúndalo rápidamente.....**
 Fecha límite de recepción: **07 DE
 diciembre DE 2009**
 Todos los trabajos recibidos serán expuestos
 en Perón 2450 el 11 de diciembre de 2009
 Desde las 20 hs
 Las obras serán recibidas en silvia calvo
 Gral. Urquiza 1715
 (1243) CABA - argentina -
 Se pueden enviar por mail en el mismo
 tamaño (preferentemente sin color) a
silvicalvo@yahoo.com.ar
CONVOCAN:
 mariana docampo, e daniel pereyra y
 silvia calvo
 dentro del marco del
**3º FESTIVAL DE TANGO QUEER
 DE BUENOS AIRES**



damas y caballeros

PUBLICADO POR SILVIA CALVO EN 15:24 [NO HAY COMENTARIOS](#)

DOMINGO, 13 DE DICIEMBRE DE 2009

juan pablo magnozz

PUBLICADO POR SILVIA CALVO EN 16:20 [NO HAY COMENTARIOS](#)

Figura 51. Blog de Silvia Calvo, publicación de Convocatoria Queer, 2009

navarrate h marce

Comunicación a Distancia
 Samuel Montalvetti
 Comunicación a Distancia

LANZAMIENTO OFICIAL
 VANILLA
 RESCATAR LA MEMORIA
 EL DÍA DE CIRCULACIÓN

12 de febrero de 2020

Envíos Febrero

POESIA VISUAL

Mis BlogS

ESTAMPILLAS DE ARTISTA
 Jack Lattemann
 Cascadia Art Post

Hace 9 meses

ARTE CORREO DE MIS AMIGOS
 Tiny witisk

Figura 52. Blog Comunicación a Distancia de Samuel Montalvetti, Estampillas, 2020

Páginas web

Del grupo observado, los artistas García Delgado y Lazcano son quienes utilizan páginas web de manera sostenida en el período estudiado, en tanto que Alonso y Ronchetti lo hacen por un breve tiempo.¹¹¹ El uso es minoritario dentro del grupo en virtud, principalmente, del costo que supone contratar una URL y su operatividad que es más compleja que la de los blogs.

García Delgado apuesta a las plataformas digitales desde sus comienzos como artista en red. Comienza en 1998 con el uso de la plataforma gratuita *Geocities*, dependiente de *Hotmail* con un sitio localizado en barrio Soho y posteriormente muda toda la información a otro servidor gratuito. Por numerosos años paga un servidor con 100 Gb de capacidad para almacenar los sitios *Vortice Argentina* y *Barraca Vorticista*, a los cuales crea “para difundir las actividades y proyectos que iba desarrollando” (García Delgado, comunicación vía correo electrónico, 8 de noviembre de 2020).¹¹²

El diseño, edición de fotografías, carga de información y administración de las plataformas las realiza él mismo con alguna colaboración ocasional. En la página de *Vórtice Argentina* poseía un diagrama organizado en distintas entradas que conducen a imágenes e información del museo vorticista, la galería de obras, publicaciones, convocatorias, la historia del proyecto, las ediciones en venta, con enlaces al Facebook y al sitio de descarga del libro editado en 2018.

Por su parte, Lazcano se identifica en sus redes como “arsetdesign” en su ámbito creativo de diseño,¹¹³ utiliza diversas plataformas de las cuales las más importantes son páginas web y Facebook. La página *Arsetdesign* está centrada en el arte correo, en tanto que en otro sitio web exhibe sus trabajos como artista visual organizados en diversas categorías: grabado, collages, dibujos, diseño editorial, exposiciones, etc.¹¹⁴

El texto descriptivo de su página es significativo para reconocer que el eje de su propuesta se centra en la promoción de la participación: “este sitio de comunicación visual a distancia está abierto a todas las personas que quieran participar en las

¹¹¹ Ronchetti asegura que la utilización de una plataforma gratuita es más afín con los principios del arte correo (I. Ronchetti, comunicación personal, 30 de mayo de 2011).

¹¹² En la actualidad se mantiene solamente el de Barraca Vorticista <http://barracavorticista.com.ar/>

¹¹³ Lazcano se dedica al diseño de forma profesional. La imagen que está presente en sus espacios digitales como ícono que lo identifica es el rostro de un niño, reducida en sus aspectos visuales a las sombras, en blanco y negro. Esta imagen aparece asociada al nombre *arsetdisegn*, como botón de entrada en la página, en el perfil de su Facebook, en las estampillas del artista, en todas sus producciones.

¹¹⁴ La primera URL era <http://www.arsetdesign.com.ar/00portal.html> (en 2024 está dada de baja), y la segunda es <https://diegolazcano.com/> que sigue vigente.

convocatorias de artecorreo, ATC's, poesía visual, etc., o exponer sus obras autogestionándose sin intermediarios comerciales" (Lazcano, s.f).

Si bien las páginas web no constituyen las plataformas más utilizadas, poseen mayor visibilidad hacia el exterior del país y junto con Facebook, potencian los contactos e intercambios a nivel global promoviendo la continuidad de la utopía de Robert Filliou de la *Eternal Network*.

Facebook

Entre las plataformas digitales, es la más utilizada por la red de arte correo a nivel internacional a partir de los años 2009-2010, dentro del período observado. Contribuyen a esto las cualidades de su interfaz como espacio de interacción que es superadora del *blog* y de las páginas web al permitir mayor dinamismo en los intercambios y enlaces mutuos entre usuaries. Guadalupe López y Clara Ciuffoli (2012) consideran a Facebook como: "un mutante digital porque (como muchas plataformas y servicios de Internet) está en permanente transformación. Surgió como una red social exclusiva y fue mutando hacia un entramado digital que integra (...) una gran variedad de herramientas y aplicaciones." (2012, p. 25).

Para las investigadoras de la Universidad de Buenos Aires, Facebook llega a esta escala de uso a nivel mundial porque rescata lo mejor de las plataformas digitales anteriores, en especial las de publicación personal como los blogs, y toma herramientas de las redes sociales vigentes al momento de su lanzamiento.¹¹⁵ Adopta de los primeros la posibilidad de comentar los contenidos y así expresar puntos de vista y percepciones, lo cual se amplía con la incorporación de los "Me Gusta", "Me encanta", "Me importa", "No me gusta", etc. que tienen gran impacto en el uso de las redes hasta la actualidad. Posee modos simples de localización y contacto, de interacción y las ventajas que ofrece de compartir imágenes, videos, textos simultáneamente a muchas personas, comentar, etc. Permite acceder a datos de contacto de otras plataformas digitales como correo electrónico, información personal y laboral, y contenidos publicados de forma cronológica.

En el conjunto de artistas aludido, había una utilización predominante de esta red social. De las veintitrés personas estudiadas, Romero no tenía perfil de Facebook y

¹¹⁵ Según la periodización de Boyd y Ellison (2007, citadas en López y Ciuffoli, 2012), su lanzamiento coincide con la tercera etapa en la evolución de las redes sociales que se inicia en 1997.

Zabala, si bien poseía, no es usuario activo.¹¹⁶ Les restantes veinte artistas tienen un perfil personal o biografía y cuentan con otros perfiles, páginas o grupos de esta red dedicadas al arte correo; a la vez pertenecen a grupos abiertos y cerrados creados por practicantes de diversos lugares del mundo.

Entre 2008 y 2010 dan un paso progresivo y definitivo de los blogs a Facebook. En las publicaciones están presentes las actividades culturales, educativas, de arte en general y del arte correo, en particular. Postean convocatorias, proyectos, invitaciones, información sobre talleres y cursos, exposiciones, imágenes de los encuentros, fotografías sociales de grupos, fotografías de obras, homenajes, etc. Le otorgan gran relevancia al componente social de todas sus prácticas a través de fotografías grupales y tomas de actividades colectivas. Con los “Me gusta” y los comentarios hay una activación y continuidad del intercambio de emociones, percepciones y valoraciones en torno de un momento o proyecto compartido.

Algunos perfiles están más delimitados en torno de la actividad artística y cultural en general y no incorporan posts vinculados a la vida cotidiana familiar o personal. Dos ejemplos de esto son los de Mendía y Ronchetti.

Otros mixturan publicaciones de imágenes de la vida cotidiana, la familia, amistades, acontecimientos de la vida personal y de la actividad artística propias y de otros artistas. Este tipo de perfil es predominante en el grupo y como casos paradigmáticos se mencionan los de Calvo, Martínez, Paz, Ramos, Lissa y Zanardini. En estas biografías son diversas las temáticas y se muestran más permeables en cuanto a lo mostrable o visible, dentro de una zona identitaria demarcada por los gustos, inclinaciones, convicciones y posicionamientos políticos. Es notable que están alertas al entorno y participan expresándose sobre diversas causas de las cuales se destacan la ecología, las políticas de género y la defensa de la educación pública. El arte en sí aparece como una militancia en la medida en que lo promueven como una acción social y colectiva, bajo figuras de referencia como Duchamp, Vigo, Alfredo Portillos, entre otros.

También algunos espacios tienen en estos años biografía activa en Facebook como 4 Gatos o grupos privados como Vórtice y la Barraca, ambos dedicados al arte correo y la poesía visual.¹¹⁷ Esta modalidad delimita una pertenencia dada a través de la solicitud de amistad o de integrar el grupo, respectivamente, la cual debe ser aceptada

¹¹⁶ En este trabajo se utiliza de manera indistinta el término “perfil” y “biografía”, debido a una finalidad meramente práctica.

¹¹⁷ La última publicación de la biografía de 4 Gatos es del 2 de diciembre de 2015.

por sus administradores. En cuanto al diseño estos sitios guardan unidad visual con la gráfica de los espacios respectivos.

En los aspectos estéticos y de diseño hay una contigüidad entre los sitios web de Vórtice y Barraca que se replica en el libro editado en 2018, cuya tapa y contratapa tiene la imagen de un fondo negro sideral y la representación mediante líneas y figuras de un vórtice. A García Delgado no le atrae inicialmente Facebook como plataforma, pero comienza a usarla para promover su página web: “Publico sólo noticias, proyectos y convocatorias de *Vórtice*. También tengo el grupo privado de la “Barraca Vorticista”, con algunas restricciones. Mi perfil particular le di de baja hace 6 años (comunicación vía correo electrónico, 8 de noviembre de 2020).

Otra artista que adopta con resistencia el uso de esta plataforma es Graciela Gutiérrez Marx, quien en medio de la organización del Congreso Descentralizado en La Plata en 2012, tiene un accidente doméstico que le afecta la movilidad. Debido a esto no puede ir al correo a despachar correspondencia y eso la obliga a abrir el perfil de Facebook “Artecorreos Argentina” para poder establecer contacto, hacer la difusión y recepcionar los envíos en formato digital.¹¹⁸ Cuando se hace usuaria, para su gran sorpresa, allí se reencuentra con “viejos amigos del arte correo” como Vittore Baroni, John Held, entre otros (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 1º de diciembre de 2012).

Es notable el uso extendido de Facebook por parte de practicantes de distintos lugares del mundo a través de sus biografías, páginas y grupos. En éstos puede constatar que, si bien no llega a ser masivo, existe un movimiento creciente de la tendencia que suma progresivamente participantes, motiva la organización de convocatorias, proyectos y encuentros. Por ejemplo, el grupo abierto “MAIL ART, ARTE POSTAL, ARTE CORREO”, que es creado anónimamente en 2010, tiene 1400 miembros en mayo de 2012 y en julio de 2024 posee 5.500. Este es uno de los que tiene más integrantes.¹¹⁹

¹¹⁸ Este sitio actualmente recibe publicaciones de sus amistades de Facebook, en virtud de que su creadora y propietaria, primero por motivos de salud discontinúa la actualización desde 2014 y lo abandona tras su fallecimiento en 2022. No obstante, por su configuración de publicación abierta en el muro y etiquetado sin revisión, en la biografía de Facebook se siguen posteando invitaciones e información de artistas correo y grupos de la red. Esta visibilidad y trascendencia de los sitios respecto de los ciclos vitales de las personas, es una característica de nuestra contemporaneidad que aún resta reflexionar.

¹¹⁹ A los fines de actualizar algunos datos y relacionarlos con la primera década del 2000, en 2024 en Facebook puede verse la existencia de 190 grupos de arte correo, varios de los cuales están inactivos o desactualizados. Algunos se crean en torno a un proyecto o exposición concreta.



Figura 53: Captura de biografía de Facebook "Artecorreo Argentina", 8 de agosto de 2024

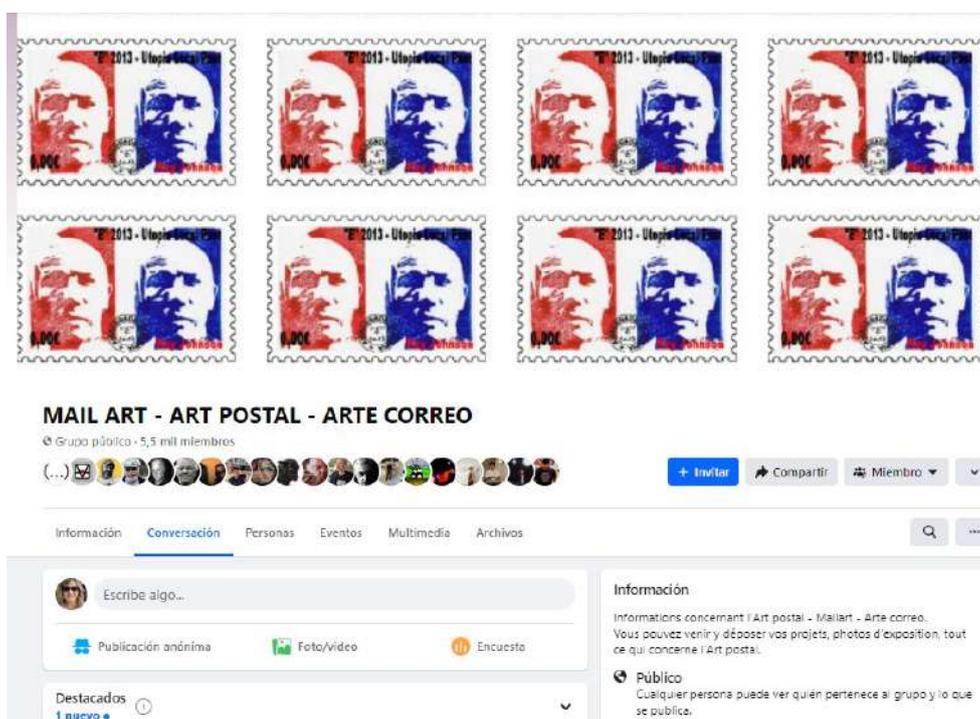


Figura 54. Captura de Grupo "Mail Art - Arte Postal - Arte Correo", 29 de junio de 2024

Por otra parte, a partir de la observación de los perfiles del grupo de artistas seleccionado se identifican diferentes tipos de publicaciones en Facebook que surgen de la identificación de ciertas regularidades en la forma y contenido. Los principales son:

- *Exhibición de obra*: el contenido central de estas publicaciones es la imagen de un trabajo de arte correo: postales, planchas de estampillas, trabajo gráfico en A4 o similar, sellos. El texto que las acompaña ofrece la data del mismo tales como autoría, país de procedencia, fecha, entre otros. El trabajo a veces pertenece a quien lo publica o a otro artista. Puede remitir a un tiempo presente o pasado, en el caso en que el trabajo tenga valor histórico por quién es su autor o el momento de realización.
- *Crónica fotográfica*: describe mediante imágenes y breves anclajes de texto un acontecimiento en sus diversos aspectos como son el espacio físico, la disposición de las cosas, la concurrencia, las acciones que se desarrollan, los grupos, etc. En estas publicaciones adquieren centralidad las imágenes, sobre todo las fotografías, aunque también hay videos breves. Dispuestas como álbum, dentro de los formatos de posteos que ofrece la plataforma o como fotos agrupadas, se observan fotografías de grupos en pose, instantáneas, vistas generales, retratos-*selfie* de los artistas mientras transcurre el evento, entre otros. Como característica distintiva, funcionan como marca deíctica espacio-temporal, documento y testimonio de un *yo* y/o un *nosotres* que estuvo ahí como partícipe de esa ocasión. Al mismo tiempo enfatizan el carácter social, la emotividad del acontecimiento y el sentido de comunidad.
- *Conmemoración- homenaje*: el foco de atención está puesto en acontecimientos y/o personas del pasado significativos para la tendencia a los que se invita a recordar mediante fotografías y breves textos. Cuando la publicación homenajea a un artista en particular, destaca su figura, trayectoria u obra con imágenes. A nivel lingüístico, se destacan las alusiones o anécdotas que, en numerosos casos, son enunciaciones cómplices que remiten a un marco de conocimientos y experiencias compartidos al interior de un conjunto social de pertenencia. Este tipo de publicación se intensifica en 2012, al conmemorarse cincuenta años de la creación de *New York Correspondance School*, en 1962 por parte de Ray Johnson. Ese año, artistas correo que participan desde los años setenta y ochenta publican imágenes de obras de sus archivos y fotografías de

momentos icónicos. Las publicaciones son comentadas por sus pares quienes suman narraciones, recuerdos y agradecen la evocación.

- *Invitación y convocatoria*: son aquellas publicaciones cuyo objetivo principal es difundir una convocatoria, proyecto o acción de arte correo propia o ajena. Busca dar a conocer la actividad y visibilizar lo que se realiza dentro de la tendencia. La plataforma Facebook tiene la posibilidad de compartir en el muro y esto propicia una amplia divulgación instantánea en las páginas, grupos y biografías, lo cual complementa y potencia lo que se realiza mediante el correo electrónico antes de la expansión de Facebook.

Acerca de Facebook y su uso, cabe preguntarse qué le aporta esta red social digital en cuanto a la comunicación a la red internacional de arte correo en relación con las formas previas. En ese sentido, es relevante considerar que para las investigadoras argentinas citadas anteriormente, en uso de conceptos de Carlos Scolari, las formas de comunicación de Facebook son *hipermediatizadas*, porque trascienden al medio y conectan con intercambios que se realizan *on line* en otras plataformas y *off line*, de manera presencial. Asimismo, según constatan varias investigaciones, contrariamente a lo que algunos piensan al inicio del uso de esta plataforma, ésta no *crea* redes sociales nuevas o, al menos, no es ésta su característica más potente como espacio de interacción. Desde sus inicios, el principal aspecto diferenciador y motivo de su éxito masivo es la posibilidad de transferir comunidades existentes al espacio virtual de la red (López y Ciuffoli, 2012). Esto es válido para la red de arte correo cuya trama central de vínculos se crea con anterioridad a los medios digitales y sus mecanismos de amplificación no se sustentan en éstos, sino en otros ámbitos de prácticas como son los espacios educativos y culturales. Esto no significa que las redes digitales no cumplan un papel relevante en la dinámica de la tendencia en la cultura contemporánea.

C. Arte correo y comunicación

1. Los carriles de la circulación: arte postal/medios digitales

Al inicio de este libro se hace referencia al correo postal en su carácter de institución propia de la modernidad y como pieza clave del proceso de mediatización de la comunicación a distancia. También al espesor cultural y político que tiene desde su emergencia hasta la última década del siglo XX, momento en que la difusión y desarrollo de las tecnologías digitales se acelera. Con la instauración de los medios digitales de interacción a distancia, tales como el correo electrónico y las redes sociales digitales, el correo postal cae en desuso como medio para la comunicación interpersonal a distancia, y pervive como distribuidor de paquetes, boletas de servicios, avisos formales y espacio auxiliar para los actos eleccionarios.

La práctica sostenida del arte correo promueve una vinculación con despachantes, carteros y el sistema de correo en sí. Les artistas, en las entrevistas, expresan una valoración positiva del oficio de cartero, del cual consideran que se ha tergiversado en épocas de redes digitales. En tal sentido, Gutiérrez Marx afirma que se han convertido en “distribuidores de amenazas” porque traen las boletas, reclamos o malos avisos, en este tiempo de lo digital “son repartidores” (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 3 de diciembre de 2010).

Asimismo, en general ponderan el mutuo conocimiento y confianza con el cartero que es típica de épocas pasadas y aprecian su papel de custodios de la correspondencia, una especie de *ángeles de la guarda* imprescindibles. Tienen anécdotas que remiten a acuerdos tácitos y cierta complicidad que se va construyendo a lo largo de los años. A modo de ejemplo se recuperan dos breves relatos:

...yo ya tengo el trato con el cartero que viene y me trae las cosas. Mirá, esto es raro, yo vivo en la calle Ramella 1040 y no sé por qué, por ejemplo, los (artistas correo) japoneses, como Keiichi Nakamura, entre otros, lo escriben parecido, pero incorrecto al nombre de la calle y llega igual gracias al cartero. (H. Paz, comunicación personal, 16 de junio de 2011).

El cartero de mi zona sabe que yo a la tarde laburo en el colegio. Entonces si cuando él va a mi casa ve que está por llover o está lloviendo, toca el timbre y si no estoy, no lo deja, se lo lleva y va a la escuela. Sabe que lo recibo en mano o me encuentra por la vereda, a dos cuadras comprando las papas, y

me dice: "*pará, te lo doy así no voy para allá*". Eso no lo puede hacer, pero lo hace" (F. Zanardini, comunicación personal, 3 de mayo de 2011).

Por otro lado, resaltan que éstos les devuelven una mirada ajena sobre los envíos, como la de un observador externo que se sorprende ante los sobres intervenidos. Resulta más compleja la relación con el personal despachante del correo que, según su predisposición hacia los envíos de arte correo, pueden obstaculizar o facilitar la gestión. El hecho de conocer al artista allana las cosas, como ocurre con quienes son usuaries frecuentes o que tienen casilla de correo durante décadas, como Gutiérrez Marx. Ella cuenta que el personal del correo de La Plata que la conoce por su actividad de muchos años le reserva su casilla durante el tiempo que interrumpe los envíos postales en la red, y se la reasignan nuevamente cuando retoma luego de seis años.

En el período investigado, en general, el acto de ir al correo a despachar suele presentar demoras, en contraste con esta relación más cercana mencionada. Los mecanismos cambian en búsqueda de una automatización, hay otro tipo de estampillas, entre otras complicaciones burocráticas y técnicas.

Cuando vos enviás muy intervenido al sobre, a veces el empleado mira el sobre, no sabe o te pregunta, pero el empleado que ya te conoce, sella el sobre y lo mete. Eso también es bueno, es una buena estrategia, hacerse amigo o conocido de la persona que te despacha las cartas en el Correo Argentino. (N. Ramos, comunicación personal, 30 de mayo de 2011)

Montalvetti describe cómo reniega con las nuevas formas automatizadas del correo:

Yo me he peleado en el correo, pero ya he desistido. Han llegado a enviarme papeles diciendo cuáles son las ordenanzas internacionales del correo. Lo que creo es que ellos tienen una lógica de cosa automática, entonces, desde que inventaron esa estampilla que se pega, autoadhesiva, que es una porquería, funciona todo muy automático. (S. Montalvetti, comunicación personal, 3 de mayo de 2011)

Al mismo tiempo, un aspecto positivo que suelen experimentar en algunas ocasiones es que sus envíos con sobres coloridos plagados de sellos creativos

interrumpen el clima de malhumor cotidiano que se respira en las oficinas despachantes y entonces se convierten en mini recreos que sacan al personal de la irritación rutinaria.

Diego Lazcano comenta que su experiencia de cuando personal del correo ve una de las estampillas apócrifas en el sobre del envío que va a despachar, suele llamar a un par para pedirle opinión sobre la validez de las estampillas: “Una vez me pasó que me quedé y se juntaron tres a mirar, tipo jurado académico evaluador y entonces uno decía *no, esta estampilla no tiene valor. La que está al lado sí*” (D. Lazcano, comunicación personal, 3 de mayo de 2011).

Sin duda el período más oscuro para el envío por correo es durante la última dictadura militar (1976-1983) porque más allá de lo burocrático había fuerte vigilancia y censura de la correspondencia. Carlos Pamparana asegura que “una persona que estaba encargada de servicio de inteligencia que revisaba toda la correspondencia dentro del correo” (Comunicación personal, 15 de mayo de 2017).

Más adelante, con la crisis de 2001 se produce otro momento de quiebre. Esta estampida afecta de modo transversal a la sociedad argentina, siendo los sectores socio-económicos medios y bajos los más impactados por la crisis. De forma unánime, quienes están activos en la práctica del arte correo en ese momento señalan las limitaciones económicas para poder pagar el costo de los envíos postales, sobre todo hacia el exterior del país. Esto es coincidente con un efecto de las políticas neoliberales implementadas por el entonces presidente Carlos Menem al privatizar el Correo Argentino, lo que produce un aumento drástico de las tarifas postales.¹²⁰

En las entrevistas, coinciden en destacar la actitud solidaria de sus pares del exterior, quienes les envían correspondencia a Argentina sin esperar respuesta por comprender la situación. En ese momento tampoco hay acceso a las emergentes tecnologías digitales para los niveles socioeconómico bajos y medios, ya que son restrictivas. Frente a esta situación, implementan una serie de estrategias tendientes a no discontinuar los intercambios como el *buzonazo* ya mencionado, los envíos colectivos (sobres de varies artistas en un paquete para compartir el gasto de despacho), entre otras. Conforme se hacen asequibles en el espacio laboral y luego en

¹²⁰ El investigador Mariano Wiszniacki, en un informe publicado por la revista *Question*, de la FPyCS de la UNLP, desarrolla el proceso de privatización y regulación del Correo Argentino al analizar el contexto político, económico y social de estas medidas tomadas por Carlos Menem en 1989. Describe el autor que “Un caso paradigmático en concepto de una mala administración del proceso privatizador fue el del servicio de correo postal. (...) Sin embargo, la gestión de Correo Argentino en manos privadas (que no superó los seis años) distó de ser eficiente y luego de la crisis 2001, el fin de la convertibilidad y un accidentado proceso de renegociación de contratos de servicios públicos amparados en la Ley N° 25561 de Emergencia Económica, fue el primer servicio devuelto a manos del Estado en noviembre de 2003 durante la administración Kirchner”. (Wiszniacki, 2007, p. 2).

el hogar, el uso de las tecnologías digitales se constituye luego en una coartada para eludir al correo postal en los momentos más duros en lo económico de los años post 2001.

2. Miradas de la comunicación

Para el artista Horacio Zabala el arte no tiene nada que ver con la comunicación, si la concebimos como un circuito de emisor-mensaje y receptor. No obstante, cree que el arte tiene la *función* de comunicar (el resaltado es de él), cuestionar, transgredir, desafiar.

Pensar al arte como comunicación, desde su punto de vista, es forzar los términos porque identifica a la comunicación como una meta a cumplirse y que, para esto, demanda cierta eficacia expresiva. En ese sentido, para el artista, el arte excede a la comunicación:

La función del arte es no tenerla, en un mundo funcional, en donde todo funciona, el arte no la tiene a esa función. Entonces a mí lo que me molesta es darle vueltas a esa idea, a ese modelo de que todo funcione, que todo tiene una utilidad, que todo está en el mercado y todo vale. El arte no es así, el arte no pasa por esos canales de comunicación, el arte no comunica nada en esa medida, comunica otras cosas en otro nivel, no como uno agarra el teléfono o una computadora. El arte es otra cosa que excede absolutamente la comunicación. (H. Zabala, comunicación personal, 17 de mayo de 2011)

Desde una mirada pragmática de la comunicación, considera que en el arte correo es apropiado sostener una finalidad comunicativa que consiste en conformar una red de contactos. En su relato de la histórica *Última Exposición Internacional de Artec correo*, en 1975, que organiza junto con Vigo, afirma que esta idea motiva su denominación y que la llaman última exposición "...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" (comunicación personal, 17 de mayo de 2011).

Por su parte, en la mayoría de las entrevistas coinciden en que hay una imbricación indisoluble de arte/comunicación y un carácter fuertemente social en el arte correo, e incluso algunos ven en éste una preeminencia de la finalidad comunicativa por sobre la artística. Padín, por ejemplo, considera que lo esencial de esta tendencia es la comunicación y para Claudia Del Río la denominación más acertada es la que le da Vigo

de “Comunicación a distancia-vía postal”. Por su parte, García Delgado refuerza esta idea al plantear su paso de la escultura y los objetos al arte correo al descubrir la posibilidad de incluir lo social en esta tendencia, de salir del trabajo solitario y encontrarse con otros. No obstante, aclara que uno puede comunicarse en profundidad con un grupo pequeño de personas y no con un gran número, aunque intercambie con ellas.

Esto habilita una distinción entre contactarse o interactuar y comunicarse entre sí. Carlos Pamparana y Fabiana Di Luca concuerdan con la afirmación según la cual el arte correo abre camino para crear nuevos lazos a partir de los cuales se generan proyectos conjuntos, constituye un lugar de encuentro.

Asimismo, el surgimiento del arte postal está relacionado con la necesidad de comunicarse traspasando las barreras geográficas y de manera independiente del sistema artístico institucional. Silvia Lissa adhiere al agregar que éste no solamente permite superar distancias y atravesar las fronteras nacionales, sino también religiosas, étnicas, sexuales y lingüísticas.

En cuanto al tipo de comunicación a la que se orienta, se trata de una trama de intercambios en red con alcance internacional y una dinámica de flujo permanente.

En los años setenta y ochenta sus practicantes enfatizan el valor comunitario, fraternal y solidario de los intercambios postales que establecen un marco ético compartido de la comunicación. Esta postura, expuesta en páginas anteriores, se sintetiza en el sentir que expresó Gutiérrez Marx acerca de que la red internacional de arte correo “es una hermandad continental” (Gutiérrez Marx, 2010).

Durante la dictadura, hay una valoración de la tendencia como espacio de encuentro frente a las restricciones de un sistema autoritario que impone la censura y el aislamiento. Susana Lombardo, que vive junto con Vigo y Gutiérrez Marx esa época, exalta esa experiencia en los años duros:

En el año 81, estábamos con todo el tema de que el arte correo era el lugar donde nos podíamos comunicar, y estar en contacto con otro. No podías reunirte en una casa, entonces era la forma de estar comunicando hacia adentro y afuera, por eso para mí la palabra florecer, como la siembra, era algo vivido. (S. Lombardo, comunicación personal, 4 de marzo de 2019)

La apertura democrática habilita libertades y la posibilidad de la acción colectiva; no obstante, más adelante, desde mediados de los noventa se experimenta un contexto muy diferente. Los años neoliberales profundizan los mecanismos de exclusión, al

reforzar formas de sobrevivencia que conllevan sobrecarga de trabajo, precarización, individualismo y eso atenta contra la capacidad creativa y la comunicación. En ese sentido, el arte correo se presenta como un ámbito de prácticas más amigable y próximo en el cual compartir la producción artística, socializar y promover proyectos conjuntos.

Por otra parte, es relevante considerar las múltiples dimensiones del proceso de comunicación y creación artística en sus fases de producción, circulación y reconocimiento (o recepción) en el arte postal. En la vivencia de quienes participan hay aspectos emocionales, afectivos y sensoriales, además de los materiales, tecnológicos, simbólicos, interactivos, que le son propios.

En cuanto a la instancia de producción, a lo ya consignado en el ítem referido al hacer creativo y la búsqueda estética, se agrega que cuando elaboran un trabajo de arte correo para enviar a alguien como un regalo, sienten una gran alegría y lo experimentan como un acto de cariño. Esta dimensión afectiva forma parte del proceso. También la materialidad y la indicialidad inscripta mediante la estampa del sello, la pincelada, la impronta del rodillo, los dobleces, la textura del papel, entre otros.

Por su parte, la circulación en el período analizado tiene dos carriles, el del correo postal en el que se preserva lo corpóreo, y el de los medios digitales que desmaterializan y alteran los parámetros espacio-temporales. Ambos aparecen combinados en todo el proceso propiciando una experiencia diferente que vale la pena consignar.

Les artistas recalcan que hay una ritualidad del envío y de la recepción que se pierde con las tecnologías digitales, a la que perciben de modo diferente en cuanto al espesor de la vivencia del proceso.

Me gusta esto que tiene el arte correo que es como mandar una botella al mar y ver qué es lo que pasa, eso me fascina. Por ejemplo, llegar a 4 Gatos, abrir la puerta a ver qué llegó, me sigue sorprendiendo...o sea lo siento igual como cuando mi vieja se iba y yo le decía traeme algo y estaba esperando a que volviera para ver que me trajo, cuando abro la puerta es eso, un regalito. (A. Bocquel, comunicación personal, 5 de mayo de 2011)

No obstante, aparecen nuevas prácticas y posibilidades en la comunicación vía medios digitales a las cuales valoran, aunque no las consideran intercambiables.

En cuanto a la construcción de vínculos, el arte en general es el punto de encuentro de sus practicantes, ya que generalmente se conocen en espacios formativos formales, informales o directamente mediante la práctica del arte correo. La relación que prevalece entre los artistas correo es de compañerismo, empatía y fraternidad.



Hay fundamentalmente dos tipos de vínculos: el que se da a distancia mediante el intercambio postal sin un contacto presencial y el que combina interacción mediada por el correo y/o los medios digitales con encuentros cara a cara. Entre estos últimos, varían en el grado de cercanía y empatía, de acuerdo con las afinidades, los espacios y tiempos compartidos. Entre algunos hay una relación más estrecha que abona la generación de proyectos conjuntos, el mutuo apoyo y la complicidad, que con otros. En este punto no escapa de la complejidad de todo espacio social concreto en el que hay relaciones entre pares.

Un ejemplo de acción que toma sentido en su base colectiva es la declaración del 5 de diciembre como el Día del Arte Correo en Argentina. Éste, como se describe en páginas anteriores, surge del consenso al aceptar que esta designación promueve la participación de un amplio grupo de artistas en el evento y las convocatorias previas que culminan en una exposición y festejo de ese día.

Un aspecto valorado en los intercambios es la reciprocidad por considerarla un gesto de compromiso hacia la red que contribuye a consolidar los lazos. Es importante entender que organizar una convocatoria demanda un gran esfuerzo (personal, económico, de tiempo) en todas sus etapas: diseño, difusión, recepción y disposición de los trabajos, exposición y devolución de catálogo y/o documentación a vuelta de correo o en la web. Por esta razón aprecian la reciprocidad de sus pares, de cuyas convocatorias y eventos participan y esperan que hagan lo propio. Hay una mediación de los vínculos por la afectividad y la empatía, y en ese sentido se perciben como una comunidad.

La competencia entre sí, más allá de las finalidades fraternales de la red, aparece como un componente propio de la relación entre pares dentro de un campo específico percibido en un nivel moderado en relación con la que se produce en el ámbito institucionalizado del arte. Hay rivalidades y amistades que tienen en otros espacios y que se trasladan a la red. En términos generales prevalecen las relaciones cooperativas y con frecuencia, las diferencias se dirimen propositivamente en la conformación de un *nosotres* que admite el disenso. La identidad conlleva procesos de identificación/diferenciación, inherentes a la construcción social de las identidades (Cuche, 1999).

En el régimen de visibilidad interna de la red no hay jerarquías, pero esto no significa que exista homogeneidad dado que hay sujetos con mayor resonancia o reconocimiento por sus trayectorias. Así, por ejemplo, Ignacio Mendía dice que si bien siempre es una alegría para cualquier practicante la recepción de correspondencia postal o tener trabajos de diversos lugares y variedad de artistas, recibir o tener algo de

Vigo, Romero o Ferrari (como le pasó a varias personas en los noventa) es muy emocionante.

D. Reconocimientos y debates de la tendencia

1. Mutuos reconocimientos

Para la mayoría del grupo entrevistado, Vigo es la figura más reconocida y respetada. Quienes lo conocen de forma directa lo caracterizan con una personalidad imponente, intransigente y un tanto antisocial.¹²¹ También coinciden en que se hace más visible como artista luego de su muerte, tanto en su propia ciudad, La Plata, como en el centro de mayor concentración de la vida cultural del país que es la ciudad de Buenos Aires en la que es un desconocido durante su vida.

García Delgado relata que a la última muestra de Vigo en Buenos Aires llamada “Poeta de la distancia. Edgardo –A.Vigo” en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires asisten apenas más de diez artistas. Esta exposición se inaugura el 6 de agosto de 1997, cuatro meses antes de su muerte. En contraste, en 2016 se realiza la exposición “Edgardo Antonio Vigo: usina permanente” en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, espacio que muestra la obra de artistas y/o tendencias ya consagradas.¹²²

En los relatos de artistas correo, Edgardo Vigo es valorado como un hombre de principios por sus pares, alguien ejemplar en lo moral. Claudia Del Río considera que ha sido un poeta y buen amigo de la distancia al cultivar cuidadosamente la correspondencia, la hospitalidad y la modestia. A mediados de los ochenta y principio de los noventa ella con otros artistas de Rosario lo visitan y se hospedan en su casa: “A él no le gustaba pensar que uno era su discípulo o que uno lo admiraba, odiaba todo eso, él te consideraba un par” (C. Del Río, comunicación personal, 27 de julio de 2015). Las cartas que intercambia con ella hasta los últimos días de su vida son escritas con mucha dedicación: “Podíamos empezar conversando de una muestra y terminar por la

¹²¹ “Yo me sentía nadie ante Vigo, casi todos nos sentíamos nadie, porque tenía una personalidad muy fuerte” (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 3 de diciembre de 2010). Por su parte, García Delgado dice que para él un factor que incide es el carácter particular de Vigo, no era muy sociable y se mantenía en su lugar, La Plata (comunicación personal, 9 de octubre de 2014).

¹²² <https://museomoderno.org/exposiciones/edgardo-antonio-vigo-usina-permanente-de-caos-creativo-obras-1953-1997/>

vida privada, seguir por algún invento, le dedicaba mucho tiempo a cada carta, eso era increíble”.

Vigo es signado como un creador interminable, de una obra amplia y diversa. Martínez opina que el artista platense es un referente mayor dentro del arte correo que Ray Johnson. Por su parte, Zabala y Romero concuerdan en que Vigo es el eje central sobre el cual gira la actividad postal en los setenta y ochenta. Romero toma contacto con esta práctica artística a través de él y entre ambos había una gran confianza mutua. Vigo es motor y generador de propuestas, con una persistencia como participante activo desde 1974 y hasta sus últimos días de vida en 1997 de forma ininterrumpida. Romero destaca la producción de cajas que hace al modo de Fluxus, y lo considera un laborioso incansable. Narra su visita a la casa de Vigo cuando está muy enfermo y destaca que lo atendió en la cama en el horario de su siesta. En estos encuentros frecuentes, conversan mucho y mientras lo hacen Vigo sigue produciendo, siempre está preparando un trabajo para enviar a alguien.

Hilda Paz afirma que es ineludible la influencia del artista platense en la apertura estética a nuevas formas creativas. Lo conoce a través de la xilografía, cuando él la invita a participar de una exposición luego de ver obra de ella mediante su profesor, Ludovico Pérez. Posteriormente, Paz se relaciona con Gutiérrez Marx y con todo el conjunto de participantes del arte correo en aquel momento.

Para el grupo de artistas consultado, Vigo es un amigo, un maestro, un referente de gran peso. Despierta admiración y respeto en la generación de artistas que se suman en los noventa, como el caso de “La Grieta” en La Plata, entre otros.¹²³ Él es ponderado como inspirador de procesos que movilizan los cruces, las zonas de fronteras, el eclecticismo y la apertura.

La experiencia de Lombardo es cercana y decisiva en su vínculo con Gutiérrez Marx y Vigo porque los une el amor al arte y especialmente a las prácticas visuales conceptualistas. Ella considera a ambos como sus padres artísticos.

¹²³ “La Grieta es un colectivo artístico-cultural formado en el año 1993 por un grupo de estudiantes, poetas, artistas plásticos, músicos, empleadas públicas y docentes que compartían el deseo de juntarse para crear y promover en conjunto manifestaciones artísticas y culturales en la ciudad de La Plata. Desde entonces ha publicado revistas, libros y folletos; ha editado cortos de animación; ha organizado recitales de música y poesía, muestras de pintura, fotografía y arte correo, intervenciones en espacios públicos, y programas de radio. Desde 2004 tiene su sede en el Galpón de Encomiendas y Equipajes del Barrio Meridiano V (calle 18 y 71), donde se realizan distintas actividades, entre ellas, los talleres anuales (para chiques, adolescentes y adultos) de plástica, literatura, objetos e invenciones, vestuario, serigrafía y grabado, y las actividades de promoción de la lectura. También tiene una biblioteca popular, dedicada al universo de los libros infantiles y juveniles abierta al público en general, y Escala Vagón, una tienda de arte que forma parte de la Unión de Tiendas Culturales” (Mallol, A. y Pesclevi, G. 2023, párr. 1º).

Por su parte, Carlos Pamparana expresa que, con su amistad, Vigo le abre el camino del arte correo mediante una forma que le es propia: mostrándole postales que recibía, es decir, no mediante el adoctrinamiento o iluminación, sino mediante el contagio del entusiasmo. En su recuerdo reconoce una especie de predestinación en cuanto a la cercanía en la que siempre vive Vigo y él en La Plata, la ciudad de ambos. La proximidad en el barrio donde habitan, aunque paradójicamente se conocen en el espacio de la Facultad de Bellas Artes. Destaca de Vigo su pasión de coleccionista y protector de la obra propia y ajena: “Cuando se cierra el Di Tella y los militares empiezan a romper todo, nadie rescató lo que había ahí adentro. Entonces él se trajo muchos trabajos de otros artistas y los conservó, los guardó” (C. Pamparana, comunicación personal, 15 de mayo de 2017).

El artista relaciona este trabajo minucioso con la tarea que Vigo desempeña en Tribunales, donde cose, registra y guarda cuidadosamente los expedientes

Esta devoción de preservar, guardar y producir un caos creativo puede asociarse con el *anarchivismo* que Tello (2016) define a propósito de la pasión de Benjamin al no ajustarse el sistema clasificatorio hegemónico. El autor realiza esta distinción por considerar que:

...en contraposición al orden reclamado por los archivos históricos y culturales de nuestra civilización, estos legajos serían más bien la expresión de lo que proponemos llamar un *anarchivismo*, es decir, un movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros. (Tello, 2016, p. 56)

Otra artista que recibe el reconocimiento de sus pares como una trabajadora tenaz de la tendencia, es Hilda Paz. Con afecto y respeto describen un vínculo muy estrecho, sobre todo les artistas de la ciudad de Buenos Aires y el Conurbano, quienes mantienen un intercambio intenso entre sí. Junto con Juan Carlos Romero, son caracterizados como entusiastas militantes del arte a quienes estiman como artistas y personas, por su compañerismo y generosidad.

De la generación más reciente de artecorreístas que comienzan su práctica a fines de los noventa y principios del dos mil, destacan la figura de Samuel Montalvetti por su compromiso y solidaridad. Gutiérrez Marx expresa de él una favorable consideración, a pesar de que cuando lo conoce, ella estaba alejada de la práctica del arte correo. Sus pares lo señalan como un gran promotor y retroalimentador de los intercambios con sus típicas fotocopias para ser intervenidas con la modalidad de *Add & Pass*.

También distinguen a quienes generan espacios activadores de la tendencia tales como a García Delgado por *Proyecto Vórtice*, a Martínez como un gran colaborador, activo participante y a Gabriela Alonso por *Zonadearte*, entre otros.

2. Los debates sobre la tendencia

En relación con debates nodales de la etapa analizada, uno de estos se produce en torno de la continuidad o cierre de la corriente del arte correo. En esta discusión, hay dos posiciones principales, con sus matices: la primera postula que ha terminado, que ha muerto, mientras que la otra afirma su existencia y vigencia, aunque considera que ésta se da de una forma diferente a la de la etapa analógica de los setenta y ochenta.

Dentro de la primera, la postura más radicalizada es la de Horacio Zabala para quien el arte correo termina en 1975. El artista sostiene que comienza en América Latina con las acciones de Luis Camnitzer y Liliana Porter en 1968 y termina en 1975, con la *Última Exposición Internacional de Artec correo* organizada por él y Vigo: “Lo que siguió (a 1975) y los que hacen ahora arte correo para mí no tiene valor, es como si yo hoy me pusiera a pintar paisajes. El naturalismo se terminó, el arte correo se terminó” (H. Zabala, comunicación personal, 17 de mayo de 2011).

Este final que declara tiene relación para él con el desuso del correo postal que para él es obsoleto. Considera que en la actualidad hay prácticas o tendencias artísticas que tienen que ver con las tecnologías digitales, como el caso del *net art*, por eso al arte correo hay que comprenderlo desde lo histórico: “Es válido estudiar lo que pasó en los cincuenta, sesenta y setenta, ver qué tenemos atrás. Es historia, hay períodos maravillosos de la historia que está muy bien que se investiguen (...) pero ¿que esté vivo?, no” (comunicación personal, 17 de mayo de 2011).

García Delgado polemiza con Zabala respecto de la muerte del arte correo: “No se puede decir que está muerto el arte correo cuando hay un montón de gente que está laburando y lo hace fantástico” (F. García Delgado, comunicación personal, 9 de octubre de 2014).

Del Río coincide con Zabala en el fin de la tendencia, aunque en un momento posterior, ya que para ella el arte correo se desarrolla durante los setenta y ochenta, y lo que se hace hoy es intentar revivir un pasado a través de la apertura de los archivos. En el mismo sentido, Pazos sostiene que, al finalizar la primera década del siglo XXI, con la incidencia de internet, lo que se hace no es arte correo, es otra cosa, al que habría que llamarlo de otra manera (L. Pazos, comunicación personal, 5 de diciembre de 2013).

En una posición intermedia se encuentran Gutiérrez Marx y Romero, quienes consideran que en los años 2010 y 2011 lo que se practica es *otro* arte correo, porque no cumple más la función *original*, cuando la comunicación es marginal o alternativa. Desde sus miradas, si bien hay continuidad de la tendencia, con las tecnologías digitales pierde su *esencia*, ya no es personal y comprometido, como el de antes.

Romero opina que la tendencia está en decadencia, que no tiene la fuerza que tuvo en los setenta y ochenta, época de vigor (comunicación personal, 15 de junio de 2011). Por su parte, Gutiérrez Marx coincide con Zabala en que ese arte correo previo a las tecnologías digitales ya no está más y lo que se realiza en la era digital, es otra cosa. Llama *portadores* a quienes no participan de la primera época. Para la artista hay un cierre y posibles aperturas: “con la generación de otras utopías que quizás se pueden reelaborar o armar nuevas, una transformación que tiene que ver con un cambio del mundo y de la forma de vida” (G. Gutiérrez Marx, comunicación personal, 3 de diciembre de 2010).

En cambio, para Paz el arte correo en el siglo XXI está vivo y ha evolucionado hacia otro lenguaje que está vinculado con internet (H. Paz, comunicación personal, 16 de junio de 2011). En la misma línea, Ramos, considera que no está muerto, sino que ha cambiado, es diferente y quizás tiene otros objetivos (comunicación personal, 30 de mayo de 2011).

Para Silvia Lissa el arte correo no ha muerto y nunca va a terminar, en tanto Ignacio Mendía coincide en su evolución permanente. En el mismo sentido se expresa Clemente Padín, para quien el arte correo sigue vivo, con nuevos soportes, pero con la continuidad de aquello que lo identifica y cohesiona que es la comunicación (C. Padín, comunicación personal, 17 de junio de 2011).

Es significativo notar que quienes declaran la muerte de la tendencia han abandonado la práctica tempranamente, como Zabala, Del Río y Pazos. Otros que sin afirmar su muerte ven con reservas la práctica de los primeros diez años del siglo XXI, como Romero o Gutiérrez Marx, han discontinuado su participación en el arte correo, pero mantienen contacto con artistas de la nueva generación en espacios y proyectos diversos, aceptando que hay otras formas diferentes, aunque relativamente válidas. Y finalmente, otro conjunto sostiene la vigencia de la tendencia en el siglo XXI, entre quienes se cuentan dos practicantes de la etapa fundacional como Padín y Paz, y otras personas que se incorporan a la red desde mediados de los noventa o inicios de los dos mil. Este grupo mantiene una práctica sostenida dentro del período observado (hasta 2012) y representan la mayoría de quienes hacen su aporte a este trabajo mediante las entrevistas.

Cabe aclarar que el tema de la muerte del arte correo suele resurgir en la conversación y acciones de la tendencia, como pasa con el arte en general. En 2019, tres artistas referentes españoles lanzan la Convocatoria "Mail Art: Enterramiento final". La organizan Ibirico, César Reglero y Domingo Sánchez Blanco, en representación de la Asociación de Mailartistas de España (IMAE), Revista Boek 861, Taller del Sol (TDS) y el ayuntamiento de Morille, respectivamente. En tono jocoso plantean dar morada final del arte correo en esta localidad de España, justificando en las bases del proyecto que:

Durante los últimos años, y coincidiendo con la llegada del correo electrónico y los canales cibernéticos, el mail art ha sido sentenciado a muerte en múltiples ocasiones. A partir de estas sentencias, y dado que no acaba de morir, pensamos que el Mausoleo de Morille podría ser un buen lugar para su enterramiento definitivo, confiando en la resurrección de las almas y el renacimiento posterior en la otra dimensión. (Ibirico, Reglero y Sánchez Blanco, 2019, párr. 1 y 2)

Por otra parte, la continuidad de la tendencia es leída en clave de *transmisión intergeneracional* en relación con el desempeño de sus practicantes en espacios de docencia y el contacto con jóvenes en actividades formativas formales e informales en los cuales no se le *enseñan* la tendencia, sino más bien se la *contagian*, a la manera de Vigo (A. Bocquel, comunicación personal, 5 de mayo de 2011). Esta cuestión generacional es un componente relevante que está presente en las miradas de los artistas.

En ese sentido, hay ciertas fronteras a demarcar entre la *generación fundacional* que de participantes y promotores de proyectos en los años setenta y ochenta y la siguiente, ligada a la *transición y la continuidad*, integrada por quienes se suman entre fines del siglo XX y principios del XXI. Hay un tercer conjunto más reciente que adhiere en forma más ocasional o discontinua, es el de jóvenes que crecen con las nuevas tecnologías digitales y que no han experimentado el uso del correo postal como medio de la comunicación interpersonal. Esta última generación de *millennians* está familiarizada con otra temporalidad relativa a la inmediatez de las tecnologías digitales, y llegan al arte correo a través de sus docentes. Mixturan lo analógico con lo digital en formas simbólicas híbridas.

Hay una relación entre la comunicación intergeneracional y la idea de continuidad. En este sentido, es recurrente en el sentir de las personas entrevistadas el compromiso

de transmitir o legar esta práctica a las nuevas generaciones, no como imposición, sino como una invitación a conectarse con otras formas creativas y lúdicas.

Por último, otro debate frecuente es acerca de si el arte correo se ha institucionalizado o no. Al respecto, es notable la percepción de que la institución ha ido absorbiendo a la tendencia a partir de observar el peso simbólico que adquieren ciertos nombres y épocas y la adquisición de colecciones por parte de museos de los archivos: “Las cosas son captadas por el poder de las instituciones de las colecciones, ahora los coleccionistas están buscando arte de los setenta, cualquier cosa de la época papelitos sueltos, rotos, carpetitas, lo que sea” (J. C. Romero, comunicación personal, 15 de junio de 2011).

Algunos artistas plantean una temprana institucionalización, como Zabala para quien el arte correo de los sesenta y setenta “fue absorbido por el mercado y el sistema artístico oficial” y Pamparana, quien considera que ésta comienza en 1981 cuando se instala un panel en la Bienal de Sao Pablo dedicado al arte postal.

En 2015 el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) con el aporte del Banco CITI y su Comité de Adquisiciones adquiere para su Colección la instalación “El tesoro marginal de Mamablanca – Grupo de familia (1981)” que está compuesta por:

el registro de una acción colectiva de artecorreo que se realizó en la casa familiar de la artista. La acción se centró en el enterramiento de objetos y materiales recibidos luego de una convocatoria realizada a través de la red de arte postal, de la que participaron más de 100 artistas de todo el mundo. La pieza reúne la solicitada original junto a documentos, fotografías, cartas y postales de toda la acción. (MALBA, 2022, 4º párr.)

Estos debates siguen abiertos y la historia de la tendencia está escribiéndose. Lo relevante es ver en algunas derivas de la discursividad de las entrevistas que la marginalidad pareciera perderse en manos de la institución arte y del mercado.

Capítulo 5

Régimen estético político-tecnológico en el nuevo siglo



En su carácter de *poética tecnológica y política*, el arte correo se funda en la concepción de la técnica como una construcción social. En ese sentido, la interpretación se orienta a comprender cómo se constituyen la experiencia y la sensibilidad configurados por este mundo técnico en el proceso de producción, circulación y reconocimiento del arte postal. Cabe recordar que una de las críticas profundas a las consecuencias de la racionalidad moderna es la *reificación* del ser humano y la aniquilación de la experiencia, problema que es político, tal como mencionan los autores de la Escuela de Frankfurt, porque median operaciones y formas de control social.

En este sentido hay procesos que ponen en tensión los modos dominantes de la experiencia subjetiva e intersubjetiva de comunicación propio de las sociedades contemporáneas. Entre otros aspectos, uno resulta central, el de la temporalidad, en virtud de que la técnica ha producido una temporalidad social específica.

A. El arte correo como espacio creativo y de lucha simbólica

En el nuevo milenio, los artistas sostienen como en los setenta y ochenta que el arte correo interpela los límites entre el arte/no arte y al hacerlo, posibilita la conexión con lo cotidiano.

La salida del taller, del museo o la sala de exhibición, representa figuradamente traspasar esas fronteras que la práctica y los modos de producción y circulación del arte impone en el sistema institucionalizado. Por esto, los practicantes del arte correo perciben, de forma recurrente, que su entrada a esta tendencia se asocia con una insatisfacción que experimentan en el ámbito del arte tradicional al percibirlo como *cerrado y rígido*, con poca capacidad de contener sus deseos de vivenciar la creación artística en relación con la comunicación en su sentido más amplio y humano.

En tal sentido, sienten que el arte correo les ofrece un ámbito más flexible, libre y abierto. Por ejemplo, Ramos asegura que encuentra en esta práctica ciertas libertades que no hay dentro del circuito de las artes visuales.

Esto no supone desinterés por participar en los ámbitos formales del arte, pero expresan que en la práctica del arte correo pueden desplegar una dimensión de la subjetividad que está limitada en el sistema artístico institucional. Al mismo tiempo, que la red les abre una alternativa para hacer conocer sus trabajos y propuestas, otro modo

de hacerse *visibles*. Los mecanismos de legitimación formales son excluyentes y restrictivos, por eso encuentran en el arte correo la posibilidad de hacer conocer su obra:

En aquellos años (los 2000) la difusión de los eventos artísticos era muy escasa, aún no existía el furor de internet y en la ciudad de Mar del Plata el circuito legitimador de *Arte* era muy cerrado y de muy difícil acceso. Conocer artistas de otra parte del país e incluso del exterior que estuvieran interesados en el intercambio de obras fue muy alentador. (I. Mendía, comunicación personal, 14 de agosto de 2019)

Respecto de la visibilidad Gutiérrez Marx señala en su libro *Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995* que:

Ubicados en el centro de un paradigma reversible, los artistas correo fuimos *invisibles* para un circuito y *visibles* para otro. Como imagen sería un *parpadeo*, una mirada en oscilación. De un lado el Arte de galerías y museos, la validación otorgada por los premios de salones oficiales y privados o las ventas en las subastas, lideradas por empresas de fuerte presencia en el mercado internacional. Por este otro, un juego casi anónimo de comunicación personal e íntima en red (*correspondence art*) y a la par un foro abierto de solidaridad creadora (*mail art*), en abierta oposición al mercado internacional del arte (2010, p. 4).

La invisibilidad respecto del mundo del arte, durante el período 1975-1995, también es sostenida por el artista italiano Vittore Baroni, quien la entiende como desconocimiento de la tendencia, al decir que el arte correo es: "...el fenómeno artístico desconocido del siglo pasado más grande y perdurable" (2010, s/p). Para Baroni la razón de esa invisibilidad radica en que los objetos que se ponen a circular no son comercializables, sino más bien "obsequios personales que pertenecen a un diálogo en proceso" (2010, s/p).

Por otra parte, para Horacio Zabala el arte correo se ha vuelto visible al entrar en el mercado:

Está todo en el mercado, ¿invisible?, al contrario, muy visible. En las ferias a las cuales yo participo, siempre hay algún editor que tiene la revista *Hexágono* y que cuesta muchos miles de dólares. la colección completa, o de *Ovum*. Es

difícilísimo no encontrar hoy y estar dispuesto a pagar muchos miles de dólares para encontrar ese tipo de obra. (HZ, Entrevista, 17 de mayo de 2011)

Esta visibilidad/invisibilidad en relación con el campo del arte remite no solamente a los capitales específico, social y simbólico, sino también al económico, en términos de Pierre Bourdieu (2010). Es decir, se produce en el marco de las luchas simbólicas por obtener y/o acrecentar ese capital.

En los principios autodeclarados de la tendencia: *No venta, No devolución de trabajos, No premios, No jurados*, hay un apartamiento de las instituciones, los mecanismos de legitimación y la lógica del mercado que en los proyectos y opiniones vertidas continúan sosteniendo sus practicantes en el nuevo siglo. Esto atrae hacia el arte correo a Silvia Lissa: “el intercambio desinteresado de obras entre artistas, que no hay elección, que no hay jurado, ni premios ni censura. Es un intercambio voluntario y comunitario, aparte de llegar a todas partes del mundo, sin distinción” (comunicación personal, 15 de agosto de 2019).

Asimismo, la corriente del arte correo genera sus propios mecanismos de visibilidad y legitimación que operan en los márgenes del sistema artístico, son más flexibles y heterodoxos.

Otro aspecto abordado en las entrevistas es el carácter abierto o cerrado de la red. Al respecto, hay acuerdo en que tiene una pretensión de apertura que está en la base de su constitución como tal, aunque no es masiva debido al modo de circulación de reenvíos y aperturas dentro de una trama de vínculos y contactos, entre otros factores. No obstante, esta *no masividad* no implica elitismo, como lo afirma Andreoni.

Hay una visión compartida sobre la pretensión de crear un circuito abierto, democrático y no dogmático que resalta su vinculación con lo social, la obra colectiva y la descentralización. Estas cualidades abonan una concepción como ámbito de prácticas alternativo y marginal respecto del sistema del arte tradicional, al existir mayores libertades y eludir el problema de la validación de la obra como tal y de su autenticidad. En ese sentido, hay una cierta desacralización del acto artístico.

1. Prácticas artístico-educativas

Un aspecto relevante que se revela en el trabajo de campo es la articulación entre las prácticas artísticas y el ámbito educativo, mediante acciones en el marco del rol docente o como parte de la comunidad educativa en diversos espacios. La actividad de enseñanza formal o no formal por parte de los artistas en distintos niveles educativos es un aspecto bastante extendido, en instituciones oficiales de arte u organizaciones de promoción cultural.

Como antecedentes, se ha mencionado la relación de Vigo, Padín y Deisler con instituciones educativas en sus respectivos países. Son pioneras las intervenciones de Vigo y Gutiérrez Marx en el Colegio Nacional de La Plata y en el Bachillerato de Artes de esa ciudad antes de la dictadura de 1976. Posteriormente, cuando se instaura ese régimen son echados de esas instituciones y entonces mantienen clases secretas con grupos estudiantiles pequeños en el ático de la casa de la artista.¹²⁴

Otro antecedente significativo en el ámbito educativo es la acción de Gutiérrez Marx titulada “Estafeta postal 38, Correo de cucarachas” desarrollada en 1979 en el jardín de infantes de su hijo Martín Eckmeyer. En éste, el grupo de niñas producen estampillas en el espacio de la Sala Verde del Jardín de Infantes 938 de La Plata. Esta acción es aleccionadora de lo que esta práctica despierta en la niñez, al vincular juego y creatividad, y también constituye una experiencia temprana en Argentina de la vinculación del arte correo con el espacio escolar.

Del grupo entrevistado, la mayoría (dieciocho de veintitrés) desarrolla prácticas pedagógicas con acciones y/o proyectos de arte correo en diversos espacios educativos y culturales. Las situaciones son diversas: en espacios curriculares y/o extracurriculares de la educación formal desempeñando el rol docente en nivel primario, secundario y universitario, en talleres de formación artística públicos y privados, en capacitación de docentes, entre otros.

Un primer aspecto propio del nuevo milenio es que el correo postal es desconocido por jóvenes y niñas, por lo cual su uso en el ámbito escolar constituye algo nuevo y

¹²⁴ Relata Gutiérrez Marx que, a mediados de los setenta, la llaman del Colegio Nacional de La Plata para reemplazar a un profesor que era Edgardo Vigo. Cuando él se recupera de una afección pulmonar y se reintegra, le proponen a ella que se quede y entonces se convierten en compañeros de trabajo. Cuando inicia la dictadura militar en 1976 son excluidos de las instituciones educativas. En esa etapa de *proscripción*, como la designa la artista, sus estudiantes iban al ático de su casa a tomar clases con ella. La solidaridad de vivir ese contexto tan hostil y la desaparición de Abel Palomo Vigo en 1977 los une con mayor fuerza. Es en este año cuando él le propone formar la firma conjunta G. E. Marx Vigo (Gutiérrez Marx, comunicación personal, 3 de diciembre de 2010).

diferente, al tiempo que el acto creativo en relación con la comunicación abre un horizonte de conocimiento, juego y experimentación.

Es notable cómo en la niñez de la era digital, el correo los conecta con una vivencia diferente en cuanto al espacio-tiempo. Esta experiencia forma parte de un régimen estético político y tecnológico porque hace referencia al proceso y cómo impacta en la sensibilidad humana.

Al respecto, Martínez comenta que percibe la reacción de sorpresa y la curiosidad de sus estudiantes de una escuela secundaria de la localidad de Moreno al mostrarles lo que había recibido de un artista taiwanés y un librito que venía de España. Por otra parte, la inserción del arte correo en las prácticas docentes es a veces una estrategia de visibilización que promueve la continuidad de la tendencia. Hay, de manera mayoritaria, una especie de compromiso asumido de aportar a la transmisión intergeneracional para mantener viva la red:

Quando Hilda (Paz) daba clases en el Bellas Artes siempre hacía participar a los alumnos, las convocatorias de arte correo, mucha gente que hace arte correo se enteró de su existencia por Hilda. Ahora, en la universidad (UNA) yo hago participar a mis alumnos, porque si no, es un círculo que se cierra, la gente que empieza a hacer arte correo no sabe a dónde ir o no sabe qué es, entonces a veces les llega una convocatoria, pero no le preguntan a nadie. (N. Ramos, comunicación personal, 30 de mayo de 2011).

Según relatan los artistas consultados, el arte correo también aparece en programas de capacitación docente y proyectos de intercambios interinstitucionales del ámbito escolar. Otro uso en el ámbito educativo es como estrategia creativa y orientada a abordar temas controversiales o que han impactado en la vida individual o colectiva, como por ejemplo el trabajo que hace Lombardo con sus estudiantes del turno noche, en City Bell cuando reciben un comunicado de amenaza de bomba en YPF y la guerra de Bagdad en 2002 y 2003.¹²⁵ En el Magisterio donde es profesora, también trabaja con

¹²⁵ “Hicimos un trabajo que hicimos en una escuela de turno noche, en City Bell, con gente de los invernaderos, cuando teníamos la amenaza de que iban a tirar las bombas en YPF y nos teníamos que poner debajo de los marcos de las puertas. Entonces yo decidí trabajar eso, con collage, para que los pibes y yo también, pudiéramos digerir esta situación, utilicé el símbolo, la representación, que es un material, y también trabajé el lenguaje (...) también trabajamos la guerra de Bagdad, de 2002-2003. Lo que hacíamos (sin proponernos eso tan definidamente) era poesía visual y arte correo, porque yo no los separo” (S. Lombardo, comunicación personal, 4 de marzo de 2019).

lenguaje artístico el tópico de la precarización docente en acciones en el espacio público.

Un antecedente reciente de la práctica del arte correo en el ámbito educativo está plasmado en la publicación *Arte correo: experiencia educativa en tiempos de pandemia*, cuyas editoras son Marisa Santo, Raquel Dobler y Marcela Jaymez, en la ciudad de Río Cuarto que presenta la experiencia de un grupo de artistas visuales, asistentes a un taller para adultos de dibujo y pintura de la Escuela Superior “Liberio Pierini” coordinado por la profesora Marcela Jaymez en un trabajo áulico con el arte correo en el contexto de la Pandemia de Covid-19 en esa ciudad de la provincia de Córdoba.

2. Sobre la experiencia creativa y la búsqueda estética

Según les artecorreístas, en el proceso creativo la otredad tiene un papel central. Como lo sintetiza Gutiérrez Marx: “Hacemos con los otros, en presencia, a la distancia...” (2010)

Asimismo, a diferencia de una disciplina del arte tradicional como la pintura, el arte correo permite la inmediatez del contacto. Ronchetti marca que la diferencia fundamental de su experiencia de hacer pinturas respecto de trabajos de arte correo, es esa posibilidad inmediata y cierta del encuentro o el contacto con los demás.

Otro aspecto es la reflexión sobre la propia práctica artística, por ejemplo, mediante el acto de escritura durante el proceso creativo. Bocquel resalta que sus maestros Portillos y Rodolfo Agüero le dejan “esta cuestión de reflexionar sobre lo que uno hace para después no perderse” (comunicación personal, 5 de mayo de 2011). De modo que a la intersubjetividad que se produce en la relación con la otredad, se agrega la autorreflexividad, como dimensiones interrelacionadas.

Por otra parte, en general, hay un descreimiento de la noción de inspiración y genio individual y, más bien, el proceso creativo se presenta aleatorio y azaroso y pervive la noción de caos y espontaneidad. En lo estético prevalece lo ecléctico, diverso y heterodoxo, la desjerarquización de los materiales. El *collage* tiene una gran presencia como técnica que logra sintetizar las convicciones estético-políticas de sus practicantes heredadas de las vanguardias; se trata de una forma de edición y un modo de expresar una visión del arte.

El collage, el grabado, entre otros, remiten a los tópicos de la producción artesanal, lo manual y la relación entre arte/artesanía está presente en las entrevistas. Les artistas resaltan el placer que encuentran en el contacto con los materiales, la multiplicación de la obra, los actos repetitivos como sellar las hojas o los sobres, o pegar cada estampilla.

Esta inclinación rememora en Hilda Paz una discusión propia de años lejanos cuando ella es una estudiante, acerca de si lo manual no les sitúa en el ámbito de la artesanía más que en la del arte. Hay una cuestión del oficio y del hacer que, para ella y sus pares, es necesario tener para ser artista. Esto ha ido cambiando dice Paz: “ahora ya nadie habla de artesanía y ya parece una cosa rara que hagas algo con la mano” (comunicación personal, 16 de junio de 2011).

Otro aspecto llamativo es cierto efecto motivador de la participación en la red de arte correo para mantener activa la creatividad, un contagio de entusiasmo a través de las convocatorias y los intercambios. Martínez considera que el arte correo es “de esas cosas que te mantienen vivo en arte” (comunicación personal, 2010). El encuentro inmediato del sábado o el domingo, de trueque de tarjetas en algún punto de la ciudad motiva la producción artística.

Otra percepción compartida es la de contar con mayor libertad en sus prácticas y elecciones artísticas. Para Gutiérrez Marx, esta libertad está relacionada con la invisibilidad a la que hizo referencia tanto en su libro como en la entrevista:

(para Ken Friedman y otros) ...la invisibilidad o el deseo de no ser visible, tiene que ver con la libertad de poder hacer lo que a uno le plazca, pero para mí es hacer lo que uno cree que tiene que hacer. Que no te pasa cuando trabajás, como en mi caso, con la pintura o haciendo esculturas. (Gutiérrez Marx, Entrevista, 2010)

El artista García Delgado apunta al proceso artístico como algo que marca la diferencia entre una obra y otra. Considera que el arte actual en general y también el arte correo atraviesan un empobrecimiento debido a que no hay creación ni innovación. Visualiza menos interés por la creación, y más por figurar o llenar un currículum (comunicación personal, 9 de octubre de 2014). Hay un desaliento a la participación que es coincidente con la sensación experimentada por el artista marplatense Ignacio Mendía que lo lleva a pausar su participación en la red.

Este contrapunto que aparece como una especie de efecto adverso de la libertad estética y la no aplicación de criterios o juicios artísticos (de selección de obras o artistas) parece tensar, desde adentro, una de las virtudes que enorgullece a sus practicantes. En estas tensiones y contradicciones navega la tendencia como parte de su espíritu de disconformidad constitutivo desde los setenta, al menos en el sur de Latinoamérica.

B. Aspectos estéticos y poéticos

Desde la primera mitad del siglo XX, en la reflexión sobre el arte se considera la existencia de una interrelación entre las dimensiones creativas y receptoras, abandonando así aquel enfoque que durante siglos desvinculó producción y recepción. La llamada *estética de la recepción*, que tiene entre sus antecedentes a Benjamin y Proust, establece que “los aspectos receptivos y productivos no pueden ser tajantemente separados puesto que hay una actividad cocreadora del receptor” (Melamed, 2022, p. 32).

Por su parte, el artista Edgardo Vigo propone un *arte tocable*, que se impulse desde una estética del asombro, *anti elitista*: “Un arte de expansión, de atrape por vía lúdica, que facilite la participación -activa- del espectador, vía absurdo” (1997 [1968/69]). Este posicionamiento estético-político presupone la mediación necesaria de la materialidad en un régimen sensible cuyo foco está puesto en la activación y la provocación, más que en la contemplación.

En las condiciones contemporáneas relacionadas con las nuevas tecnologías digitales, esta actividad en la recepción no puede limitarse meramente a la faz interpretativa, sino que hay un desplazamiento de la recepción a la participación, en coherencia con una visión del arte como una praxis, que involucra un proceso (Sánchez Vásquez, 2005, como se citó en Melamed, 2022).

La autora bonaerense sostiene que:

Las diversas maneras de concebir lo contemporáneo en el arte parecen coincidir en que se ha producido una suerte de disolución del campo artístico o su estallido y fragmentación. La estetización generalizada borra la distancia entre recepción y producción, en consecuencia, los límites entre las estéticas y las poéticas tienden a desaparecer. (Melamed, 2022, p. 41)

En páginas anteriores se describen algunos aspectos que forman parte del régimen estético político y tecnológico, que remiten a los procesos de producción, circulación y reconocimiento, tales como las formas de intercambio que se propician entre artistas, las acciones y proyectos, los usos de los dispositivos y las tecnologías. Resta poner el foco en algunas dimensiones (temática, retórica, compositiva) de la producción de sentido, dentro de un régimen estético que involucra materiales, técnicas, recursos, formas poéticas. La idea es poner en diálogo las creaciones de arte correo

del nuevo siglo con las de las décadas iniciales, de los setenta y ochenta, visualizar las continuidades, desplazamientos y/o rupturas en este régimen.

Es importante aclarar que el análisis interpretativo realizado no pretende ser exhaustivo debido a la riqueza simbólica de las propuestas artísticas que es inagotable, sino más bien busca identificar algunas recurrencias en los aspectos mencionados más arriba. En cuanto a la delimitación de los trabajos de arte correo incluidos en estas páginas, dada la amplitud de la obra del conjunto de artistas consultado y observado, le da prioridad a aquellas producciones (postales, ATC, estampillas, catálogos, convocatorias) que han sido recibidas de forma directa en los eventos de la tendencia dentro del trabajo de campo o a través de la recepción de correspondencia por correo postal.¹²⁶ Esto se vincula con lo expresado al inicio de este apartado, en relación con la reflexión estética que no deja fuera la instancia de recepción o del conocimiento del arte como praxis, ya que se incorpora la experiencia como un aspecto que produce sentido y forma parte del proceso.

En relación con este posicionamiento y finalidad cabe agregar que en la investigación se lleva a cabo la organización de una convocatoria de arte correo titulada “Miradas del Arte Correo”, con el objetivo de vivenciar la práctica en todas sus fases y de indagar los sentidos producidos por artistas provenientes de distintos lugares del país y del mundo que participaron de este llamado. La actividad concreta de confeccionar y llevar a cabo la convocatoria propició el involucramiento con la finalidad de profundizar la comprensión del proceso y la práctica del arte correo.¹²⁷

Finalmente, otra actividad de inmersión ha sido la elaboración de trabajos propios, concretamente postales y ATC usando el lenguaje de la fotografía y su envío a convocatorias de artistas correo e intercambio en escenarios presenciales.

1. La dimensión temática

Esta se expresa fundamentalmente en las temáticas de las convocatorias de artistas correo. Éstas propician un proceso que desemboca en una muestra, publicación y/o circulación de una mano a otra, por ejemplo, en los *Add & Pass*. Si bien, en los trabajos artísticos aparece la dimensión temática, es más abierta, polisémica o

¹²⁶ La participación directa, como observadora de festejos del 5 de diciembre y otros organizados por artistas correo, se produce en los años 2009, 2010, 2011, 2012 y posteriormente, en 2017 y 2022. En 2013 en mi casilla de correo 555 en la ciudad de La Plata durante mi estancia doctoral y también de forma discontinua, como destinataria de correspondencia a mi domicilio particular en San Luis.

¹²⁷ En este libro se menciona la convocatoria, pero por no se desarrolla por su extensión.

indeterminada, en virtud de los juegos poéticos y la apertura simbólica de los lenguajes que se vale el arte.

Respecto de las convocatorias, el 5 de diciembre de 2009 en Barraca Vorticista se presentan las siguientes muestras:

“Horizontes” libro de artista y convocatoria de arte correo organizados por Corral de Piedra y Vórtica Argentina; “Billete de un sope” de Samuel Montalvetti, “Pagarés” y “Sobre el sobre” de Diego Lazcano, “Sueños locos” de Cristina Oggero, “Extracciones” de Sol Pedrosa, “Lentes” de Pinni, “Corazones” de Silvia Calvo, “Sobres intervenidos” de Irene Ronchetti, “Proyecto Condón” de Ediciones Amnesia, “Manos” de Fabián Zanardini, “Bicentuneando la Argentina” de Nelda Ramos, “Por un mar de paz” de Leonor Fittipaldi, Ignacio Mendía, Alicia Reyna, Diana Donatti y Patricia Partenzi, “Violencia” de Norberto José Martínez, Hugo Masoero y Juan Carlos Romero (García Delgado, 2018, p. 78).

Al mismo tiempo, algunos catálogos y convocatorias recibidos en mano que se distribuyen ese día son: “Milagros” de María de la Vega, “Extracciones 2009” de Sol Pedrosa, “Estampillas de artista” de Samuel Montalvetti y “La ventanita del amor se me cerró” de Silvia Calvo.

Participaron de Extracciones 2009

Laura Andreoni
 María Cristina Oggero
 Diego Axel Lazcano
 Silvina Gruppo
 Norberto José Martínez
 María Eugenia Sandín
 Samuel Montalvetti
 Silvia Calvo
 Tarma Cnuli
 Nelda Ramos
 Mónica A. González
 Daitilla Tzara
 José Roberto Sechi
 Bruno Chiarlone
 Frips
 Miguel Jiménez
 Juan Sánchez
 Cecilia Magno
 Eliso Ignacio Silva
 Joaquim Lourenco
 Pinsky
 Pablo Mezzadra
 Hélène Lagache
 Lothart Trutt
 Delage Veronique et Dominique
 R. F. Côté
 Cristina Arraga
 Ptrizia Tietae
 Silvina A. Sandin Rosón
 Brika Brak

EXTRACCIONES 2009

CONVOCATORIA AgregAr y Re tornAr

presentada en
LA BARRACA VORTICISTA
 Estados Unidos 1614 - Barrio Montser
 Buenos Aires - C1101ABH

DIA del ARTE CORREO ARGENTINA
 5-12-2009

“Arte Correo en El HoRiZontE”
SOL PEDROSA

<http://artecorreo-horizonte.blogspot.com>

MILAGROS
 CONVOCATORIA DE ARTE CORREO

MILAGRO: (De milagro).
 Hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino. Suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa. Exvoto

Tema: "MILAGROS"
 Técnica y Medida: libre / 10 x 10 cm
 Fecha Límite de entrega: 19 de abril de 2010
 Todas las obras serán expuestas en lugar y fecha a confirmar y en la web.
 Envío de obras a: María de la Vega - Sarmiento 1562 piso 6, depto 6 (1042)
 Capital Federal - Buenos Aires- Argentina
 Consultas a: milagrosene2010@gmail.com / mariadelavega2@gmail.com



Estampillas de artista
 arte correo enviar a:

**ÊS
 TĀM
 PĪ
 ĻĻĀ**

Samuel Montalvetti
 Av. Rivadavia 2109 1º 3
 C1034ACA Bs.As. Argentina

www.estampillasdeartista.blogspot.com

This is a call for
 artistamps to:

MUESTRA DE CORAZONES INTERVENIDOS

la VentaniTa del aMor se me ceRRó

La convocatoria veloz propuesta por Silvia Calvo se presenta en el marco del "Día del Arte Correo . Edición 2009" dentro de las ediciones, convocatorias y proyectos de arte correo del 2009 en

Barraca Vorticista
 Estados Unidos 1614
 Barrio Montserrat, Buenos Aires
 Te. 4304-8972 / Ce. 15-3629-6453
info@barracavorticista.com.ar
www.barracavorticista.com.ar

Inauguración
 Sábado 5 de Diciembre de 2009, desde las 19 hs.

EXPONEN:

andrea riccardi / daniel pereyra / samuel montalvetti
 silvana castro / norberto José martinez / alejandra bocquel
 rubén mancini / sol pedrosa / silvia cerva / isabel gruppo
 estela pocztalzon / fabián zanardini / maria emilia motta
 keyla holmquist h / mariana calvo / cecilia hernandez krausse
 ignacio mendia / irene ronchetti / sandra franzi / cristina oggero
 candela morales / julián morales / José Luis Lozano / silvia calvo
 aaron hari almeida holmquist / juana ciudad pizarro
 mónica lopez mosca / poro calvo / natalia salazar
 adriana pazzano / aida rolando / chistian dubbay / coqui dutto
 juan pablo scarsi / silvina gruppo / diego lazcano /
 alicia asato / José Luis Marcos / María Eugenia Alvarez /
 cristina romero / María de los Angeles Viar / Leonor Fittipaldi

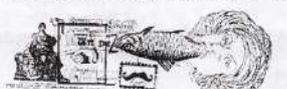
Figura 55. Catálogos y convocatorias recibidas el 5 de diciembre de 2009



Convocatoria de arte correo
"billete de un sope"



MUESTRA EN EL DIA DEL ARTE CORREO
BARRACA VORTICISTA
 Estados Unidos 1614 - Barrio de Montserrat - CABA
 Sabado 5 de Diciembre de 2009, 19 hs.





Todos los envios en: <http://artecorreodemisamigos.blogspot.com/>
 envios postales a Samuel Montalvetti
 Av. Rivadavia 2109 1º piso Dto 3
 C1034ACA - C.A.Bs.As. Argentina

<p>Argentina Agustina Ricci Agustina Viazzi Alejandra Gondar Barbara Decouti Barbara Rizzuti Diego Axel Lazcano Distilla Tzara Elsa Sposaro Gabriela Pirilo Hernan J. Elssamburu Irene Liberatori Irene Ronchetti Juan Pablo Scarsi Mabel Giaccardini Marcelo Juan Valenti Maria Cecilia Martinez Maria Cristina Oggero Maria Eugenia Sandin Mónica A Gonzalez Nelda Ramos Noemi Ramirez Norberto J. Martinez Norberto J. Gonzalez Rosa Grabino Ruben Mancini Sandra Franz Silvia Bocca Silvia Calvo Silvia Lissa Silvia Sandin Rosón Sol Pedrosa Tamara Ludueña</p>	<p>Alemania Dressler Horst Baur Ptrzia Tic Tac Susanna Lakner /Planet Susannia Ronald Halbritter</p> <p>Canada Chantal Laurin Peter Dowker R.F Cote Snappy-Studio JS Wackystuff Wilma Duguay</p> <p>Bélgica Galeria de Crabe Nicole Eippers</p> <p>Brasil Alex Cabral Alexandre Gomes Vilas Boas Claudette Picanço Soares Dario de Souza Joao Alberto Lupin José Roberto Sechi Luis Guillermo Rodriguez Carvalho Nadia Poltosi Nanci Flores</p>	<p>España Cesar Reglero Felipe Lamadrid Manuel Ruiz Ruiz Manuel Sainz Serrano Miguel Jimenez Pedro Bericat Roberto Faroná Valdor</p> <p>Francia Cristian Alle, nada-zero Hélène Lagache</p> <p>Holanda Ka Van Haasteren</p> <p>Hungria Torma Cauli</p> <p>Inglaterra Laura de UK Chimerastone</p> <p>Italia Alfonso Caccavale Bruno Chiarloni Claudio Romero Fabio Sassi Pinky Ruggero Maggi</p> <p>Nicaragua Nelson Rolando Tamani</p> <p>Uruguay Clemente Padin</p> <p>USA Cascadia Artpost Jokie Wilson Michael Goetz Ms Frances P Haney Rudi Rubberoid</p> <p>Venezuela Eliso Ignacio Silva</p>
---	--	---

Figura 56. Catálogo de "Billetes de un sope", de Samuel Montalvetti

En el festejo del Día del Arte Correo en 4 Gatos en 2010, se exponen convocatorias nuevas y otras en continuidad con las del año anterior, también hay postales para retirar, tienda de arte con publicaciones, objetos, obras y documentación de Edgardo Vigo, tacos xilográficos, afiches de proyectos de intervención de objetos, como “Hechos pelota”.

En el espacio EPA se presenta la exposición del proyecto “Grisú”, del Centro de Poesía Visual de Pueblo Nuevo, Córdoba, España, que es una publicación alternativa dedicada a la poesía visual que, a través de la red de arte correo, reúne en un sobre o carpeta la obra de 17 artistas de España, Portugal, Argentina, Chile y Uruguay.¹²⁸ La presentación de la muestra precisa que los trabajos son editados, realizados a mano, con collages o impresos. Son postales que se exhiben colgadas sujetas con broches metálicos en un alambre acerado. El proyecto “Paz”, consistente en tres carpetas, cada una con una letra de esta palabra, que contienen trabajos de artistas sobre este tópico, y se exhiben obras visuales de Javier Almirón y Andrea Gauna, entre otros. Otros proyectos son “Celebrando el Bicentenario” y “Banderas del Bicentenario al viento” de Silvia Calvo.¹²⁹

¹²⁸ En el texto de presentación se aclara que Grisú es el “Metano desprendido de las minas de hulla que al mezclarse con el aire se hace inflamable y produce violentas explosiones” (Centro de Poesía Visual, 2010).

¹²⁹ Que se exponen en la Feria del Libro de Hurlingham, en 2011.

Convocatoria TEMA: THEME:

GATOS
CATS

Fecha límite: dead line: 14 DE MAYO DE 2011

FORMATO: solo postales (10 cm. X 15 cm.)
Format: only postcards (10 cm. X 15 cm.)

TECNICA LIBRE, NO JURADO, NO RETORNO.
PONER CORREO ELECTRONICO Y
DEMÁS DATOS DETRAS.
EXPOSICION EN "4 GATOS" EN JUNIO 2011
TECHNICAL AND MEDIA FREE, NO JURY, NO RETURN.
EMAIL PUT BEHIND AND OTHER DATA.
EXHIBITION IN "4 GATOS" IN JUNE 2011

Dirección postal: send to:

4 GATOS - ESPACIO DE ARTE
Avenida Rivadavia 15.848
C.P. 1708 (Haedo)
Provincia de Buenos Aires
ARGENTINA

Invitan - organizan: Invite - organized:
A. Bocquel - N. J. Martínez - F. Zanardini.
E-mail: 4gatos4@gmail.com
URL: <http://www.4gatos4.blogspot.com/>

ENVA TILÓ TUS FOTOS DE ESTAS
LETRAS (P.N.) SACADAS DE LA CALLE
AL CARTEL DE LA PANADERIA
O DE DONDE SE TE CANTE.

PODES MANDARLAS EN PAPEL
(MEJOR) A

Yoliz Surfield 2925 Ofic. 14
Lanus OESTE. (1824)
Pcia de Buenos Aires
Argentina

O EN DIGITAL (a 300 ppp) A
VANE TRIGANILLO@HOTMAIL.COM

PN# 2010
YANESA TRIGANILLO

Figura 57: Captura de biografía de Facebook "Artecorreo Argentina", 8 de agosto de 2024



Figura 58. Postales de proyecto "Grisú" en EPA, 4 Gatos, 2010

En el año 2012, en Quilmes, en la exposición de apertura de archivo de Nelda Ramos al cumplir 10 años de actividad como artista correo, se presentan los trabajos de los proyectos y convocatorias propias: “Convocatoria urgente de arte correo”, “Llama...porque una pequeña chispa encendió una gran llama”, “El libro de los besos”, “Corazón” *Add and Pass*, “Bicentuneando la Argentina”; para Zonadearte “Aviones por correo” e “Intercambio de estampillas de artista”, entre otros.

También expone un fragmento de artistas correo a quienes ha invitado a exponer como Norberto Martínez con su proyecto editorial y de arte correo “Amnesia”, Gabriela Alonso y su convocatoria de arte correo “Arenas para la Construcción”, y trabajos de la convocatoria “comunicación, gestos y palabras” del Taller de plástica, grabado, escultura y trabajo corporal “Arte en Silencio” destinado a niños y adolescentes con sordera e hipoacusia, coordinado por las artistas Rosana Beekman, Zulema Eleo y Sandra Méndez.

Entre 2012 y 2013, algunas convocatorias recibidas son “Horizonte” e-Mail Art, organizada por García Delgado desde Corral de Piedra, Curamalal, que se publica en abril de 2011 sin fecha de cierre; “Poesía Visual” de Rosa Gravino, Cañada de Gómez, Santa Fé, “No más dictaduras” de Clemente Padín en 2013 con motivo de cumplirse 30 años del golpe de Estado en Uruguay, “No al olvido, sí a la memoria” de la Asociación de Artistas Visuales Independientes (en el año 2013 su séptima edición), “A corazón abierto” de Silvia Calvo y “Ex Voto” de Alejandra Berón, entre otras.

De 2009 a 2013, las temáticas de las convocatorias de los proyectos observados pueden agruparse en relación con:

a) El ámbito de la vida cotidiana, del cual resaltan lo afectivo, lo vivencial, lo próximo, lo popular.¹³⁰

b) La esfera de la política y la ciudadanía, al conectar con la memoria, con valores y horizontes a alcanzar (como la paz), o la identidad nacional que es recurrente en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo, en 2010.

c) Las prácticas del arte correo y la poesía visual, que invitan a juegos poéticos mediante estrategias de intervención de espacios a intervenir, señalar y/o completar, como la convocatoria de los círculos o del marco de estampillas, por ejemplo.

En cuanto a la relación entre arte y política, cabe acotar que la conexión con lo cotidiano constituye una dimensión política del arte al propiciar el borramiento de los límites entre el arte y la vida, desacralizar y desjerarquizar los *grandes* temas del Arte,

¹³⁰ En ese sentido, también son significativas las convocatorias y exposiciones del Día de los Muertos en 4 Gatos, y las imágenes profanas que remiten a las mixturas e impurezas culturales/religiosas latinoamericanas.

o rechazar tácitamente el apartamiento del arte de la vida social. Asimismo, también al hacer remisiones a *la* política, entendida desde las ciencias sociales como una esfera de la vida social que no se reduce al Estado o los poderes instituidos (Caletti, 2001, Ranciére, 2008 y 2011).

Desde la mirada de los artistas hacia sus propias propuestas en relación con esta interrelación entre arte y política, no hay dudas de su centralidad en los setenta y ochenta en las prácticas discursivas en el sur de Latinoamérica.¹³¹ En la primera década del siglo XXI se establece una articulación que tiene otras formas y espesores que se vincula con los cambios de los contextos históricos.

Se expresa un compromiso con la realidad sociopolítica y las problemáticas que impactan en la vida pública al considerar que se entraman con las prácticas artísticas.¹³² Hay una relativización en cuanto a las intensidades y la cantidad de eventos que se producen en virtud de que varían de los noventa a los primeros años del dos mil, y en el inicio de la segunda década. A esto hace referencia Laura Andreoni: "...en los noventa había mucha cuestión política circulando en el arte correo. Sobre todo, las que pasaban en el momento, como la libertad de prensa en otros países o más adelante, en 2006, la desaparición de Julio López" (comunicación personal, 16 de mayo de 2011).¹³³

Romero sostiene que el arte correo tenía fuerza política en los setenta, pero que entre los noventa y la primera década del siglo XXI está en otras esferas y colectivos como los movimientos sociales que tienen mucho peso y usan las redes sociales con sentido político, da el ejemplo de "los indignados" de España (comunicación personal, 15 de junio de 2011). No obstante, el artista participa de la organización de convocatorias en los noventa y en los dos mil, como la ya mencionada "500 años de represión" por el aniversario del descubrimiento de América, en 1992.

¹³¹ En los setenta y ochenta "Creo que en Latinoamérica el arte correo fue sin ninguna duda mucho más político, Padín, Deisler, Romero, Vigo, Zabala, hay como una cosa mucho más política, por el momento que se vivía, por cuestiones obvias, tal vez en el resto del mundo recibías muchas pavadas, invitaciones o convocatorias qué sé yo medio *naif*, o *tontas* o de todo..." (Pamparana, Entrevista, 2017).

¹³² Así lo explicita la artista entrerriana Silvia Lissa respecto de la elaboración de estampillas con un valor social en el contexto del corte del puente de Gualaguaychú en 2006, en un conflicto con Uruguay por la contaminación del río homónimo que hacían las papeleras. Otra práctica de arte correo en este sentido es el uso de votos como soporte por parte de Nelda Ramos. En relación con la convocatoria "Bicentuneando", Ramos sostiene que: "era una decisión política decirle a la gente que intervenga un mapa de la Argentina, hubo gente que hizo intervenciones muy tremendas desde su postura" (comunicación personal, 30 de mayo de 2011). "

¹³³ Hugo Vidal realiza varias acciones pidiendo la aparición de Julio López, desaparecido en el año 2006. En algunas utiliza el sello como recurso expresivo, como pasa en la acción "Botella de mensaje", en la que intervenían con sellos las etiquetas de un conocido vino argentino llamado López, en los supermercados. O las tarjetas de la obra "Promoción de López" (<http://hugovidal.com.ar/obras/27/>).

Hay cierta coincidencia con la mirada de Zabala, cuando éste dice que la gente “está en una gran fiesta” y ha perdido contacto con la realidad. Para Romero, lo que llevan a cabo en los setenta es un arte en el que predomina el tema político, pero no de forma panfletaria, sino poética.

Hilda Paz, por su parte, considera que en 2010 las propuestas se refieren a problemáticas o acontecimientos de la realidad que preocupan, como la situación en Grecia o el 15M con los indignados, entre otros, aunque hay artistas que se orientan a otro tipo de producciones, tanto en sus lenguajes como en los temas y entonces “Los que siguen abordando en su trabajo lo político son más o menos los mismos, o se conoce quiénes somos” (H. Paz, comunicación personal, 16 de junio de 2011).

En términos generales, a partir de lo expresado en las entrevistas, hay acuerdo en visualizar un desplazamiento de la política como foco central en las dimensiones temáticas y retóricas. Esto varía en distintos momentos, como ocurre en el paso de cierta apatía de los noventa a la ebullición política y social que resurge con la crisis del 2001. En estos momentos críticos se revitaliza el activismo en el marco de las democracias, luego sobrevienen momentos más tenues o calmos en los que se focalizan otras cuestiones.

No obstante, hay ciertas temáticas sensibles que se mantienen vigentes y frente a las cuales están alertas. Se trata de banderas de reivindicaciones y derechos en el escenario de la vida pública que valoran, tales como los feminismos, el reconocimiento y respeto de la diversidad sexual y la defensa de la educación pública. Respecto de éstas, hay militancia en lo social y artístico de diversos actores sociales y colectivos que actúan promoviendo transformaciones y defendiendo estas causas cuando perciben una amenaza o retroceso de los derechos conquistados. Asimismo, la violencia económica, la desigualdad y el medio ambiente también son áreas temáticas que están desde la emergencia del arte correo en los años setenta y no se abandonan. En el curso de las décadas, puede verse apropiaciones, resignificaciones, permanencias y cambios en esta articulación con *la* política y *lo* político.

2. Estrategias y dimensiones estéticas y poéticas

Este apartado expone el resultado de un trabajo interpretativo de un conjunto de aspectos que configuran las poéticas de los trabajos de arte correo observados y participan de la producción de sentido, tales como las dimensiones retóricas, compositivas, los géneros, técnicas, materiales y relativos a la experiencia de la recepción.

En este sentido, en los encuentros presenciales que forman parte de la observación participante, el acto de recibir de las manos propias de los artistas sus trabajos promueve una emoción comparable a la que se siente cuando nos entregan un regalo inesperado. Al mismo tiempo, despierta la curiosidad y sorpresa.

La escala de tamaño de las postales, estampillas, sellos, sobres, las ATC e incluso de publicaciones pequeñas invitan a un contacto de intimidad con la obra para explorar cada elemento que aparece o se sugiere. Por otra parte, las revistas ensambladas o en receptáculos, como cajas u otros envases, activan el deseo del descubrimiento de los pequeños objetos que contienen, de tocar los relieves y superposiciones, de romper el orden lineal de lectura y dar libertad en la secuencia y apropiación sensorial.

Estas son características del régimen estético político del arte correo que contrastan con la obra monumental en el espacio de recepción del museo que presenta otra escala y grado de distanciamiento.

En la conformación de la obra, un ejemplo en las publicaciones es el de las revistas-objeto. La práctica editorial de éstas y de receptáculos con hojas sueltas u otros elementos, inspirada en gran parte en los *fluxkit* o las *fluxbox* del grupo Fluxus marcan camino en la tendencia del arte correo a nivel internacional. Hay una gran adhesión a esta práctica, cuyos antecedentes locales están en las cajas *Biopsia* de Edgardo Vigo, los *Envases poéticos* de Gutiérrez Marx, las *Cajas negras* de Susana Lombardo y las *Botellas con poemas* de Luis Pazos, como se ha mencionado en páginas anteriores.

Esta modalidad de las cajas es utilizado también en la primera década del nuevo milenio por artistas como Laura Andreoni, quien reparte *Cajas transparentes* en un encuentro de poesía visual en el Espacio Giesso en el marco de un proyecto denominado “Proyecto de culto”, que consiste en cajas en las que se invita a dejar objetos que para cada persona sean de culto: “las cajas me las fueron entregando y en el 2006, hice una muestra con todo lo que había quedado, había de todo” (comunicación personal, 16 de mayo de 2011).

Por su parte, la artista Silvia Lissa realiza las *Cajas grabadas* y *Minicajas grabadas*, mientras que Alejandra Bocquel las *Cajas blancas*. Cuando cierra Zonadearte, Gabriela Alonso cuenta que hacen una publicación con quienes han participado del espacio que es entregada en cajas para intervenir e intercambiar.

Desde el año 2002 Ediciones Amnesia propicia diversos proyectos editoriales de este tipo, tales como “Proyecto postales” (2002), que consiste en 10 postales (una de cada participante) guardadas en bolsas tipo *ziploc*; “Huevera (una docena de arte)” (2006) de mini objetos originales, “Arte en bandeja” (2008), “Condón” (2009), “Sobrecaminata Duchamp” (2008) que propone una serie de sobres con una estampilla alusiva



de los 10 años de la caminata organizada por Vórtice Argentina en homenaje a Duchamp; “Proyecto Pin Caja” (2012), “Carimbo” (2022), proyectos de Ediciones Amnesia que: “...implica algo latente, algo que está sucediendo, hacer notar que hay un proceso, por más que la concreción sea la edición...” (Martínez, 2013, p. 57).

Martínez y Bocquel impulsan Cajas de ATC's (2007), que cuenta con la participación de 50 artistas y 100 ejemplares (envases plásticos herméticos de uso doméstico) y coordinan “Espacio Editor”, entre otras acciones.

Una operación simbólica que se produce con estas obras, es la creación de los envases con materiales descartados y/o la utilización de recipientes generados con fines prácticos por el mercado que devienen en poéticos por la intervención creativa de los artistas. En ellos se reúnen materiales y objetos heterogéneos que reinscriben lo cotidiano conectándolo con otra sensibilidad.



Figura 59. Proyecto Carimbo, ATC's (6 x 9cm) en envase ziploc (8 x 13,5 cm), Ediciones Amnesia

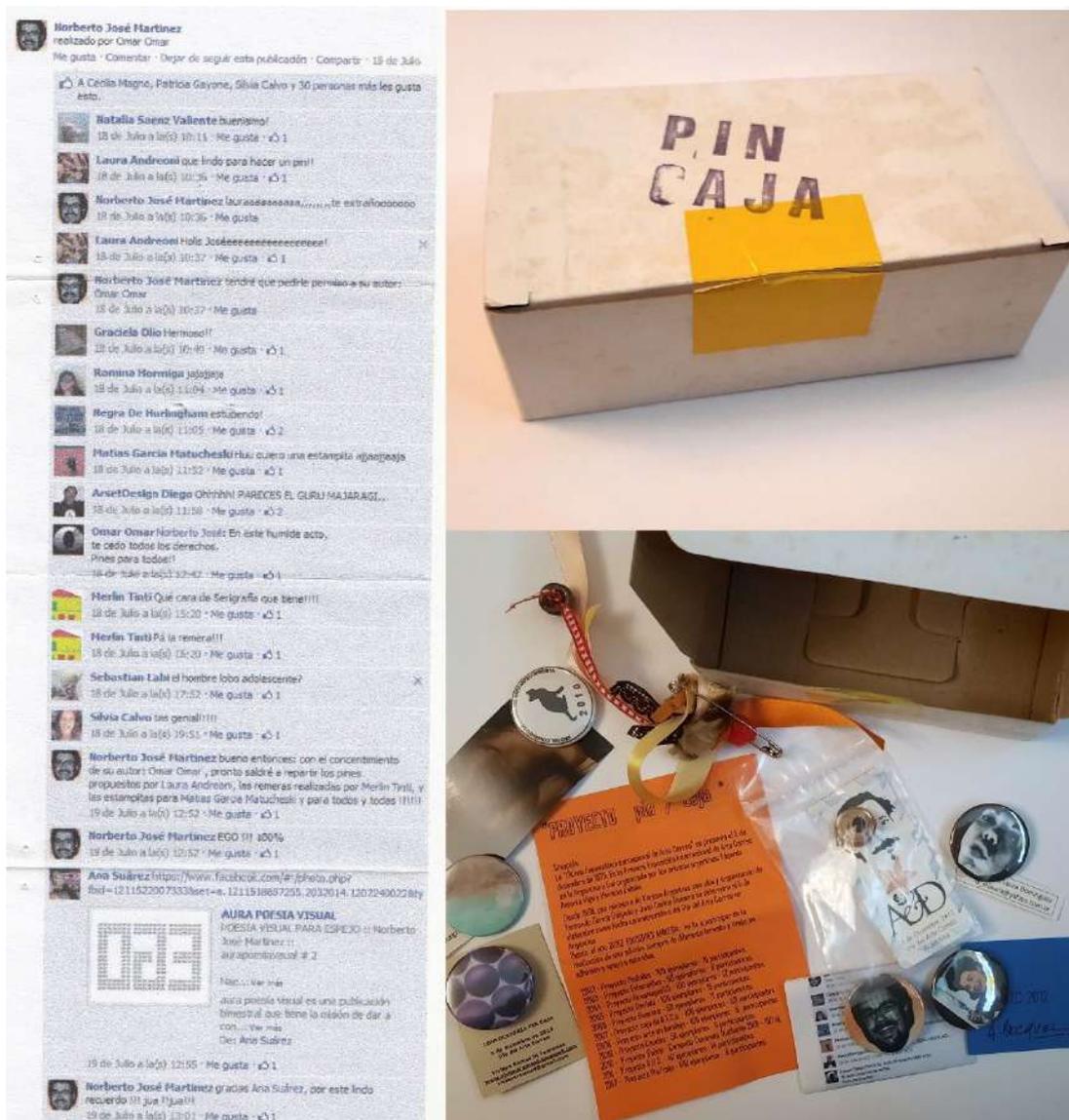


Figura 60: "Pin Caja", Ediciones Amnesia, 2012

La "Pin Caja" permite visualizar la continuidad en este tipo de práctica editorial dentro de la tendencia desde sus inicios y la incorporación del lenguaje y las formas de comunicación de las redes digitales, al reproducir una conversación en el espacio de comentarios de una publicación de Facebook.¹³⁴ También evidencia la coexistencia de técnicas de edición digital de imágenes en los pines con el trabajo manual y los diferentes materiales (pulidos del metal, texturas en el ramillete de cintas).

Las publicaciones y proyectos presentados ratifican la relación del arte correo con el oficio de editores, de constructores de objetos y la inclinación hacia las artes gráficas alternativas, que reafirma su carácter de tecnopoética y muestra las derivas hacia nuevos materiales, lenguajes, formas de impresión y presentación.

También resaltan la idea de afinidad entre continente y contenido que forma parte de la vivencia estética, como ocurre con el sobre como receptáculo de los envíos postales. Éstos constituyen un espacio simbólico para explorar de forma artística. El artista y ensayista colombiano Tulio Restrepo Echeverri (2009) considera al sobre como un *soporte poético visual*. En su funcionalidad poética lo describe de la siguiente manera:

El sobre en el Mail Art actúa a la vez como empaque y soporte creativo para el envío de la correspondencia. Este puede ser utilizado básicamente de dos maneras. Discretamente para introducir documentos u objetos diversos añadiendo los datos del remitente y del destinatario acompañados por el franqueo postal o registro de envío, alterando por parte de los artistas la normatividad oficial que estandariza su disposición. Asimismo, fabricando el sobre o interviniendo su forma, superficie y apariencia objetivo de la acción artística al escribir, marcar, pintar, rotular, hacer collage, doblar, cortar, sellar, fotocopiar, transferir y adhesivar mensajes contextuales haciendo pública su identidad, promocionando sus proyectos y comunicando directamente sus imaginarios de acuerdo al intercambio entre las partes o la especificidad de la convocatoria. (Restrepo Echeverri, T., 2009, p. 1)

¹³⁴ Participantes de "Pin Caja": Alejandra Bocquel, Laura Domínguez, Diego Lazcano, Cecilia Magno, Norberto José Martínez, Nelda Ramos, Viviana Ramos Di Tommaso, Fabián Zanardini. Se elaboraron 100 ejemplares numerados (84/100).



Figura 61. Sobres. De izq. A der., arriba hacia abajo: recibido en mano: sobre de impuestos intervenido conteniendo ATC's, de Alejandra Bocquel, 5 de diciembre de 2010. Recibidos por correo postal de Irene Ronchetti (2010), Samuel Montalvetti (2013) e Hilda Paz (2011)

De los géneros de la comunicación postal persiste la creación y edición de estampillas. Las que corresponden al proyecto “Un mar de Paz”, “Sueños Locos”, US 44, y una imagen fotográfica tomada en el cementerio de La Chacarita, de Sol Pedrosa.¹³⁵

En cuanto a las características, funcionalidad y memoria de género de las estampillas han sido explicitadas en el capítulo 1, y se muestra en el 2 algunos rasgos estético político de la producción de los artistas Vigo, Padín y Deisler en los setenta y ochenta.

Retomando algunos de los aspectos planteados, es interesante notar que en el nuevo milenio las estampillas también (como en los setenta y ochenta) son usados por los artistas correo como un espacio de libertad de juego retórico y compositivo para desplegar la creatividad, espacio de homenaje, convocatoria a la memoria de hechos significativos que han golpeado a la sociedad.

Hay una producción individual que identifica los proyectos, al artista y que se usa en los sobres para los envíos propios (en algunos casos con el rostro u otra imagen o ícono identitario) y, por otra parte, se producen planchas colectivas, polifónicas, como las del Día del Arte Correo que organiza Vórtice Argentina y las del grupo platense La Grieta.

La primera plancha que edita Vórtice es del año 2000, tiene el matasellos realizado por el Departamento de Filatelia del Correo Argentino. A nivel estético, los trabajos de cada estampilla son poesías visuales porque recuperan las formas poéticas que experimentan con la materialidad de los signos icónicos y lingüísticos, el collage, el montaje y modos retóricos figurativos y metafóricos. El uso de mapas, la superposición de fragmentos y de trazos, corresponden a estos juegos experimentales de la poesía visual. Algunos participantes son artistas de renombre en el ámbito de las artes visuales en Argentina y a nivel internacional.¹³⁶

¹³⁵ Un Mar de Paz puede visualizarse en <https://unmardepaz.blogspot.com/>,

¹³⁶. Participantes por nº de estampilla: 1-Laura Andreoni (Buenos Aires), 2-Alejandra Bocquel (Haedo), 3-Andrea Cárdenas (Buenos Aires), 4-Mónica Christiansen (Buenos Aires), 5-Florencia Crescimbeni (Buenos Aires), 6-Jorge Daffunchio (Moreno), 7-Claudia Del Río (Rosario), 8-Cris Dulac (Glew), 9-Carina Ferrari (Buenos Aires), 10-León Ferrari (Buenos Aires), 11-Muriel Frega (Buenos Aires), 12-Andrés Garavelli (Quilmes), 13-Jorge Garnica (Buenos Aires), 14-Mabel Giaccarini (Avellaneda), 15-Alicia Gil (Buenos Aires), 16-Joaquín Dylan y FGD (Buenos Aires), 17-Jalil (Buenos Aires), 18-Maribel Martínez (Buenos Aires), 19-Norberto José Martínez (Paso del Rey), 20-Dolores May (San Isidro), 21-Nora Menghi (Moreno) . 22-Omar (Buenos Aires). 23-Hilda Paz (Bernal). 24-Mauro Pereira (La Plata), 25-Ramón Pereira (Buenos Aires), 26-Beatriz Ramírez (Lomas de Zamora), 27-Juan Carlos Romero (Buenos Aires), 28-María Isabel Rufino (Río Cuarto), 29-Patricia Salas (Beccar), 30-Viviana Sasso (Buenos Aires), 31-Javier Sobrino (Buenos Aires), 32-Lucrecia Urbano (Buenos Aires), 33-Ivana Martínez Vollaró (Buenos Aires), 34-Graciela Wahnish (Buenos Aires), 35-Leonello Zambón (Buenos Aires), 36-Marina Zerbarini (Buenos Aires).

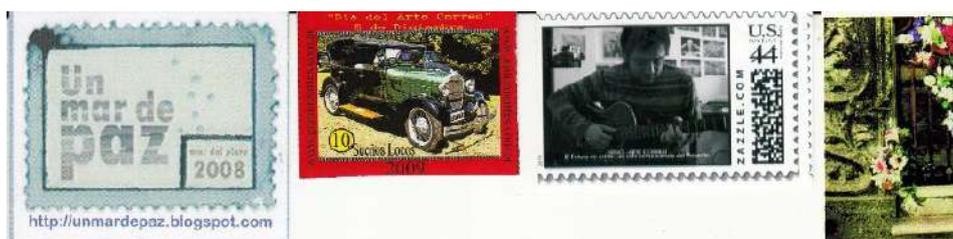


Figura 62. Estampillas individuales recibidas en festejo de 5 de diciembre de 2009



Figura 63. Primera plancha en conmemoración del Día del Arte Correo en la Argentina, Vórtice Argentina, 2000

Asimismo, inspirado en la iniciativa de Vórtice, el grupo La Grieta edita la plancha de estampillas “Un Golpe, varios gritos, mucho silencio” en 2006, al conmemorarse los 30 años del golpe cívico militar de 1976 en la Argentina. Está dedicada al “maestro” Edgardo Antonio Vigo, y es auspiciada por la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires.

Relata Fabiana Di Luca sobre los proyectos de estampillas que:

Desde el grupo hicimos algunas experiencias específicas del arte correo que fue editar dos planchas de estampillas, que las dos se las dedicamos a Vigo, quien ya no estaba, a una la hicimos con estampillas diseñadas por los chicos, con ellos trabajamos el lenguaje de la estampilla y la otra fue una convocatoria que hicimos cuando se cumplieron los 30 años del golpe en el 2006, fue una convocatoria abierta a artistas de la ciudad y de otros lugares a pensar una estampilla en conmemoración de esta fecha y había una consigna para trabajar que era “un golpe, varios gritos, muchos silencios”. De esas se seleccionaron estas 36 estampillas que retoma el modelo de Fernando (García Delgado) que edita Vórtice siempre. (Di Luca, Entrevista, 15 de noviembre de 2013)¹³⁷

¹³⁷ Artistas correo autores de las estampillas, de izquierda a derecha. Primera fila: Edgardo Vigo (La Plata), Roberto Cubillas (Buenos Aires), Silvia Aquiles (Pergamino), Ana Maldonado (Buenos Aires), Pablo Ungaro (La Plata), Gonzalo Chaves (La Plata), Isabel Sesta (Mar del Plata), Susana Lombardo (La Plata), Paula Giorgi (La Plata). Segunda fila: Ivana Martínez Vollaro (Buenos Aires), Alma Martínez Barbieri y Leonor Arnao (La Plata), Samay Fernández (La Plata), Jaquelina Abraham (La Plata), Jorge Champredonde, (La Plata), Diego Fernández (La Plata), Edgardo de Santo (La Plata), Maite Peláez (La Plata), Andrea Iriart Urruty (La Plata). Tercera fila: Adriana Czenco (s/l), Mónica Curell (La Plata), Ignacio Mendía (Mar del Plata), Daniel Muchiut (Chivilcoy), Julieta Lloret (La Plata), Norberto Martínez (Haedo), Grupo Escombros (La Plata), Pata Silva (La Plata). Cuarta fila: Laura Andreoni (Buenos Aires), Alicia Benítez (San Martín), Hilda Paz (Quilmes), Rosana Linari (Puerto Madryn), Jéssica Escudero (La Plata), Graciela Gutiérrez Marx (La Plata), Tomás y Ramiro Grigera (La Plata), Marisa González (La Plata), Julieta Warman (La Plata).



Al iniciar esta plancha, la estampilla de Abel Palomo, hijo de Vigo desaparecido, revitaliza su sentido reinscripta en la apelación a la memoria al rememorar 30 años del Golpe de Estado cívico militar en Argentina y actualiza la práctica creativa del arte correo comprometida con un posicionamiento crítico frente al autoritarismo y la represión de los años oscuros de la dictadura. Los trabajos retoman imágenes icónicas de aquella época, como el rostro de la mujer marcando silencio con el dedo sobre su boca, enmarcada en el escudo nacional, frases significativas para las políticas de la memoria, como “Nunca más”, juegos metafóricos de siluetas, fragmentos de imágenes, contrastes cromáticos, entre otras formas retóricas que varían en su opacidad de una estampilla a otra.

Por otra parte, las participaciones en las dos planchas de estampillas presentadas ratifican que hay una circulación e interrelación entre los circuitos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de localidades de la provincia de Buenos Aires (como Moreno, Haedo, Avellaneda, Quilmes, La Plata, Mar del Plata) y de artistas de otras provincias (Santa Fé, Entre Ríos, Córdoba), aunque no pierde un carácter de localización geográfica que nuclea en torno de espacios específicos, principalmente en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA).

Hay una heterogeneidad que persiste y que se visualiza en las imágenes de las postales, ATC's, trabajos gráficos, sobres y estampillas. A continuación, se muestran otros trabajos recibidos de manera directa de los artistas.



Figura 66. Postal promoción del espacio 4 Gatos, "Maneki neko" con rostro de Ricardo Fort, PNXI, y postal invitación a inauguración de "Naniki", recibidas el 5 de diciembre de 2010

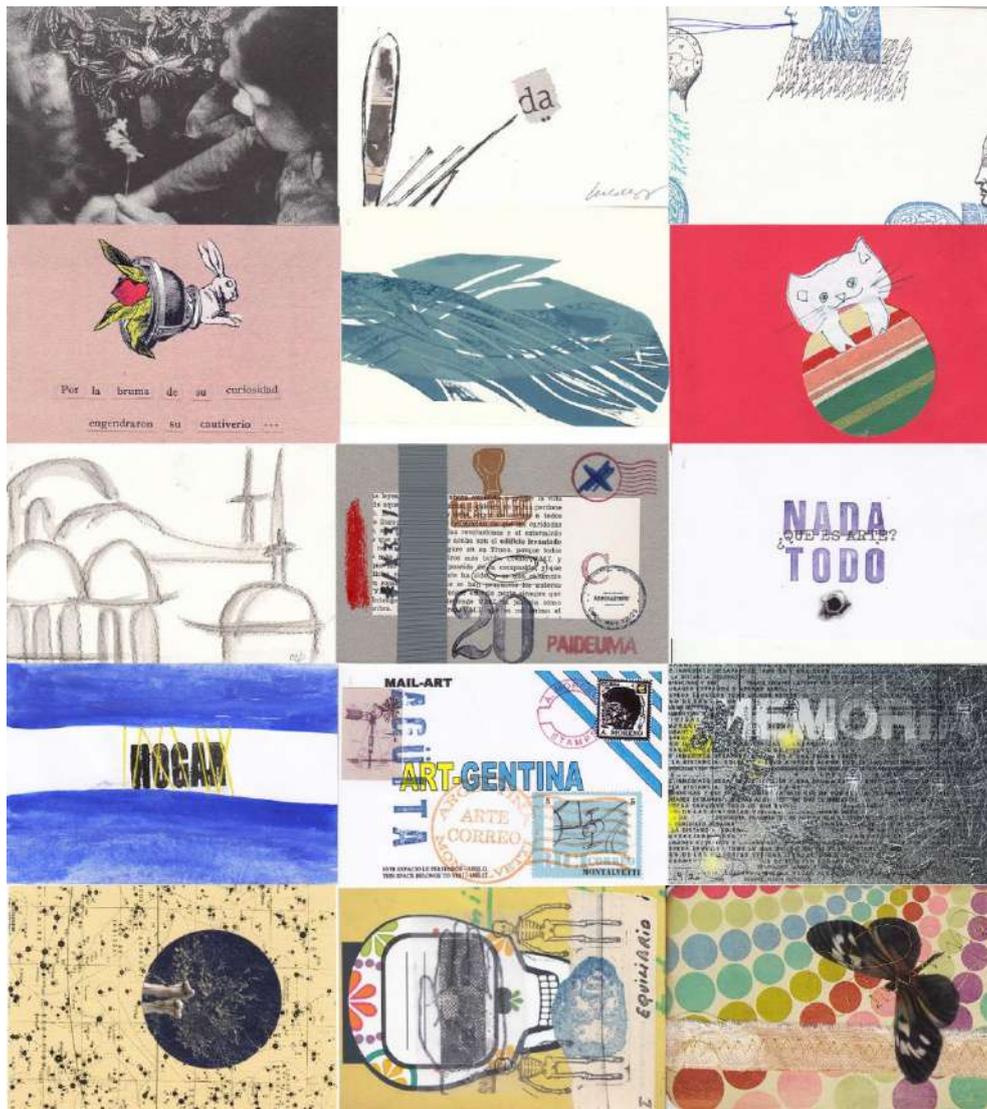


Figura 67. Postales del Proyecto "Intercambio - Exchange", Ediciones Amnesia, recibidas en mano, 2019



A través de los ejemplos exhibidos en estas páginas puede verse que en la práctica creativa del arte correo en el nuevo milenio hay continuidad en el uso de técnicas manuales como el grabado, la xilografía, el dibujo, la pintura (con acuarelas, óleo u otras pinturas o pigmentos), los ensamblajes del papel con otros materiales, como telas, acetato, entre otras y las digitales. Y se incorpora el lenguaje y técnicas de edición digital.

Es frecuente el uso de la fotografía digital y analógica, con procesos de tratamiento que intervienen creativamente en sus parámetros visuales, como el contraste cromático, la exaltación del grano, la resolución, etc. Este procesamiento es digital. En algunos casos lo manual está combinado con lo digital (se ensamblan, sin mezclarse) o mixturado como ocurre cuando se presenta una fotografía digital de una pintura.

La presencia de la técnica es central, está en el centro de la obra. Retomando lo que plantea Andreas Huyssen como aspecto que marca a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, y es recuperado y profundizado en las mediados de ese siglo, hay una dialéctica oculta entre vanguardias y cultura de masas:

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

Asimismo, la recurrencia a la sátira, el humor y el absurdo proviene del gesto duchampiano que desacraliza y desjerarquiza, como parte de las operaciones de la cultura contemporánea. Esto se reafirma en las prácticas y obras artísticas presentadas

Cabe recordar que el acto considerado fundacional de Ray Johnson se da a partir de un horizonte de valores, creencias y posturas estéticas que se expresaron en sus trabajos con un gran eclecticismo y, en esta misma línea, guardan continuidad con formas y recursos propios de Dada y Merz, que combinan la técnica de collage de Schwitters, el toque surrealista de Max Ernst, juegos verbales y visuales, con un sentido



del humor nihilista. Por esta actitud lúdica e irónica se lo suele designar como neodadaísta, en referencia a Marcel Duchamp.

Por último, se señala una forma propia de la poesía visual que utiliza Hilda Paz para la nota que acompañan los ejemplares de unas publicaciones que remite por correo postal a mi dirección postal. El manuscrito con bolígrafo o birome en tinta negra tiene un estilo grafológico de gran expresividad, junto con una figura trazada con pinceladas, es una modalidad comunicativa creativa, expresiva y cariñosa que destaca la materialidad de la escritura y la gestualidad humana.



Figura 68. Nota de Hilda Paz en envío postal, 2011



En suma, el uso de materiales sencillos, las técnicas laterales y las formas de intercambio que priorizan a la comunicación, la creación y fortalecimiento de lazos, por encima de las reglas y cánones estéticos permite ponderar al arte correo, aún hoy, como un espacio creativo enriquecido por nuevas generaciones que conectan los diversos tiempos (pasado, presente y futuro) en un mundo que tiende a desmaterializarse, y esto vigoriza su carácter de tecnopoética. Al mismo tiempo, no renuncia a las tensiones y disrupciones que lo constituyen en poética política, no por un “contenido”, sino por el proceso que continúa propiciando con los modos de activación de la creación colectiva que sostiene. El uso del correo postal hoy, cuando prevalece el envío instantáneo a través de los medios digitales, es una forma de pervivencia.

Conclusiones

El estudio realizado ratifica que el arte correo es una poética tecnológica y política que en cada contexto plantea condiciones de posibilidad que conllevan tensiones, replanteos y continuidades. Esto es visible al poner en diálogo los dos primeros momentos que corresponden a la etapa de emergencia y expansión en América Latina y los dos últimos, de transición y cambio tecnológico, desaparición de figuras claves, y ampliación generacional.¹³⁹

En el sur latinoamericano el arte correo se despliega a través de un proceso que desde mediados de los setenta transita los bordes del sistema artístico, y por encima de cánones y formas consagratorias, busca crear lazos, activar circuitos y promover la comunicación entre artistas. Los proyectos, objetos y creaciones son puntos de pasaje donde relampaguean las prácticas y utopías vanguardistas de un arte no aurático que sin pompa anhela integrarse a la vida social.

Mediante sus definiciones y relatos, les artistas dan forma e identidad a la tendencia al producir sentidos intersubjetivamente desde un horizonte compartido de creencias y valores. En sus elecciones estéticas y modos de producción artística tienden a reforzar su carácter marginal o alternativo dentro del campo cultural.

Esto se visualiza en el plano artístico al eludir los mecanismos del circuito oficial en cuanto a las formas de evaluación y legitimación (premios, jurados, recorte curatorial), en la exclusión del mercado artístico, la reapropiación táctica y democratización del dispositivo expositivo, en la apertura semiótica de los géneros, las técnicas y formas expresivas. También en el trastocamiento de las escalas al desplazarse de la monumentalidad de la obra al espacio íntimo de las pequeñas medidas (en la postal, la estampilla, el sello), y la búsqueda de involucramiento del espectador/a.

En cuanto a la dimensión a lo comunicacional, es relevante su apuesta tempranamente en los setenta a una comunicación en red, que emerge como una forma

¹³⁹ Cabe recordar que se presentan cuatro momentos de su desarrollo en el sur de Latinoamérica en el Capítulo I, apartado “Surgimiento y expansión en el Cono Sur latinoamericano”.

nueva de producir intercambios a distancia entre artistas. Esta modalidad es alternativa a los intercambios comunicativos que regula el sistema artístico institucionalizado, y lo complementa como espacio de conocimiento de recientes participantes junto a la consolidación de lazos preexistentes.

Como refuerzo del carácter marginal, las publicaciones se sustentan sin recurrir a publicidad o auspicio, sino que se financian desde el esfuerzo personal de sus editores que las producen o una módica contribución para costear la producción y envío, en algunos casos.

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) son económicos y otra característica de la forma de producción es su carácter descentralizado.

En relación con la política, el arte correo latinoamericano de los setenta y ochenta 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 proscripciones y la censura del sistema represivo.

Al regreso de las democracias, se vigoriza como espacio de encuentro, júbilo y activación de prácticas discursivas que se combinan con acciones en el espacio público. Asimismo, les 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.

Se constituye en un espacio de contrainformación y denuncia en la medida en que mediante diversos recursos y procedimientos simbólicos sortean la censura y el control oficial, para comunicar hacia fuera de Latinoamérica la violación de los derechos humanos de las dictaduras.

En un contexto represivo y de censura, el régimen estético micropolítico no aspira al logro de la revolución o la subversión de un orden social dado, sino que su alcance es más modesto: mediante sus tácticas pretende perforarlo, birlarlo y sembrar memoria.

En tanto *poética tecnológica*, su conformación se involucra “con los medios técnicos de su propia circulación marginal” (Kozak, 2012, p. 64). La mediación tecnológica en el arte correo es central desde su emergencia, pero adquiere en la última etapa un sentido diferente. Ésta, al hacerse visible dentro de los debates e interpelar las nuevas prácticas, interroga también a la cultura como ámbito de producción social de la significación en complejos procesos de producción, circulación y reconocimiento (García Canclini, 2004). Es interesante ver cómo el arte correo se posiciona frente al entorno

tecnológico de cada momento en su devenir, y a las relaciones de poder que se ponen en juego.

Es decir, en la era analógica hace un uso táctico del correo postal, que es un medio social y una institución de peso simbólico en la órbita del Estado porque éste lo utiliza en la legitimación de figuras públicas, en los procedimientos burocrático-administrativos, en el control y regulación de la correspondencia privada. En estados de excepción como son las dictaduras en América Latina en el correo se ejecuta la censura y el control de la correspondencia. Frente a ese poder, el arte correo pone resistencia y se reapropia de las formas simbólicas postales que le son específicas.

Como *tecnopoética*, en las décadas iniciales, hasta mediados de los noventa, el arte correo es disruptivo y problematizador al mantener la tensión entre el arte y el mercado como metáfora del mundo postindustrial globalizado y ubicarse en un lugar contestatario respecto de las estructuras y moldes pre-establecidos. Esto se expresa en las críticas a la lógica del *broadcasting*, de la serialización industrial impuesta por el mercado y al propio correo como ámbito de poder.

Ya desde mediados de los noventa, a medida que surgen y se imponen las nuevas tecnologías digitales en un salto tecnológico, éstas comienzan a ser objeto de apropiación, resignificación, pero también de tensiones y polémica, como puede visualizarse en el análisis realizado. Se plantea la disyuntiva entre la adopción de estas tecnologías (forzada por las circunstancias, muchas veces), la apropiación o reapropiación, su rechazo y/o cuestionamiento. Es allí donde hay un nudo ideológico que remite a lo que el pensamiento crítico expone sobre lo tecnológico como destino en la configuración del mundo y la subjetividad en la modernidad, producto de la ideología del progreso y el optimismo tecnológico. La colonización del lenguaje, de los soportes, de los modos de circulación plantea un escenario complejo en el que se expresan medidas de resistencia, como por ejemplo en el uso del correo postal para enviar las obras, contrariando el curso que imponen las nuevas tecnologías digitales; y al mismo tiempo, al adoptar las plataformas y redes para algunas prácticas discursivas dentro del proceso de comunicación. Asimismo, el punto neurálgico se sitúa sobre todo en la realización creativa, en el dilema de ceder lo manual analógico a manos de la digitalización, en qué grado, o no hacerlo.

También hay un discurso *sobre* lo tecnológico dentro de la tendencia, que se hace visible en las entrevistas y las conversaciones del trabajo de campo que pone en cuestión aquella neutralidad que la ideología dominante postula, o naturaliza, ya que aún en las posiciones más optimistas -dentro de la gradación que se produce en el pensamiento de los artistas respecto del tema- persiste el interés por distinguir aquello

que de lo tecnológico subsume al arte, lo hace declinar de sus pretensiones disruptivas a un nivel básico instrumental que se distancia de lo creativo, aunque sea *útil* a veces para llegar a muchas personas rápidamente.

Puede verse en los posicionamientos adoptados que no se trata de una exaltación acrítica de la novedad, como tampoco una negación nostálgica de lo viejo que ha sido perdido. Oscila entre ambas, hay apropiaciones, aceptaciones y rechazos.

En ese sentido, se puede considerar como una ambigüedad en el posicionamiento más profundo sobre la tecnología, en un sentido elevado, parafraseando a Heidegger (Brea, 2007), sobre todo en aquello que trastoca, que plantea ciertos *sí* y ciertos *no*, que dejan entrever la complejidad de esta época. Éstos (los *sí* y los *no*) se explicitan en el orden discursivo y en el pragmático, y son significativos para ver qué nos revelan acerca de la relación que propicia el arte correo entre el arte y la comunicación y para pensar a nuestra época. En tal sentido, el arte correo como *tecnopoética* asume una posición ambivalente en la medida en que acepta e incorpora las nuevas tecnologías digitales, pero con reparos. Al mismo tiempo, la apuesta a usar el correo postal en medio del siglo XXI resulta disruptivo porque lo hace cuando éste es un medio anacrónico para la comunicación interpersonal a distancia.

La crítica a la tecnología, como dimensión omnipresente del siglo XX y XXI que se expresa en una estética política en el arte correo, se dirige a una forma de racionalidad bajo la cual se gestan las sociedades industriales y se consolidan las postindustriales, en cuya dominación la técnica cumple un papel fundamental. Remite a aquello que expresa Marcuse (1993) acerca de que el *a priori* tecnológico es un *a priori* político. Al mismo tiempo, esta racionalidad está ligada a una sensibilidad, tal como lo explicita Kozak (2012) porque no solamente guía procesos de producción de conocimiento, sino que transforma la experiencia al producir una temporalidad específica.

En el cambio de siglo y primeras décadas del XXI, las nuevas condiciones de posibilidad de circulación que crecen exponencialmente se producen como parte de un proceso de consolidación de un mundo globalizado desigual, marcado por las brechas económicas y tecnológicas, que se traduce en la profundización de los niveles de pobreza y exclusión de unos en pos del enriquecimiento desmedido de otros.

Como *poética política*, retomando a Ana Longoni (2014), cabe recordar que éstas problematizan las zonas de fronteras, desbordes, mutuas reformulaciones y contaminaciones, hay que ver en cada dispositivo cómo se ponen en escena estos modelos, lógicas y paradigmas. En tal sentido, se vincula con *la* política y *lo* político.

En relación con *la política*, en la dimensión temática respecto de las décadas de los setenta y ochenta, en el siglo XXI hay una continuidad en la sensibilidad ante lo que

ocurre en el espacio público. Las luchas por el respeto de los derechos humanos, las reivindicaciones de las minorías étnicas y sexuales, las políticas de género, la educación pública, la acción postal coordinada pacifista, entre otras; continúan en la agenda de temas de la tendencia.

En cuanto a *lo* político, la utilización de materiales precarios, efímeros, heterogéneos, como asunción de un régimen estético político articulado con condiciones materiales históricas y con la vida cotidiana (hilos, cartones, etiquetas comerciales, fragmentos de telas, etc.). Hay una continuidad en las tácticas de trastocamiento de los formatos, materiales y presentación respecto de las revistas tradicionales. Los procedimientos, artificios y recursos estéticos políticos a los cuales recurren, como el juego, el contraste, la parodia, el collage, la metáfora, la metonimia, entre otros.

En cuanto a la instancia de la producción en la relación con los materiales y las técnicas propiamente dichas, la heterogeneidad y heterodoxia. La resistencia a la entera mecanización del trabajo artístico, y su apuesta a mantener formas artesanales o combinadas. Es significativo que así preserve la indicialidad de la marca (mediante la estampa del sello, por ejemplo), la huella de la mano de artista, las imperfecciones de lo manual.

No obstante, lo tecnológico media en las formas de producción, no solamente por la reproductibilidad que le es inherente, sino por los procedimientos artísticos. Esta dimensión ineludible ya está en las vanguardias históricas y su presencia es de carácter polémico y controversial, desde el siglo XX en adelante (Huysen, 2006). Como afirma Schmucler (1997) está claro que el discurso de la tecnología en las sociedades contemporáneas ha impregnado otras discursividades, tornándose omnipresente.

Como un desplazamiento en el orden de *la* política y *lo* político hay una reducción en el énfasis y la densidad simbólica crítica en los trabajos analizados y observados en esta investigación respecto de aquellos estudiados que corresponde a Vigo, Deisler y Padín de los setenta y ochenta en los que tematizan a América Latina. En éstos, los artistas denuncian la violencia, la desigualdad y la pobreza mediante formas compositivas complejas. Sus trabajos y de pares del sur de Latinoamérica en ese momento, apuestan de forma contundente a la creación de tensiones, opacidades y acentuaciones en la producción de sentido, como también resaltan el carácter polémico y disidente, propio del campo político.

No obstante, el contexto sociohistórico es claramente diferente, las condiciones y el lugar de su enunciación bajo la censura, el autoritarismo y la violencia que los atraviesa directamente. Al mismo tiempo, la sensibilidad del signo “América Latina” por

aquellos años, las luchas simbólicas y físicas que ocurren marcan un escenario muy diferente.

En el arte correo del nuevo milenio la política sigue presente con otros modos, intensidades y graduaciones propios del contexto. En Argentina es relevante el impacto de la crisis del 2001 que reactiva la dimensión polémica en las discursividades y las prácticas, interpelando a las subjetividades y movilizándolo un renovado sentido de la solidaridad y la acción colectiva que los noventa neoliberales habían anestesiado.

Tanto la generación fundacional de la que forman parte los artistas mencionados, como la nueva generación que surge en el cambio de milenio, sostiene el gesto irónico y desacralizante del arte, que lo potencia como espacio de juego y libertad; al tiempo que ámbito de expresión y encuentro.

Retomando las palabras de Vigo, el arte correo invita a la “Comunicación a Distancia-Vía Postal”, que en el siglo XXI marcado por las tecnologías digitales, rememora 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 y la gratitud de la respuesta.

Su carácter fuertemente indicial y sensorial, inscribe la huella del creador en su trabajo y las marcas de la circulación en la superficie del sobre, mediante los sellos, matasellos y notas de despacho del correo. 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]).

Para finalizar, si partimos de una concepción de cultura como producción material de la vida en la dimensión simbólica que habita lo cotidiano, lo próximo, los espacios del hacer humano que reúne a formas de objetivación, de construcción de un *nosotros* inclusivo, entonces es necesario continuar profundizando las apropiaciones utópicas y el desplazamiento de la dimensión política como núcleo de la política en el imaginario tecnológico del nuevo siglo.

La emergencia de las redes y tecnologías digitales exagera la esperanza de una comunicación permanente 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.

Es estimulante para el estudio de la relación comunicación/cultura transitar estos caminos inciertos, las múltiples maneras en que las personas habitamos el lenguaje y producimos el sentido de la vida, lo cotidiano y lo común.

Referencias bibliográficas

- Adriasola, J. J. (2005) Guillermo Deisler. Ejercicio de memoria en *Revista de Libros de El Mercurio*, 7 de octubre de 2005, Chile. En <http://letras.mysite.com/gd180209.html>
- Archivo Museo Reina Sofía (s.f) En <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/colecciones/archivos/archivo-clemente-padin>
- AUMA (2001) “Acción urgente Mail Art. Global Organization of Mail Artists”, catálogo de la *VII Bienal de poesía visual y arte experimental*, México, noviembre de 2001.
- Aznar Alamazán, Sagrario (2006) *El Arte en Acción*, Ed. Nerea, España.
- Bajtín, M. (1999) *Estética de la Creación Verbal*, Siglo XXI Editores, México.
- Baroni, V. (1994) ENTER NETWORKLD en el principio era el mail art, columna *Networker Culture de la revista Neural*.n§ 3, marzo-abril 1994. En <https://www.merzmail.net/vit.htm>
- Baroni, V. (2010) La milagrosa pesca del Mail Art en Gutiérrez Marx, G. *Artecorreo, Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Luna Verde Ediciones, Buenos Aires, 2010 (1ra edición).
- Benjamin, W. (1971 [1939]) Sobre algunos temas en Baudelaire en *Angelus Novus*, Edit. Edhasa, Barcelona, España.
- Benjamin, W (1989 [1933]) Discursos interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, Argentina.
- Berone, L. (2006) Acento/Entonación en Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, 1ra. Ed., Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.
- Blaine, J. (2010) “Prólogo”. En Padín, Clemente (2010) *De la representación a la acción*, Ediciones Al Margen, La Plata.
- Bleus, G. (s.f) “Informe Administrativo sobre Arte Postal” en <http://www.merzmail.net/introduccion.htm>
- Bocquel, A. y Martínez, N. (2020) 4 Gatos, *texto inédito*, formato PDF, enviado por correo electrónico.

- Bourdieu, P. (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Brea, J. L. (2007) Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica. En *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires.
- 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).
- Bürger, Peter (2010 [1974]) *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires (Trad. Por Tomás Bartoletti).
- Caletti, Sergio (2001) Siete tesis sobre comunicación y política. En *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 63, diciembre de 2001, FELAFACS.
- Camnitzer, L. (2008) *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Editado por Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo (CCE) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Uruguay.
- Capardi, D. (2008) "Exposición de Vigo en el Museo Caraffa" en *Catálogo de la Exposición Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)*, La Plata; editado por CCEBA.
- Colectivo Ludión (s.f) *Glosario*. En <https://ludion.org/glosario.php>
- Cuche, Denys (1999) *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Curell, M. (1998) Entrevista inédita a Edgardo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- Davis, F. (2008) "El conceptualismo como categoría táctica" en *ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio de 2008.
- Davis, F. (2011) Guillermo Deisler. 'Poetry Factory', *Gacetilla de Prensa de la Exposición homónima*, 11 x 7 Galería, Buenos Aires.
- De Rueda, M. A. (2010a) Acercamiento Preliminar. En Gutiérrez Marx, Graciela *Artec correo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Ed. Luna Verde, Buenos Aires.

- De Rueda, M. A. (2010b) "Fragmentos de archivo", Texto de presentación de exposición en MACLA, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Consultado en: <https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Farchivoggma.files.wordpress.com%2F2010%2F11%2Ffragmentos-de-archivo.doc>
- Deisler, G. (1982) Sobre la Poesía Visual en Sudamérica, *Notas de Deisler*, Plovdiv, Bulgaria, 16 abril de 1982. Mimeo consultado en versión impresa en Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- Deisler, G. (1990) Algunos hechos que considero importantes en mi biografía en *Notas de Deisler*, Halle a. d. Saale, Alemania. Disponible en <http://www.escaner.cl/escaner83/aldocumentar.html> En papel en *mímeo* en CAEV.
- Deisler, M., Varas, P. y García F. (2014) *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*, Editorial Ocho Libros, Chile.
- Escobar, T. (2004) *El Arte Fuera de Sí*, Editado por Fondec, CAV Museo del Barro, Asunción, Paraguay.
- Flusser, V. (2007a) Del Funcionario. *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires (traducción de Claudia Kozak).
- Flusser, V. (2007b) Fragmentos de Filosofía Da Caixa Preta. *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires (traducción de Claudia Kozak).
- Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, Madrid.
- Gache, Belén (2005) "Arte Correo: el correo como medio táctico". En García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (Ed.) *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, Buenos Aires.
- García Delgado, F. (2018) *Vórtice Argentina: poesía visual*, Eseade, Vórtice Argentina ediciones, Buenos Aires.
- García Delgado, F. y Romero, J. C. (Comp.) (2005) *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, Buenos Aires.
- Giunta, A. (2009) *Poscrisis. El arte argentino después de 2001*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Gradowczyk, M. (2009) "Edgardo Antonio Vigo: maquinaciones (1953-1962)" en *Catálogo de la Exposición Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)*, La Plata; editado por CCEBA.

- Gramsci, Antonio (1975) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Juan Pablos Editor.
- Gutiérrez Marx, G. (1985) "El Artec correo no acepta ser definido" en *Revista Hoje Hoja Hoy*, N° 2, abril-mayo de 1985, La Plata.
- Gutiérrez Marx, G. (2010a) *Artec correo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Ed. Luna Verde, Buenos Aires.
- Heidegger, M. (1997) "La pregunta por la técnica" En *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria S.A, Santiago de Chile.
- Heidegger, M. (2002) *Arte y Poesía*, Editorial Nacional, Madrid.
- Held, J. (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>
- Higgins, D. (2015) Sinestesia e intersentidos: la intermedia 'con un apéndice de Hannah Higgins. En *Dick Higgins. Breve autobiografía de la originalidad*, México, Tumbona.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988) El concepto de iluminismo. En *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- Huysen, A. (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Ibirico, Reglero y Sánchez Blanco (2019) Mail Art: Enterramiento final en Morille, Salamanca, *La Circular, Revista de Cultura Rural y Circular*. En <https://lacircular.es/mail-art-enterramiento-final-en-morille-salamanca.html>
- Kozak, C. (2006) Técnica y Poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas. *Exploratorio argentino Ludión poéticas-políticas tecnológicas*. En https://ludion.org/articulos.php?articulo_id=45
- Kozak, C. (2007a) Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía. *Ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales —Poesía y Experimentación*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en https://www.ludion.org/articulos.php?articulo_id=27
- Kozak, C. (2007b) El nudo. En *Revista Artefacto. Pensamiento sobre la Técnica*, N°6, Buenos Aires.

- Kozak, C. (Ed.) (2012) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires
- L'Ecotais, E. (1998) *El Espíritu Dadá*, ediciones Kliczkowski, Madrid.
- Leftwich, J. (02 de noviembre de 2012) Evento de Facebook DECENTRALIZED NETWORKER CONGRESS 2012 A CALL... Recuperado en: <https://www.facebook.com/groups/101917589848764/permalink/448166451890541/>
- Longoni, A. (2010) Artista mendigo/ artista turista: itinerarios descentrados en *Sur, sur, sur, sur*, México, SITAC.
- Longoni, A. (2014) El mito de Tucumán Arde, *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, Publicado el 24 junio 2014. En <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008 [2002]) *M. Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires.
- Longoni, A. y Santoni, R. (1998) *De los poetas malditos al videoclip*, Ed. Cantaro, Buenos Aires.
- López, G. y Ciuffoli, C. (2012) *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*, Editorial La Crujía, Buenos Aires.
- López Anaya, Jorge (1997) *Historia del arte argentino*, Emecé editores, Buenos Aires.
- Mallol, A. y Pesclevi, G. (2023) *Prácticas editoriales y culturales en el Gran La Plata (2015-2021). Entrevistas*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). En <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/167423>
- Masdearte.com (s.f) "Fluxus". En <https://masdearte.com/movimientos.fluxus/>
- Mc Luhan, M. y Fiore, Q. (1969 [1967]) *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Merz Mail (s.f) "Ray Johnson", publicado y consultado en <http://www.merzmail.net/ray.htm>
- Martínez, N. [njmartinez] (22 de noviembre de 2012) Pasa el tiempo...Blogspot <https://njmartinez.blogspot.com/>
- Martínez, N. (2013) *Amnesia. Alternativas de edición contra el olvido. Tesis de grado*, Universidad Nacional de las Artes, diciembre de 2013, Buenos Aires.
- Martínez Muñoz, Amalia (2000) *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, España.

- Melamed, A. (2022) *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) (2022) En memoria de Graciela Gutiérrez Marx. En <https://www.malba.org.ar/en-memoria-de-graciela-gutierrez-marx/>
- Padín, C. (1984) "Asociación Latinoamericana de Artistas Correo" en *Revista Participación* N° 1, junio-84, Montevideo, Uruguay.
- Padín, c. (2000) *La Poesía Experimental Latinoamericana (1950-2000)* en <http://boek861.com/padin/indice.htm>
- Padín, C. (2004) Arte correo: utopía o transgresión. En <https://revista.escaner.cl/node/5538>
- Padín, C. (2010 [1975]) *De la Representación a la Acción*, Ediciones Al Margen, La Plata.
- Petasz, P. y G. E. Marx Vigo (1979) Texto de Convocatoria de *Commonpress* N° 19.
- Ranciére, J. (2008) Estética y política: las paradojas del arte político. En *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España (1989-2004)*, Universidad Complutense de Madrid.
- Ranciére, J. (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/prorepv/pry/0%20definicionespv2.pdf>
- Restrepo Echeverri, T. (2009) Postdata Proyecto y Muestra Internacional de Mail Art & Net Art Centro De Artes – Universidad Eafit, Medellín-Colombia - Parte II El sobre como soporte visual. Revista electrónica *Escáner Cultural*, 3 de marzo de 2009, ISSN 0719-4757. Consultada en: <https://revista.escaner.cl/node/1203>
- Richard N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Richard, N. (2009) Lo político en el arte: arte, política e instituciones en *Emisférica*, Revista on line del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

En <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-ensayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

- Saintout, F. (2011) “Los estudios socioculturales y la comunicación: un mapa desplazado”, *Revista ALAIC*, 8-9.
- Sartre, P. (1987) *¿Qué es la Literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires (4ta edición).
- Schmucler, H. (1997) “La investigación (1982): un proyecto de comunicación/cultura” en *Memorias de la Comunicación*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Stirnemann, Vänçi (s.f) “Artist Trading Card. A collaborative performance”. En <https://www.artist-trading-cards.ch/artist-trading-cards/> Rueda
- Tello, A. M. (2016) El anarquismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. En *Aufklärung*. Revista de Filosofía, vol. 3, núm. 2, octubre, 2016, pp. 55-68, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.
- Terán, O. (2013 [1991]) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires.
- Vernant, J. P. (1993). El trabajo y el pensamiento técnico. En *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ed. Ariel, Barcelona, España.
- Verón, E. (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Barcelona, España.
- Vespucio, G. (2010) Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock, *Tábula Rasa*, Nº 13, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia.
- Vigo, E. A. (1970) “De la poesía /Proceso a la poesía para y/o /A realizar”, *Diagonal Cero*, La Plata.
- Vigo, E. A. (1976) “Una nueva etapa en el Proceso Revolucionario de la Creación”, *mímeo*, La Plata, Argentina
- Vigo, E. A. (1978) “Comunicación Demorada”, *Sello*, Imagen propia obtenida en Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).
- Vigo, E. y Zabala, H. (1975) Una Nueva forma de expresión, *Revista Postas Argentinas*.
- Voloshinov, V. y Bajtín, M. (1976 [1929]) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires
- Williams, R. (1991 [1981]) *Sociología de la Cultura*, Ed. Paidós, Barcelona.
- Williams, R. (1997 [1977]) *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona.



Wiszniacki M. (2007) La privatización y regulación del correo oficial argentino en perspectiva, *Revista Question*, Vol. 1 Núm. 13, Editorial de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Zonadearte (2010) *Zonadearte*, Quilmes, agosto de 2010. Edición plegable, versión pdf en <http://zonadeartelibro.blogspot.com>

Anexos

A. Datos biográficos de los artistas que participan de esta investigación

Se presenta a continuación una breve referencia biográfica de los artistas que han participado de las entrevistas y observación de campo en la investigación doctoral que expone este libro. Se ordenan por orden alfabético de acuerdo con sus nombres de pila.

1. Alejandra Bocquel

Nace en 1968, Buenos Aires, Argentina. Egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en la especialidad Grabado en 1991. Licenciada en Artes Visuales en Grabado y Arte Impreso UNA, 2014. Desde 1989 expone sus obras en muestras colectivas y grupales en el país y en el extranjero. Desde sus primeras prácticas ha estado presente la letra y el texto, su interés ha sido la búsqueda de huellas, marcas; conexiones visuales que generen nuevas lecturas para imágenes y palabras. Varias de sus obras han sido publicadas. Desde 1998 ha realizado performances poético-visuales. En 2005, crea y dirige junto a Norberto J. Martínez: “Espacio EDITOR”, un ámbito que propone la reflexión acerca de la edición independiente, la publicación alternativa, así como el intercambio y la difusión de obras por canales alternativos. Actualmente es codirectora de “4 Gatos – Espacio de Arte” en Haedo, Pcia. de Bs. As. y del Museo Privado de Libros de Artista “Colección Alfredo Portillos”. Docente e investigadora en la Universidad Nacional del Arte (UNA).¹⁴⁰

¹⁴⁰ Información tomada del portal web del Ciclo de Arte, Plataforma Cultural “Siga al Conejo Blanco”. En <https://www.sigalconejoblanco.com/alejandra-bocquel>

2. Carlos Pamparana

Nació en La Plata el 22 de abril de 1955 y falleció el 26 de mayo de 2019, en su casa de Buenos Aires. Profesor y Licenciado en Artes Plásticas egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ejerció la docencia. Pintor, grabador, editor, curador, coleccionista. Su obra se caracteriza por la libre combinación de formas, colores, grafismos, que construyen combinaciones de signos y símbolos en mundos a la vez potentes e intimistas. Entre 1985 y 1991 editó en forma artesanal 7 números de la publicación 468, revista gráfica experimental que contenía originales de artistas latinoamericanos y europeos. Creó el Museo Nómade del Grabado con una colección que ahora supera ampliamente los 3000 ejemplares de estampas, integrada por obras de artistas argentinos, americanos y de otros continentes. Generador de propuestas colectivas que se desarrollaban en nuestro país y se proyectaron hacia otras naciones como México y Brasil, gestionaba proyectos que incluían destinos más lejanos y ambiciosos. Participó en más de 150 exposiciones colectivas y realizó muestras individuales en Argentina, México y Brasil. (Blog Carlos Pamaparana; Diario El Día, 21.6.19).

3. Claudia del Río

“Nació en Rosario, Santa Fe, Argentina, en 1957. Siguió estudios de teatro y pintura, hasta recibir la licenciatura en Artes Visuales, en la Escuela de Bellas Artes de la UNR, donde enseña desde 1982. En los 80 trabajó en circuitos de mail-art, performance y ediciones. En 1994-95 fue seleccionada para el Programa de Clínica de Obra, a cargo de Guillermo Kuitca, organizado por Fundación Proa. En el año 2000, fue invitada por Trama, Rain (Red de Iniciativas Artísticas), condujo la experiencia con becarios en Rosario. Desde 2001 a 2004, artista invitada en el Programa de Encuentros Regionales de Producción y Análisis para Artistas Visuales, organizados por Fundación Antorchas junto a Instituciones asociadas de todo el país. Es co-fundadora del Club del Dibujo. En junio de 2004, artista residente en Arteleku, San Sebastián, España. En 2006 Residente en RIAA, Ostende, Argentina. En 2007, Residente en Kiosko, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia y en Fundación Valparaíso, España. Vive y trabaja en Rosario.”¹⁴¹ Premio Konex 2022: Dibujo. Publicó Litoral y CocaCola (Ivan Rosado, 2012), Pieza

¹⁴¹ <http://www.boladenieve.org.ar/artista/42/del-rio-claudia> Más información, en: <http://arnoldogualino.blogspot.com/2015/04/claudia-del-rio-artista-plastica.html>

Pizarrón (Club del Dibujo, 2013), Ikebana política (Ivan Rosado, 2016) e Ikebana política. Notas, poemas y ejercicios 2005-2015 (Peter Lang, UK, 2019).¹⁴²

4. Clemente Padín

“Clemente Padín nació en Lascano (Rocha, Uruguay) el 8 de octubre de 1939. Es Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Poeta experimental, escritor, artecorredista, performer, editor de revistas de vanguardia y otras publicaciones experimentales de artistas e impulsor y organizador de numerosas exposiciones colectivas y proyectos colaborativos. Autor de libros sobre poesía visual, arte correo y performance. En 2019 fue distinguido con el Premio de Honor en el Prix Littéraire Bernard Heidsieck (Centre Pompidou, Francia). Entre los numerosos materiales y formatos que integran dicho archivo, se encuentran revistas, libros, fotografías, catálogos, libros de artistas, ediciones de poesía visual, concreta, fonética, discos, cassettes de audio, VHS, CD, DVD, postales y diversas piezas gráficas de arte correo, reprográficas, fascículos, afiches, folletos, objetos, remeras, etc. En las décadas del 60 y 70, Padín editó en Montevideo las revistas Los Huevos del Plata (1965 - 1969, en colaboración con otros poetas) y OVUM 10 (1969 - 1972).”¹⁴³ El Archivo Clemente Padín se encuentra físicamente en el AGU (Frugoni 1427, Montevideo, Uruguay).¹⁴⁴

5. Diego Lazcano

Nació en 1963. Vive en Buenos Aires, Argentina. Es artista visual y diseñador gráfico. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, y Diseño Gráfico en la FADU, UBA. Se dedica al diseño editorial y al grabado. Participa de convocatorias y exposiciones colectivas de artes visuales. Hasta el año 2012 interviene activamente en la red internacional de arte correo. Crea en el año 2013 su sello editorial ArsEt Ediciones con el proyecto 8cho Y och8, publicado de manera sucesiva en la web y finalizando en octubre de 2014 la publicación del libro impreso. Participa en exposiciones y publicaciones de Poesía Visual entre las que se destacan “...xyzA-Cdef...” antología de poesía visual argentina y catalana. (Tiempo Sur, Associació

¹⁴² <https://www.fundacionkonex.org/b5349-claudia-del-rio>

¹⁴³ https://archivosenuso.org/acerca_de_archivo_clemente_padin

¹⁴⁴ La mayoría de los datos biográficos han sido obtenidos en Padín, Clemente *La Poesía Experimental Latinoamericana*, 1999 publicado en <http://boek861.com/padin/indice.htm>

Cultural de Poesía Pont del Petroli, Badalona - Buenos Aires 2019). “PEGATINAS, afiches agitando las calles” antología-ensayo sobre pegatinas y afiches de artistas (ArsEt Ediciones - Buenos Aires 2022). “Proporción Aura” antología de Poesía Visual compilada por aurapoesíaviual (ArsEt Ediciones - Buenos Aires 2023). “Una antología de Poesía Visual argentina y brasileña” antología de Poesía Visual compilada por Julio Mendonça y Claudio Mangifesta (ArsEt Ediciones - Buenos Aires 2023).¹⁴⁵

6. Fabián Zanardini

Nació en Buenos Aires en 1971. Egresó como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes Lola Mora. Se dedica a la fotografía intervenida. Miembro fundador de 4 Gatos Espacio de Arte. Practica Arte Correo y expone sus obras en muestras colectivas e individuales en el país y en el extranjero.¹⁴⁶ “Fabian Zanardini es un artista actual, su obra junto a su experimentación como docente lo convierten en su propio objeto de transformación, un ser capaz de multiplicar y promover microafirmaciones en su entorno.”¹⁴⁷

7. Fabiana Di Luca

Nació en González Chaves en 1971, una zona rural de la provincia de Buenos Aires. Estudió profesorado de artes plásticas en La Plata, en la Facultad de Bellas Artes de la UNSL. Integrante del colectivo La Grieta por más de 20 años, con el cual gestionó un espacio cultural en un viejo galpón de Ferrocarril. Dirigió un taller de artes visuales orientado a chicos, adolescentes y jóvenes que se llama La Vaca de Muchos Colores. También es docente de Historia del Arte en la Universidad y un bachillerato en artes. En la auto-presentación de uno de sus blogs, dice:

“No me he dedicado a desarrollar una obra personal de manera prioritaria y me gustan muchos lenguajes dentro del enorme universo de la imagen. He fabricado juguetes, ropa para chicos, ilustración para libros, objetos, fotografía, serigrafía, también he editado libros y actualmente estoy trabajando en un proyecto en torno a la ribera del Río de la Plata, un relevamiento en clave poética del territorio. Hace unos años tuve la

¹⁴⁵ <https://diegolazcano.net/biografia.html>

¹⁴⁶ <https://8choyoch8.com/html/capitulo4.html>

¹⁴⁷

http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/ASOCIACIONES/zonadearte/fabian/fabian-intro.htm

enorme suerte de hacer un curso con Isidro Ferrer en el CCEBA en Buenos Aires y desde entonces (en realidad desde antes) no hemos dejado de seguir su trabajo e inspirarnos en él.”¹⁴⁸

8. Fernando García Delgado

Nació en Buenos Aires en 1960. En 1996 creó el proyecto Vórtice Argentina, dedicado al Arte Correo y a la Poesía Visual. Es artista y organizador de publicaciones y eventos internacionales. Dirige la Barraca Vorticista en su casa/taller. Fue co-editor, junto a Juan Carlos Romero, de los libros “El Arte Correo en Argentina” (2005) y “Poesía Visual Argentina” (2006); y editó el libro “Vortice Argentina, historia del proyecto” (2018). En 2019, junto con su hijo, llevó a cabo el proyecto internacional “Triángulo vorticista” de entrevistas a artistas correo en EE.UU.¹⁴⁹

El proyecto Vórtice Argentina fue generando nuevas ideas y adoptando diversas formas, desde estampillas, postales, publicaciones periódicas, libros de artista, objetos y obras gráficas, hasta la organización de diversos eventos internacionales. En el 2001 su proyecto fue premiado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. En el sitio se presenta la documentación de todas las actividades realizadas por Vórtice Argentina.¹⁵⁰

9. Gabriela Alonso

Gabriela Alonso nace en Quilmes, Argentina en 1963. Licenciada en BB AA, dirige desde 2004 a 2009 su academia multidisciplinar Zona de arte y en la actualidad es profesora de pintura en la Escuela de BB AA Carlos Morel en Quilmes. Artista interdisciplinar cultiva la pintura y el grabado convergiendo en su labor de autora-editora de libros-objeto, realizando también fotografía, arte digital, arte postal y arte de acción, en el que realiza performances e instalaciones por toda Latinoamérica y dirigiendo talleres y simposios diversos a las que es invitada frecuentemente. Dirige la publicación de arte público Revista Urbana.

Creadora de Zonadearte, Un Espacio para la reflexión, proyección, formación, pensamiento, Intercambio e investigación. Un Espacio polivalente, en continua evolución.¹⁵¹

¹⁴⁸ <https://www.domestika.org/es/fabidiluca>

¹⁴⁹ <https://www.zancada.com.ar/fernando-garcia-delgado/>

¹⁵⁰ <http://www.boladenieve.org.ar/artista/507/garcia-delgado-fernando>

¹⁵¹ <https://revista.escaner.cl/node/1149>

10. Graciela Gutiérrez Marx

Nació en La Plata, el 4 de abril de 1942 y falleció en la misma ciudad el 30 de enero de 2022. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes, (hoy facultad), egresando en 1967 con el título de profesora y licenciada en escultura. Fue docente universitaria hasta 1976. “Escultora, artista experimental, profesora y Magíster en Estética y Teoría de las Artes; es una de las protagonistas del Arte correo (mail art) desde sus inicios en Suramérica. Fue promotora de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de artistas correo (1984) y organizadora de numerosos proyectos participados por mailartistas del mundo. Ha editado junto al colectivo Hoje-Hoja-Hoy un periódico que dio cuenta de lo ocurrido durante los años de Terrorismo de Estado en su país. Creadora junto a Susana Lombardo de la Compañía de la Tierra Malamada (1984) ha llevado a cabo numerosos proyectos de creación colectiva como Estafeta Postal 38/correo de cucarachas (1979). Los Códices Marginales de Mamablanca (1980) Sombras de Hiroshima (1986-87) y sobrelavida=el archivo en el sobre (2005). En 2007 presentó en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, su tesis de maestría titulada Arte correo=artistas invisibles en la red postal (1975-1995).”¹⁵²

11. Hilda Paz

Hilda Paz nace en Buenos Aires en marzo de 1950. Estudia en la Escuela de Bellas Artes Carlos Morel de Quilmes y posteriormente se desempeña como profesora de Grabado y Pintura.

Desde 1968 se dedica a exponer y participar en distintos salones como Espacio Multiarte / Grabados, Capital, Amores gráficos / Grabados Museo Municipal de artes visuales Quilmes, 6 grabadores 6 Universidad Nacional de Quilmes; Libros de Artista del Bicentenario Galería Arcimboldo; Gráfica experimental Reencuentros Rosario; Libro de Artista Exposición en UADE Buenos Aires; Tiemblen Sueños - Grabados - Centro Cultural de la Cooperación Bs.As; 5 Poetas Visuales -Poesía Visual - Pasaje 17 C.A.B.A; Libros de Artista USAM; Exposición de Arte Correo Centro Cultural Néstor Kirchner; Exposición de Grabados y Libros de Artista Museo Félix Amador, Lujan.

¹⁵² Solapas de tapa y contratapa del libro de Graciela Gutiérrez Marx (2010)

Ha obtenido, entre otras, las siguientes distinciones: Premio Fondo Nacional de las Artes Buenos Aires; Medalla y Diploma al Envío Gráfico en Kazakhstán; Premio Grabado en la Bienal de Tuzla, Yugoslavia; Gran Premio IV Bienal de Grabado en Relieve, Xylon Argentina, Buenos Aires; Mención de Honor Ex Libris El Quijote Bienal de Contratalla, España; Premio Reconocimiento Labor Artística Cultura de Quilmes 2008.

12. Horacio Zabala

“Horacio Zabala nace en Buenos Aires en 1943. Se recibe de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires. Emigra a Europa en 1976 y reside sucesivamente en Roma, Viena y Ginebra durante 22 años; actualmente vive y trabaja en Buenos Aires. Exhibe su primera muestra individual en 1967 y publica su primer texto teórico en 1972; desde este año hasta 1976 es miembro del Grupo de los trece. En mayo de 1973 presenta una exposición en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires denominada Anteproyectos, integrada por fotografías, heliografías, fotocopias, cartografías impresas, readymades, textos, instalaciones y diseños de arquitectura carcelaria, que inaugura la línea analítica que identificará su producción posterior. A partir de lenguajes visuales mínimos y utilizando medios heterogéneos, sus obras exploran críticamente el contexto social y estético de la información y la ficción. Establecido en Roma en 1976, Zabala crea y coordina una encuesta internacional dirigida a diseñadores, críticos, artistas, historiadores y teóricos del arte. Esta investigación fue publicada en Bolonia en 1981. Desde 1998, año de su regreso al país, convoca a y participa en debates, dicta seminarios y escribe sobre la problemática del arte moderno y contemporáneo.”¹⁵³

13. Ignacio Mendía

Nacido en Capital Federal Buenos Aires el 30 de junio de 1979, reside en la ciudad de Mar del Plata. En 1996, de la mano del Grupo de Teatro Vulcanché, comienza su acercamiento y formación en dicha disciplina. En el 2004 recibe el título de Realizador en Artes Visuales en la Escuela “Martín A. Malharro” en las especialidades de Pintura y Grabado. Esta vertiente de variadas disciplinas artísticas podrá observarse luego en la

¹⁵³ Más detalles en <http://www.horaciozabala.com.ar/espanol/bio.html>

realización de sus obras, las cuales van desde la poesía visual y la pintura, hasta la performance, los objetos, y el video arte.

Integró diferentes grupos de arte: CORNALITOS EN DELEITTE, GLOBO_ART , VULCANICHE. Desde el 2012 se desempeña como profesor provisional de Medios Audiovisuales en la carrera de Realizador en la Escuela de Artes Visuales "Martín A. Malharro". Dirigió y coordinó el taller de aproximación al Arte de Acción (Performance) en el MAR Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires. Fue Encargado técnico de la IV Bienal al Fin del Mundo 2014/2015 Mar del Plata. En el año 2008 toma contacto con el mundo del VJ. Y desde ese entonces ha experimentado con las videoinstalaciones, el video en vivo y el mapping acompañando a diferentes amigos djs y bandas de música en sus shows.¹⁵⁴

14. Irene Ronchetti

Nació y vive en Buenos Aires. Artista plástica. Es maestra egresada de la Normal Nacional el título de Magisterio, profesora de Matemática Aplicada, Artista Visual. Expone desde 1980, seleccionada en Salones Nacionales y Municipales. Entre otros: Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (1995), Museo Municipal Histórico y de Artes Gral. San Martín (1995), Fundación Andreani (1995), XXXVIII Salón de Otoño de San Fernando -, Salón Pequeño Formato (SAAP) - C C Recoleta (1996-1998), Casa de Salta en Capital federal (1997), III Salón Mercosur "Galería Volpe Stessens" (1998), Muestra Individual en Galería de Arte Alicia Brandy (2002), Espacio Urania Giesso (2002), Arte & Artistas - Hotel Sheraton Libertador (2002), Feria Internacional Mac 21 de Marbella, España (2003), Muestra Individual Retrospectiva en "Asoc. D. Alighieri" (2003), Artecorreísta desde el año 2002.

15. Juan Carlos Romero

Nació el 28 de octubre de 1931 y falleció el 22 de abril de 2017 en Buenos Aires.

En 1961 egresa de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, con el título de Profesor Superior de Grabado. Es técnico en Entel y participa de la militancia sindical. Ejerce la docencia en la Escuela Superior hasta 1975 cuando es removido de su cargo.

¹⁵⁴ Información proporcionada por el artista vía correo electrónico para la investigación que es presentada en esta publicación.

Desde sus comienzos emplea técnicas gráficas. Luego su producción se despliega a través de diferentes medios, como instalaciones, performances, intervenciones públicas, arte correo, poesía visual y libros de artista. Su trabajo está atravesado por un fuerte compromiso político y también por sus intervenciones en la vía pública, no sólo de manera individual sino sobre todo a través de los distintos colectivos que conforma: 5 artistas Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires (1970), Grupo de los Trece (1971-1975) Grupo Escombros (desde 1989) junto con Horacio D'Alesandro, David Edward, Luis Pazos, Héctor Puppo y Teresa Volco. Integra junto con León Ferrari, Adolfo Nigro, Diana Dowek, entre otros, el Grupo de Artistas Plásticos Solidarios. En 1969 recibe el Gran Premio de Honor en el LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas y al año siguiente el Premio "Hugo Parpagnoli" en el Tercer Salón Swift de. Desde 1999 hasta 2009 participa del Proyecto Vórtica. Recientemente, su trabajo se ha orientado a la fotografía y la fotoperformance.¹⁵⁵

16. Laura Andreoni

Nació en 1962, en 9 de Julio, provincia de Buenos Aires. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y de la Prilidiano Pueyrredón. Completó la Licenciatura en Artes Visuales en el IUNA. Una parte importante de su formación se vincula con la experiencia de coordinación de grupos en el proyecto Introducción a la Creatividad que dirigía Emilio Renart. Ejerce la docencia en artes visuales en diferentes espacios educativos. Durante diez años participó activamente en el proyecto Vórtice Argentina (Arte Correo y Poesía Visual) que dirigió Fernando García Delgado junto a Juan Carlos Romero. En 2001 comienza a desarrollar Objeto de Culto, que investiga la relación que establecemos con los objetos, e interviene con sus colecciones en la formación del MOC - Museo del Objeto Contemporáneo (2009-2013).¹⁵⁶

17. Luis Pazos

Artista conceptual, poeta, periodista; integrante y cofundador de varias agrupaciones de artistas. Es uno de los primeros impulsores del arte de acción y del arte callejero y de intervención pública en la Argentina. Luis Pazos nace en La Plata, el

¹⁵⁵ Centro Virtual de Arte Argentino http://cvaa.com.ar/03biografias/romero_juan_carlos.php

¹⁵⁶ Información biográfica tomada de los sitios:
<http://www.pasaje17.com/artistas/artista.aspx?id=151867>
<http://www.boladenieve.org.ar/artista/6764/andreoni-laura>

5 de agosto de 1940. Tempranamente se vuelca a la poesía, el arte experimental y sus cruces, en una ciudad pronta a sumarse a la ola sesentina de renovación cultural y crítica social (...) En 1965 publica la antología Laberinto poético; en ese mismo año es uno de los co-fundadores del Grupo de poesía mural El Esmilodonte. En 1966 integra, junto a Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo, el Movimiento Diagonal Cero, liderado por Edgardo Antonio Vigo. Son épocas en las que Pazos y Luján Gutiérrez alternan la producción literaria con su trabajo periodístico en el diario El Día de La Plata. Aprende junto a Vigo el oficio de xilógrafo y editor. Forma parte de los artistas que, a fines de los '60, participa activamente del arte experimental. El arte como acción, experiencia y poesía; es poeta visual. En 1972 forma parte del núcleo fundador del llamado Grupo de los 13, del CAYC. Desde 1988 Pazos es co-fundador y miembro activo del Grupo Escombros.¹⁵⁷

18. Nelda Ramos

“Agitadora Cultural. Artista Visual - Artista del Fuego – Performer. De chiquita, era muy inquieta, no paraba de dibujar y Mamá me mando a Bellas Artes. Me interesan el cruce de las prácticas; Aunque arranque con la Cerámica, pero es la Performance, el video y la foto de la acción las que me permiten aunar todo. Fui a seminarios y clínicas de obra con excelentes maestros como Hernán Marina, Rodrigo Alonso, Alicia Romero y Marcelo Giménez. Hice muchas exposiciones colectivas y algunas individuales. Presenté mi obra personalmente en Canadá, Brasil, Chile, Uruguay, Perú, Ecuador e Italia. Nacida mujer el 4 de octubre de 1977 en Argentina. 35 años. - Maestra y Profesora de Artes Plásticas con Orientación en Cerámica egresada de la Escuela de Bellas Artes Carlos Morel de Quilmes. - Profesora Universitaria de Artes Visuales con mención en Artes del Fuego – Instituto Universitario Nacional del Arte. - Estudié Grabado y Arte Impreso en la Universidad Nacional de La Plata (...) Directora de la Revista Arte Cerámico 2003-2005. - Artecorreista desde el año 2002 a la actualidad. - Editora durante 2008 de la Revista Virtual Artexero – www.artexero.com.ar Formé parte de Zonadearte y de los colectivos artísticos SOS Tierra, 5 + 1 y Articultores. Hace un tiempo que estoy trabajando con el concepto de CASA, NIDO, PAJAROS, MUDANZA, VUELO, PLUMAS... me encanta....”¹⁵⁸

¹⁵⁷ http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php

¹⁵⁸ Publicado en <http://nelda-ramos.blogspot.com.ar/>

19. Norberto Martínez

“Nació en Buenos Aires el 17 de marzo de 1970. Licenciado en Artes Visuales (2014, UNA) y egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" en la especialidad Escultura en 1992 y Grabado en 1995. Desde 1989 expone sus obras en muestras individuales, colectivas y grupales en el país y en el extranjero. Participante activo del circuito de arte correo. Desde 1995 al 2002 integró "FOSA" grupo dedicado al video-arte y performances, obteniendo con él varias distinciones. En el 2003, crea EDICIONES AMNESIA, edita revistas y proyectos que toman como eje el intercambio de obras entre participantes y la difusión de estas por canales alternativos. Como curador independiente ha desarrollado proyectos para: La Caverna - Arte e investigación Rosario Santa Fe; momo VIVIENDA RURAL DE ARTE - Merlo sur Pcia. Buenos Aires, Barraca Vorticista Barrio Montserrat Buenos Aires. Actualmente es editor alternativo, poeta visual. Codirector de "4 gatos- espacio de arte" Haedo, Pcia. Buenos Aires. curador en el Museo de Libros de Artístas, colección Alfredo Portillos. Docente investigador de la Universidad Nacional del Arte (UNA)”¹⁵⁹

20. Samuel Montalvetti

Profesor de Artes em Artes Visuales, Universidad Nacional de la Artes. Profesorado Nacional de Escultura, Grabado y Pintura, DAV "Prilidiano Pueyrredon". Cursos de posgrado y/o capacitaciones extracurriculares, en gráfica, escultura y pintura Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Corcova, UNA. Docente de Grabado y Escultura, AV-PP-UNA. Participante y organizador de exposiciones en diversas instituciones, galerías y centros culturales y activo participante de la Red de Arte Correo. Asiduo participante en redes temáticas institucionales.¹⁶⁰

“A modo de Currículum. Nació en Bs. As. en el siglo XX. Deambula sin rumbo fijo por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores. Devoto de la Pridiliano Pueyrredón, da sermones en el IUNA, con resultados diversos. Gasta lo que no tiene en estampillas, para comunicarse con los creativos seres del Arte correo, preocupado en entender como no ve, lo que sus ojos ven.”¹⁶¹

¹⁵⁹ <http://www.pasaje17.com/artistas/artista.aspx?id=102492>

¹⁶⁰

<http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/argentina/SAMUEL%20MONTALVETTI.html>

¹⁶¹ <https://artefice.art/samuel-montalvetti/>

21. Silvia Calvo

Artista visual, actriz y ceramista. Nació en Buenos Aires, el 21 de enero de 1963. Estudió Licenciatura en Artes Visuales, con especialización en Grabado, en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA, actualmente UNA). Docente en la UNA, en la cátedra de Grabado, y en Educación Inicial, es profesora de Ciencias Naturales. En el año 2006 conoce la tendencia del Arte correo. Ha organizado numerosas convocatorias y actividades como grabadora, tales como “eN mi ViDa las FloReS.....”, Exposición "Navegación con destino el arte", Tulipán, Grabado a la carta en La Noche de los Museos 11, “A CoRaZÓN abierto”, Grabado a la carta en la Noche de los Museos 2012, Exposición "Navegación con destino el arte", Grabado a la carta en Boedo, Premios y premiados II 2010, Encuentro de las Artes, Caminos luminosos finestras, janelas y ventanas, “Nos constituye”, agregar, copiar y pasar GaTo-PaZ-PeZ, Atc’s encuentro de las artes nov.12, “marquesina y hechos pelota”, “Banderas del Bicentenario al Viento”, Intervención en la futura plaza de Boedo, Grabado a la carta feria del libro Hurlingham, “La Ventanita del amor se me cerro”, Atc’s día de los muertos en Haedo, Convocatoria Queer Celebrando el Bicentenario, Grabado a la carta en el "pasaje de otoño", El Libro mi libro, Exposición en E.P.A. Correo en 4 Gatos Haedo, Grabado a la carta en la Hurlingham mayo11, detalles intimos, grabado en el Lola Mora, entre otros.

22. Silvia Lissa

Artista entrerriana. Egresada del Profesorado de Artes Plásticas “Cesáreo Bernardo de Quiróz” – Concordia – Entre Ríos. Con perfeccionamiento en Grabado.- Talleres de perfeccionamiento en grabado con Beatriz Moreiro, Hilda Paz y talleres de Odisea del grabado. Fundó en Chajarí, junto a "Tacho" Zucco, CASACULTA, Salón Cultural Independiente, por el que han pasado muestras de artistas del cono sur. Desde julio de 2007 es editora de la revista de poesía visual “ La Hoja M” y Fanzine “Nueve” Seleccionada en la convocatoria “Argentina Pinta bien”, Arte de Entre Ríos. Primer y segundo Premio en el XL y XLIII Salón Anual de Artistas Plásticos de Entre Ríos. Realiza exposiciones nacionales e internacionales de Grabado, Poesía Visual, Arte Correo y Libro de Artista en forma individual y colectiva. Seleccionada en diferentes Salones, Galerías y Bienales de grabado a nivel nacional (Entre Ríos, Corrientes, Chaco, Jujuy, Córdoba, Santa Fé, Buenos Aires, Misiones) e internacional: Montreal (Canadá), Italia, España, México, Suecia, Brasil, Uruguay, Chile.

23. Susana Lombardo

Nació en 1954 en la ciudad de La Plata. Egresada de la Facultad de Bellas Artes como profesora Superior y Licenciada en Escultura en 1977. Se desempeñó como docente en Artes Plásticas en establecimientos público de la provincia de Buenos Aires tanto de nivel secundario, Institutos Terciarios de Magisterios de las carreras de Inicial, primaria y de la Escuela de Arte de Berisso. Participó en salones de carácter municipal, provincial e internacional donde obtuvo premios y menciones. Desde su primera muestra individual en 1992 ha abordado distintas disciplinas de las artes plásticas y la experimentación de procesos creativos. Su obra abarca la escultura en madera, hierro, yeso directo, xilografías, serigrafía, pintura matérica, collage y las cajas-libro de artista.

En simultáneo con sus actividades artísticas, se inicia en la práctica de la tendencia del Artec correo invitada por Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Vigo en 1982. Co-fundadora de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo, en 1984, durante el mismo año, integra la Compañía de la TierraMalamada, en acciones colectivas, hasta que en el año 2006 se transforma en la Compañía de la TierraBienamada, dentro del marco de acciones por la memoria y la identidad.

Realizó el proyecto “Entre el descarte y el rescate” en el Conservatorio de Música, G. Gilardi, conjuntamente con el artista plástico Gustavo Larsen.

En el 2014 presentó la muestra “a la intemperie” en el MACLA, donde se vinculan las situaciones vividas por la inundación en el 2013 en La Plata. En 2017 presentó la muestra Repertorio 32. Soportes de la memoria” ¹⁶²

B. 1962/1982: NEW YORK-PARMA- Primer Manifiesto Internacional en el 20° Aniversario de la “Escuela de arte por correspondencia” fundada por el artista americano Ray Johnson

¡Artistas correo de todo el mundo! ¡El ARTECORREO ya cumplió 20 años!

En 1962 Ray Johnson tuvo la idea de fundar la “Escuela de Arte por Correspondencia –según escribió Thomas Allbright en la revista ‘Rollings Stone’ de abril de 1972 (...) fue una escuela formada únicamente por su fundador, el propio Ray Johnson, y por un estatuto que recibieron cientos de artistas,

¹⁶² Ver en <http://www.serplatense.com/2017/10/19/susana-lombardo-presento-su-muestra/>



corresponsales o críticos por correo, iniciando así el contacto con Johnson (...)
Hoy debemos en primer lugar rendir homenaje a Ray y su escuela, pero al mismo tiempo declarar los fundamentos que hacen del arte correo algo diferente de las pasadas y presentes tendencias artísticas:

1-EL ARTECORREO es un medio de comunicación, ello no significa transmitir información a una o más personas, dirigida a un tiempo a lo privado como a lo social. Nació para oponerse al arte aburrido de las escuelas, alimentado por los galeristas, mercaderes del arte y críticos que han estado siempre mortificando – y hoy lo siguen haciendo- reprimiendo y limitando la investigación artística, en función del rédito económico que ella pueda devengar. El arte correo se ha desarrollado y cambiado a sí mismo, y ello ha sucedido gracias a la cooperación de cientos de artistas rebeldes que lo han transformado en un nuevo mundo artístico, social y cultural.

2-Los medios utilizados por el mail art (que son también su lenguaje) semejan un ataque cotidiano: deben vencer (con los cohetes del correo y la cabeza llena de imaginación) la estupidez, hipocresía, herejía, idealismo, ideología, anarquía moral, nacionalismo, religión, política y mercado cultural. Todo ello se realiza manipulando los materiales producidos por el imperio de la tecnología, incluyendo sus lenguajes ocultos, tótems y tabúes.

3- El arte correo hace uso del collage, las copias fotostáticas, matasellos, estampillas creativas, trabajos visuales en sobres, escritura manual o con máquina de escribir, mimeógrafo, artículos de papelería y adhesivos ed todo tipo.

4-El arte correo se esparce a través del correo internacional (su medio) que se emplea como caja de resonancia, con sus crisis, problemas y precariedades.

5- El arte correo ha intentado construir (y lo ha logrado) un circuito internacional artístico que corre en paralelo al circuito de arte oficial. Hoy tiene su propio 'espacio' donde es posible descubrir sus aspectos culturales y sociales. Algunas veces puede suceder que el mail art exceda los límites, pero se trata únicamente de una necesidad estratégica. El arte correo brinda seriamente una ayuda imaginante al proceso histórico, en pos de una mejor calidad de vida.

6-El lenguaje del mail art es un cóctel multicultural posible de ser comprendido y vivido en todos los lugares a donde llega. No debemos olvidar el lenguaje de la poesía visual y fónica, con el que habitualmente trabajan los artistas correo.

7- El arte correo es un fuerte circuito integrado gracias a una excitante cooperación internacional que se opone a la idea de 'mercado'. El principal soporte del mail art son los cientos de archivos privados que se esparcen por todo el mundo, estrictamente conectados con sus practicantes que juntan, guardan, registran, estudian y analizan cada trabajo. Estos archivos esenciales vuelven a difundir los envíos por medio de muestras, ediciones independientes, revistas, performances y despachos de correo.

8- El arte correo es un gran fenómeno sorprendente, ligado directamente a cuestiones sociales y políticas, que ocurre a pesar de los intentos de ignorarlo (...) o de oponerse a estos intercambios, mediante la prisión y la tortura, cuando se practica en los terrenos de algún gobierno dictatorial.

9- Con el progreso del espacio tecnológico y la orbitación de cientos de satélites artificiales cambiará el futuro del arte correo, tanto como medio, dirección, intercambio, trabajo, como en cuanto a su lenguaje (reproducción de trabajos originales a través de las terminales de vídeo o por computadoras).

Firman:

Argentina: Graciela Gutiérrez Marx

Bulgaria: Guillermo Deisler

Canadá: Anna Banana

Francia: Daniel Dalligand

Alemania: Klaus Groh

Inglaterra: Robion Crozier y Michael Scott

Italia: Vittore Baroni, Alfredo Casali, G. Achille Cavellini, Giovanni Fontana, Mino Lusigno, Eugenio Miccini, Enzo Minarelli, Romano Peli, Michaela Versari

Holanda: Ulises Carrión

Suecia: Vanna Salati

U.S.A: Carlo Pittore, Buster Cleveland, Bill Gaglione, Judith Hoffberg y Tomy Mew.

Parma, junio de 1982

C. Folleto de la exposición “10 x 15 Espacio de Libertad”, exhibición del 22 y el 29 de octubre de 2010, Galería de Arte Palermo H de la ciudad de Buenos Aires

Convoca y organiza:

Programa en Lenguajes Artísticos Combinados,
Departamento de Artes Visuales, IUNA.
Directora del Posgrado: Graciela Marotta
Coordinador Académico del Posgrado: Alfredo Reinbaum
www.lenguajescombinados.blogspot.com
lenguajescombinados@yahoo.com.ar

Idea y Coordinación general: (Teman) Padri

Equipo de Producción

Coordinadoras de la muestra:
Esther García, Lilian González,
Gabriela Roca, Claudia Larral

Coordinador de la muestra por el Posgrado: Alfredo Reinbaum
Gestión por el Posgrado: María Inés Fajari

Colaboradores en producción y montaje:
Claudio Domingo, Felipe Sánchez de Toledo,
Cari Ferrer, Lidia Torres,
Ynsar Masado

Presencia:
Gabriela G. Masado, Norma Antonara Mesca
Diseño gráfico: Julián González

IUNA
Revisión: Prof. Esteban Bessis / Director de Prof. Norma Mesca /
Secretaría General: Lic. María Martha Cigema
Departamento de Artes Visuales
Directora: Julia Latorre / Coordinadora General: Lic. Alberto Boffi /
Académica: Lic. María Inés Fajari / Secretario de Examinación: Lic. Esteban Bessis /
Bibliotecario: Lic. Jorge Pizar / Secretario de Posgrado: Lic. Ester
Wentz / Coordinadora de Posgrado: Lic. Lidia Torres / Coordinadora de
Investigación Científica y Tecnológica para los Artes: Prof. Horacio Poma

Exposición del 22 al 29 de octubre
Inauguración: Viernes 22 de octubre a las 19 hs
Local: Galería de Arte PALERMO H
Calle 5047 - Buenos Aires

Secretaría de Cultura para el Ministerio de Cultura
del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Visuals
LAC POSGRADO EN LENGUAJES
ARTÍSTICOS COMBINADOS

Buenos Aires
Gobierno de la Ciudad

Galería de Arte
PALERMO H

PLAZO DEL PAGO: 6 DÍAS

10 x 15
ESPACIO DE
LIBERTAD

Muestra Internacional de Arte Correo
International Mail Art Exhibition

EL ARTE CORREO, ESPACIO DE LIBERTAD

Los antecedentes históricos de esta forma artística, al igual que muchos manifestaciones del arte moderno, deben buscarse en las experiencias de los futuristas y dadaístas, siendo la obra de Marcel Duchamp el precedente más importante. Fueron precisamente los impulsores del movimiento Fluxus (George Maciunas, Robert Rauschenberg, Dick Higgins, Ben Vautier, Joseph Beuys, Ken Friedman, Wolf Vostell, etc) quienes, a comienzos de la década de los 60's, luego de una re-lectura de Dada, impulsaron una serie de innovaciones que cambiaron radicalmente el arte de nuestro tiempo. También, los futuristas italianos nos aportaron la suya y, sobre todo, algunos miembros de del Mouvement Réaliste francés, como Yves Klein y otros. Fue precisamente un artista Fluxus de Nueva York quien daría el golpe final del arte correo: Ray Johnson.

El aporte de Ray Johnson fue la creación de la red (lo que hoy se conoce como network) en el marco de su suerte de minimal art. Con sus amigos constituyó un circuito de intercambio postal enviándose dibujos sin terminar en postales y hojas sueltas con la esperanza de que se los devolvieran completados o que lo enviaran a determinadas galerías en donde se exponían (la fecha límite de recepción del envío coincidía con la inauguración de la muestra). También las exponía en su propio instituto, la New York Correspondence School (o Budohe University). Posteriormente, otros artistas le van introduciendo las nuevas reglas técnicas, sobre todo la noción de "no mencionar el dinero con el arte correo" (Don Spiegelmann) y la obligación de editar los catálogos con las direcciones postales (Ken Friedman) lo que permitió el crecimiento exponencial de las redes.

El arte correo se distingue especialmente por la alteridad de sus circuitos comunicacionales. La presencia del otro es insoslayable en el momento de la creación. Además el circuito comunicacional no se cierra con la contemplación de la obra, no sólo en el sentido sensorial sino, sobre todo, en el sentido fenomenológico pues abre un circuito de comunicación aun más sensible que el de la contemplación estética tradicional ya que crea una relación horizontal, de igual a igual, entre el creador y el receptor. Por ello el arte correo no tiene límites en virtud de que la propia comunicación no tiene límites. Tampoco tiene destinos temporales pues, en tanto existirá formas artísticas asociadas a la comunicación existirá el arte correo (aunque con otros nombres, tal vez).

Las razones de su supervivencia a través de más de 40 años y el número varias veces milenario de sus cultores en todo el mundo le hacen lo bastante de expresión artística más grande y extensa de las conocidas hasta el momento. Una de las razones de esa permanencia ha sido el respeto tácito a la serie de reglas que se fueron dando espontáneamente: no se produce para el mercado del arte, por lo cual no se vende ni hay jurados que seleccionen las obras; no hay límites en relación a las técnicas empleadas ni en relación a los corrientes de expresión estética; no hay devolución de obras que pasen a integrar el archivo del receptor; el género artístico, ya sea literario, plástico, musical, fotográfico, etc. es irrelevante pues lo que interesa es la comunicación y no su contenido. Tampoco hay categorías, ni encuadrados, ni principiantes, ni líderes ni sumisos, ni obligaciones de ninguno naturaleza. Se puede ingresar y salir de las redes de comunicación cuando se quiera sin ningún problema.

Su irremediable compromiso con lo social ocurre porque el arte correo se mueve en el centro de lo humano y de lo vivo y no en el paríais del mercado y del capital. La comunicación directa genera lazos inderestructibles basados en el respeto irrestricto de los derechos humanos. Los lazos que genera el mercado del arte son corruptos pues se basan en el lucro y en la explotación del trabajo artístico. Mientras en otros lugares el arte correo tiende a banalizarse y a comercializarse, en nuestros países no ha podido substraerse el condicionamiento que nuestros peculiaridades y tradiciones le han impuesto y, casi naturalmente, se ha constituido en un instrumento de lucha y de denuncia sufriendo el tenaz esfuerzo de nuestros pueblos por acceder a mejores y más humanas condiciones de vida, en un marco de paz y justicia social. El arte correo es la instancia artística más longeva y multitudinaria que se conoce en la historia de la humanidad. ¿Por qué durar de su "eternidad"? ¿Acaso la comunicación no es, en sí misma, eterna? El "eternal networking" de Robert Filliou aún resuena como una utopía posible. Pero que el arte correo desapareciera deberían cesarse todas las vías de comunicación (el correo, postal o electrónico, el fax y las que pudieran surgir en el futuro). El otro camino para que desapareciera es trasladar su objetivo: de objeto con valor de uso a objeto con valor de cambio, es decir, su inserción en el mercado del arte dejando de lado su original finalidad de entrelazar fraternamente a los hombres.

Clayton Padri, 2010

Sobre el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados

El Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, del Instituto Universitario Nacional del Arte, en sus cátedras de Especialización y Maestría, parte de la clara concepción de reconocer y abrir al conocimiento en el campo artístico, como la fuerza que nos oportuna al desarrollo de la producción simbólica, en nuestra sociedad. Es necesario otorgarle a estos nuevos modos de producción simbólica -instalaciones sonoras, video instalaciones, performance y acciones intermedias urbanas, body art, libros de artista, arte correo, poesía oral y sonora, etcétera-, un área de estudio, de investigación y desarrollo formal, y el IUNA es el ámbito académico pertinente.

ARTISTAS PARTICIPANTES

ALEMANIA

Axel
Baur Horst
Dzielenzo Pedro
Graham Uli
Immer Sagar
Isaila Ion
Köperl Stephan
Mitsendorf Henning
Netsch Peter
Olbrich Jürgen O.
Schreiber Wolfd
Shulte Joanna

ARGENTINA

Abedin Santiago Matias
Agostatus Pablo
Aquirre Juan Simon
Alejandro Stella Gabriela
Alvarez Lucia Magali
Amancio Cecilia
Anania Laura Betina
Anilina Mágica
Araujo Maria Gil
Arauz Nelly
Areso Ana Maria
Arevalo Mara
Arnao Constanza Aldana
Arnos Cristina
Ars & Design
Astuto Luciana
Audiso Rosa y Abraham Luis
Azarin Cristian
Badaracco Gotica Andrea
Barragan Maria Mercedes
Bender Natasha
Blasatti Marcela
Blanco Maria José
Busto Andrea
Calvi Juan
Calvo Silvia
Campanella Ailen
Campano Sofia Antonello
Capece Esther
Carboni Silvia
Carrasco Albertina
Carter Morales Maria
Angélica
Castañeda Maria Florencia

BRASIL

Lombardich Carmen
López Cattell Lorenzo
Luckt Liliana
Ludena Melina
Lupa
Macbo
Marotta Graciela
Marquez Carolina
Martinez Maria Milagras
Mascherano Cintia R.
Mendia Ignacio
Meroua Mariela
Merlino Lili
Merschini Sofia
MFC
Miller Jackie
Reina Betina Daniela
Malina Gisela
Montalvetti Samuel
Montes Marcia
Montassano Daniela Naomi
Morales Maria Luciano
Navarroeta Marcela
Nigga Ricardo
Neri Asterisco
Omar Omar
Pallucchini Julieta
Paltrinieri Agustina
Pates Catalina Alumíné
Paz Milda
Pedrosa Sol
Peloso David
Peral Marcela
Pereira Luciano Daniel
Pérez Gabriel
Perkins Alicia
Piles Catalina Alumíné
Portela Gallo Alme
Quiraga Susana B.
Ramirez Guadalupe
Reales Ignacio
Riberia Maria Cecilia
Righentini Diego
Ritos Lene Cristina
Riquelme Melina Belén
Risso Guillemina
Roca Jalil Maria Julia
Rodri
Rodriguez Agnese Victoria

BRASIL

Antunes José
Antunes Marcela
Bacedonio Paulo
Cabral Alex
Coeteno Sirlet
Caruso Mara
Couto Raphael
Da Amarante Joana
De Magalhães Gastao
De Oliveira Maria da Glória
Debralex Gasbão
Do Amarante Joana
Duron Jatez
Ecker Kohler Jeanete
Fogliato Lina Therezinha
Gomes Juba
Gontijo Juliana
Gutiérrez Luiza G.P.
Herbst Eny
Hespier Roberto
Lucas Constança
Luzakto Tania
Margel Daniel
Oliver Marcela
Opaviana
Pacheco Marcelo
Polato Nadia
Prestato Vera Regina
Reis Theresinha Z. Bof
Rivelin Ent. Iliis
Sartief Jean
Toniolo Kum Maria Da Carne

BULGARIA

Kristova Tomenuga
Kulev Valentin
CANADA
Anna Esthara
Dewi
Gold Susan
Haral Paul
Makano Albrino
Mori Sadao
Silvestrova Irina
Varney Ed

CHILE

Rodriguez Agnese Victoria

DALSIÉS BAJOS

Dante Leon
Ever Arts
Franzen Plet (Sldac)
Genotschop Ralf Soesmen
Vissers Miranda

GRECIA

Agrafiotis Dimosthène
Costopoulos Periklís
Rachovli Evmarfion Chikas

HUNGRIA

Jozsef Alrb
Jozsef Gabos
Jozsef Kiss
Zoltan Gondai

INDONESIA

Murti fy

ITALIA

Alessandro
Altonare Filippo
Baldassari Guido
Bianchi Tiziana
Baroni Vittore
Bellini Giuliana
Binga Tomaso
Bonanno Giovanni
Bonari Adriano
Caccaro Mirto
Cologero Marnalia
Caponigri Mariastella
Capano Guido
Caravita Lamberto
Casaghi Bruno
Cavaliere Nadia
Ceccotto Alessandro
Chiarone Bruno
Cicchierri Benito
Cucinello Matteo
Cuner Eleonora
Fede Debona
Filippetta Mariana
Follin Maurizio

PAISES BAJOS

Dante Leon
Ever Arts
Franzen Plet (Sldac)
Genotschop Ralf Soesmen
Vissers Miranda

POLONIA

Giernaga Aleksandra
Van Deer Ruove Dede

PORTUGAL

Albuquerque Beatriz
Garcia Peis
Pedregal A A
Souza Lurdes

PUERTO RICO

Dover Torrats Gallo
Sánchez Ornaika

REINO UNIDO

Andrew Ron
Pannell Kiara
Pian Elizabeth
Singer-Fuer Emil

REPÚBLICA CHECA

Emasovic Lukas
Kallusova Ilata

REPÚBLICA DOMINICANA

Muñoz Gochi

RUMANIA

Balog Stefan
Cismaschi Agneta
Cristea Elena
Lajtos Eva Melinda
Paraschirescu Valcer
Zola Gyongyi Karoly

RUSIA

Barbenko Dmitry

SERBIA

Keselic Snezana

SUECIA

Lipp Dominik

Castello Luch Ayelen

Castillo Cecilia Carla
Castillo Ornella Luciana
Cignoni Marta Fernando
Ciojs Martina
Cola Monica Mariel
Cónsoli Maria Luz
Constanza Marta
Cosin Ale
Cruzado Alameda Janila
Cuevas Martina
Cuevas Rosalba
Daffunchia Jorge
Dallegri Maria Luján
De Gracia Silvio
Dierna Michelle
Di Lorenzo Sebastian
Diamante Macceno Agustina
Diase Nicolas
Echarte Rosana
Estigio
Fernández Alumíné
Fernández Araujo Maria
Victoria
Fernández Tomic Manuel
Ferrari Carina
Fittipaldi Leonor
Flores Julia
Francesca Stefania Denise
Fricke Ana Guadalupe
Gabin Marina
García Nelly Alicia
Gervasio Romero Magdalena
Ghetti Ignacio
Gil Araujo Maria
Goldstein Monica
Gómez Favini Tati
Grippaldi Juan Manuel
Guzzo Franco
Heras Gabriela
Iannella Mariccia
Krummapp Santiago
Lajdar Saladed
Jatip Simon
Jaurugui Graciela
Landa Osvaldo
Larcoman Ana
Larrona Maria
Lavie Alicia
Le Ru Morgane
Ligorria Claudia
Lito-K

Rodriguez Elizabeth

Rojas Laura
Rolandi Guillermo
Roli Maria José
Romero Victoria Manuel
Ronchetti Irene
Rosenbaum Alfredo
Romanstrowsky Diego
Salcedo Silvia
Salle Nicolas
Sánchez Sabrina
Santillan Bárbara
Saraví Mgilone Juan
Francisco
Sawloff Lucia
Sapiano Liliana
Sarvat Carlos
Sgalla Maria Belén
Souza Irma
Starovitch Diana Carolina
Stradella Alicia
Suarez Ana Verónica
Taborelli Eilda
Telero Ana
Thornton Alejandro
Tiscornia Anahi Julia
Torres Monica E
Uredo Yarnet Landela
Valenti Juan Marcelo
Viar Maria de los Angeles
Vigilano Brasseur Agustina
Villaverde Fernandez Manuela
Vines Maria Eugenia
Vivardo Ximena
Vivert Sarahona Lorena
Wado Paulina
Yarza Micaela
Zubizarreta Federico

AUSTRIA

Schmidt Gue

BELGICA

Alonte Rene
Brunel Xtof
Cassez Florence
Fierens Luc
Francis Xavier Delauney
Lambert Marie
Miche-Art-Universalis
Van der Berg Joke
Van Englen Ely

Abarca Floris Macarena

Cofré Carola
Flores Cecilia
Lopez B. Fernando
Rojas Auda Antonella
ESPAÑA
Alonso Julian
Alvarez Diaz Hilario
Amara Nel
Atelier Felipe Lamadrid
Berenque Wirclen Aepiano
Blanca Jose
Caparrós Garcia Antonio
Da Culla Daniel
del Campo Manse
Diaz Alvarez
Ferrero Caprasco Juan
Garrido Abenza Domingo
Gomez Joaquin
Gonzalez Javier
Granda Javier
Grossi Fausto
Hilario
Ibérico
Jimenez Miguel
Lamadrid Felipe
Loubard
Manabeo Garcia Ernesto
Molina Glez Manuel
Núñez Héro
Ortizuela Antonio
Perez Rodriguez Ma. Luisa
Pobo Castañer Ana
Rosales Hector
Saco Javier
Serrano Patxi
Suarez Gonzalo
Tortanada Amparo
Valdor
Valeiras Dan
Vargas Blanco Adolfo
Vega Gustavo

FINLANDIA

Tolvanen Anja Mattilla

FRANCIA

4M
Ambassade D'optopta
Bensidan Eric
Blaine Julien
Cor Hermant

Fossiant Sini Stefano

Franzone Nicola
Giulici Carlo Maria
Lopez B. Fernando
Guglielmi Gabriela
Luzzi Oronzo
Lugetti Serge
Maggi Ruggero
Martina Maria Grazia
Mastropalo Cinzia
Mattiuzzi Agnese
Mizzi Virginia
Mitti Ettore Tonda
Montoya Metzi Nuria
Morandi Emilio
Mori Alberto
Nepretto Giuliano
Osti Maurizio
Paola Gian
Piu Maria Elisabetta
Pucci Giancarlo
Pugliese Anna Maria
Raminin Sabrina
Rossi Serena
Sarti Simone
Sassu Antonio
Serofini Eugenia
Severino Domenico
Spoleitini Claudio
Strada Giovanni
Strolbica Giovanni y Renata
Tateo Antonio
Totino Arrigo Lara
Zanmarchi Maria Grazia
Zucchin Rolando - Studio
Zeta U

JAPON

Cohen Ryosuke
Nakamura Keitichi

LUXEMBURGO

Fraenz

MEXICO

Guljarro
Munoz Calderon Jarintzi
Navarro Curco
Wanda

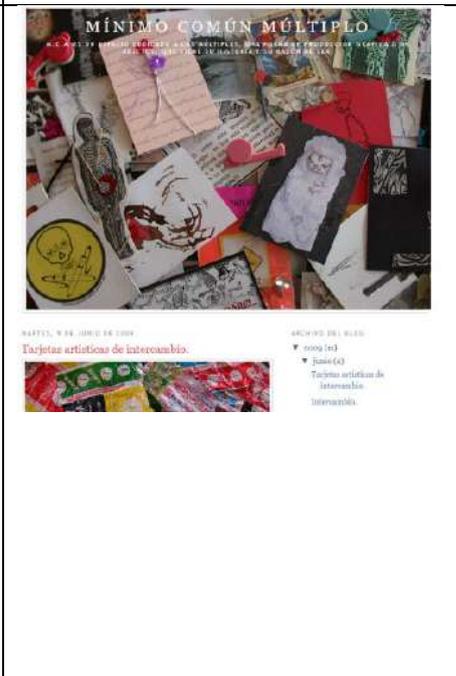
NORUEGA

Svozzilik Joramir

Nares Ximena

Narberg Ingrid
Perez Angelo
Vishales Pepe
SUIZA
Hallier Daniel
Lipp Dominik
URUGUAY
Bossi Joviar
Cuevas Yovanaki
Fadin Clemente
Alvaro Gelabert M
Rustalo Luccini Juan Manuel
Solatin Brasseti Verónica
Villa Marta
USA
Altman Reed
Bennett C. Mehl
Beromo Charles
Bishop Gary A
Bishop Bishop
Buchholz Keith A.
Cohen Joel "Sticker Dude"
Costanzo Jim
DAMMachineFLUXUS
Daniela Darlene
FLORIS- SK LOUIS
Gaglione Picasso
Helsingor Fleur
Jude Gretchen
Karr Thomas
Klein Karen Anna
Mintz Tommy
Moreno Consuelo
Peck Junanne
Ren Marica
Skolnick Judith
Stampland
Taronfina Christinas
Temes Robin
The Design Diva NY
Vannagut Kurt
VENEZUELA
Silva Elisa Ignacio

D. Cuadro de la actividad de les artistas como *bloggers*

Actividad de	Blogs de arte correo: Nombre, URL y descripción de contenido	Imagen
<p>Alonso, Gabriela Blogger e/2008-2011</p> 	<p>Posee 8 blogs: 1 sobre arte correo, el resto sobre las otras secciones de Zonadearte (performances, videos, libros, etc.).</p> <p>“Zona de arte postal” http://zonadeartepostal.blogspot.com/</p> <p>Información de <i>Revista Urbana</i> .(2007-2010). Convocatorias y trabajos recibidos. Hay fotos de la velada de inauguración de la revista.</p>	
<p>Andreoni, Laura Blogger desde el año 2007. Total de blogs: 4 (cuatro). De los cuales seleccionamos uno.</p> 	<p>“Mínimo Común Múltiplo” http://multiplocomuniminimo.blogspot.com/</p> <p>Trabajos propios y de otros/as artistas de convocatorias entre 2008-2009 e intercambios mediante <i>buzonazo</i>. ATC's, postales, en A4, etc.</p> <p>Tiene actividad hasta el año 2009.</p>	

Calvo, Silvia

Blogger desde 2007- y continúa (2022)

Total de blogs: 54

silvia calvo



Ver tamaño completo

En Blogger desde abril de 2007

Vistas del perfil - 5278

Mis blogs

- a CoRaZóN abierto grabado a la carta en la Noche de los Mús silvia calvo
- Exposición "Navegación con destino al arte grabado a la carta en boedo premios y premiados II 2010
- Encuentro de las Artes caminos luminosos
- finestras, janelas y ventanas
- Nos constituye agregar, copiar y pasar GaTo-PaZ-PaZ
- atc's encuentro de las artes nov 12
- marquesina y huérfanos peleta
- banderas del biCoNheNaRio al viento
- intervención en la futura plaza de boedo
- Grabado a la carta feria del libro Hurlingham
- la Ventanita del amor se me cerró
- atc's día de los muertos en Haedo
- arte correo
- grabados varios
- material de arte correo enviado
- Grabado a la carta
- objetos de la vida cotidiana

"Arte Correo Silvia Calvo"

<http://artecorreosilviacalvo.blogspot.com/>

Sobre ATC's, difunde este formato e invita a participar.

"Convocatoria Queer, el tango y la diversidad"

<http://convocatoriaqueer.blogspot.com/>

Convocatoria con M. Docampo, y D. Pereyra por 3er Festival de Tango Queer en Bs. As. Intervención de un rectángulo y envío por correo postal.

"La ventanita del amor se me cerró"

<http://laventanitadelamor.blogspot.com/>

Convocatoria de Add and Pass. Postea la figura de corazón acompañada de las instrucciones para descargar.

"Envíos de arte correo"

<http://enviosdeartecorreo.blogspot.com/> "Correo recibido en casa".

Trabajos enviados por la artista a diferentes convocatorias entre los años 2010 y 2014. Blog que exhibe trabajos 2010 y 2013 de diversas convocatorias.



“Celebrando el Bicentenario 2010”

<http://celebrandoelbicentenario2010.blogspot.com/>

Banderas intervenidas de la convocatoria por Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810. Muestra itinerante (centros culturales, espacios abiertos, TV Pública, escuelas, etc.) con repercusión en espacios de la web.

“En mi vida las flores”

<http://enmividalasflores.blogspot.com>

Postales o A4, técnica libre, tema “las flores”. Se inicia en 2010, s/f de cierre. Con el material realiza libros de artista y exposiciones. Una en el E.P.A de 4Gatos el 13/11/11, de cuya exposición hay un blog específico.

Varios blogs sobre intercambios de ATC's :

“ATC's abril de 2010”; “ATC's del mar del río”; “ATC's octubre de 2010”; “ATC's en 3º Feria del Libro en Hurlingham”; “ATC's en 4º Feria de Hurlingham”; Encuentro de las artes” (noviembre de 2012)

<http://atcsabril2010.blogspot.com/>

<http://demarderio.blogspot.com/>

<http://atcsoctubre2010.blogspot.com/>

<http://atcsferialibrohurlingham.blogspot.com/>

<http://atcenhurlingham2012.blogspot.com/>

CeleBraNdO el BiCeNteNariO



	<p>http://atcencuentrodelasartesnov12.blogspot.com/</p> <p>Otros tres blogs corresponden a convocatorias de arte correo del año 2013: “El Libro mi Libro”, “Agregar, copiar y pasar Gato-Paz-Pez” y “A Corazón abierto”.</p>	
<p>Lissa, Silvia</p> <p>Blogger entre 2007-2010</p>  <p>Posee 7 blogs. Todos incluyen al arte correo, pero dos son más específico. El resto versa sobre grabado, poesía visual, objetos y libro de artista.</p>	<p>“Silvia Lissa”</p> <p>http://pvartecorreo-silvialissa.blogspot.com/</p> <p>Muestra trabajos en archivo de diferentes convocatorias, ATC's, estampillas de artista, objetos intervenidos, trabajos de la publicación ensamblada “La Hoja” y convocatorias, algunas que realiza en el marco del Profesorado de Artes Visuales “Bernaldo de Quiroz” en Concordia.</p> <p>“Arte Correo juguetes”</p> <p>http://artecorreojuguetes.blogspot.com/</p> <p>Expone trabajos recibidos en la convocatoria que plante a los juguetes como tema central.</p>	 
<p>Martínez, Norberto</p> <p>Blogger entre 2007-2012</p> 	<p>“Norberto Martínez”</p> <p>http://njmartinez.blogspot.com/</p> <p>Muestra la diversidad de sus prácticas artísticas, reflexiones y relatos personales. Las etiquetas del blog son arte correo, muestra, performance, poesía, poesía visual, publicación. El archivo tiene trabajos de los años 2008 a 2012.</p>	

<p>Posee 3 blogs, 2 con mayor presencia del arte correo. El 3º dedicado a prácticas de intervención urbana.</p>	<p>“Add Calaca” http://addcalaca.blogspot.com/ Está dedicado a una convocatoria de intervención por el día de los muertos en 2008. Allí está la documentación de la misma.</p>	
<p>Montalvetti, Samuel Blogger desde 2007-y continúa (2022)</p>  <p>Posee 10 blogs, de los cuales 5 están dedicados al arte correo. Los restantes cinco blogs del artista se centran en prácticas y producciones en otras tendencias ligadas al arte conceptual como poesía visual, trabajos gráficos, entre otros.</p>	<p>“Samuel Montalvetti. Comunicación a distancia” http://samuelmontalvetti.blogspot.com/ Hay archivo entre 2007-2020. Trabajos de arte correo y colectivos bajo la modalidad de <i>Add & Pass</i>, con técnica de collage. Hay proyectos tales como <i>Sobres-collage</i>, <i>Collage</i>, <i>Librito de agregar y retornar</i>, entre otros.</p> <p>“Estampillas de artista” http://estampillasdeartista.blogspot.com/ Exhibe imágenes de las planchas de estampillas de artistas recibidas. Es una convocatoria permanente que invita a enviar este tipo de trabajos a su dirección de Av. Rivadavia 2109. El espacio muestra planchas de distintos artistas del mundo.</p> <p>“Arte correo de mis amigos” http://artecorreodemisamigos.blogspot.com/ Trabajos recibidos de artistas de todo el mundo entre 2007-2019, etiquetados según tipo de trabajo, técnica, país, entre otras. También</p>	  

	<p>hay documentación de sus participaciones.</p> <p>“Collage reciclado arte correo povera”</p> <p>http://papelcollage.blogspot.com/</p> <p>El blog exhibe los trabajos de la convocatoria de arte correo, “Tema: arte povera / reciclado / collage, Técnica: Libre”. Envío por correo postal.</p> <p>“Trenes y vagones”</p> <p>http://trenesyvagon.es.blogspot.com/</p> <p>Convocatoria abierta en 2007, sin fecha límite. Técnica libre, tamaño A4 referida a los trenes y todo lo que esté relacionado como señales, vías, boletos, etc.</p>	 
<p>Ramos, Nelva</p> <p>Blogger desde 2006</p>  <p>Posee 14 blogs, de los cuales uno lleva su nombre, de carácter general sobre su trayectoria artística. Otros sobre los distintos tipos de acciones artísticas que desarrolla, entre las</p>	<p>“Llama artecorreo”</p> <p>http://llamartecorreo.blogspot.com/2012/ Convocatoria titulada “LLAMA...porque una pequeña chispa encendió una gran llama”, formato postal (10 x 15 cm), técnica libre, incluir tres cerillos o fósforos. Muestra los trabajos recibidos en 2008 y 2012.</p> <p>“Bicentuneando la Argentina”</p> <p>http://bicentuneandolargentina.blogspot.com/2009/,</p> <p>Exhibe trabajos de esta convocatoria por el Bicentenario de la Revolución de 1810. N 2009 convoca a intervenir mapas que se exponen en Barraca Vorticista el 5 de diciembre de ese año.</p>	 

<p>cuales la performance. Los otros cinco están dedicados a proyectos específicos del arte correo.</p>	<p>“El libro de los besos” http://librodelosbesos.blogspot.com/, Convocatoria 2012: “A partir del tema: BESO, Se deberán intervenir con sellos, imágenes, fotos, textos, collage o como quieras, 25 hojas A4 (iguales o diferentes) con las que se confeccionarán libros de artistascorreo...”</p> <p>“Corazón add and pass” http://corazoncoeur.blogspot.com/ Proyecto de intervención y envío por correo postal. Trabajos a partir del dibujo de un corazón que deben descargar del blog, imprimir e intervenir. Las obras fueron expuestas en “Zonadearte” (2007); “Momo” (2008); “Instalado” (2012) y Casa de la Cultura de Quilmes (2012).</p> <p>“Boutiquepop arte correo” http://boutiquepop-artecorreo.blogspot.com/ Publica información referida a eventos de arte correo, trabajos propios de distintos momentos con especial atención a las ATC's (Artist Trading Card)</p>	  
<p>Ronchetti, Irene Blogger desde 2002-y continúa en 2022</p>	<p>“Zona Postal” http://zonapostal.blogspot.com/ Contiene información de convocatorias de arte correo entre 2010-2020 (proyectos, trabajos y documentación de numerosas convocatorias de la artista).</p>	

Tiene dos perfiles como blogger:

Zona Postal



Mis blogs
 Arte y Correo
 haciendo arte correo - doing mail
 artistamps
 irene ronchetti
 Zona Postal

Información sobre mí

Sexo	FEMALE
Ubicación	Ciudad de Buenos Aires

Ver tamaño completo

Contacto
 Correo electrónico
 Mi página web

En Blogger desde septiembre de 2008

Vistas del perfil - 2306

arte y correo



Mis blogs
 Arte y Correo
 Intercambio Postal de Buenos Aires

Información sobre mí

Sexo	FEMEA
Ubicación	Ciudad de Buenos Aires

Ver tamaño completo

Contacto
 Correo electrónico
 Mi página web

En Blogger desde junio de 2009

Vistas del perfil - 1178

Posee un total de 7 blogs, de los cuales 5 están dedicados al arte correo. Los dos restantes: uno con su nombre que muestra imágenes de una sección de su obra como artista visual de pinturas en óleo y collages en formatos más tradicionales y otro dedicado enteramente al collage propios de collages sobre cartón y papel, en el que homenajea a referentes de la

Riqueza en imágenes de trabajos de artistas con quienes intercambia. En 2012 publica una selección de trabajos al cumplirse 10 años de su participación como artecorreísta.

“Artistamps”

<http://estampillapostal.blogspot.com/>

Dedicado a las estampillas y sellos, de los que destaca su carácter apócrifo, “no aptos para el franqueo”.

Su formato preferido es el de las ATC's a las cuales les dedica tres espacios: dos blogs y un sitio de Google.

En estos espacios publica material de los intercambios, convocatorias a las Rondas de ATC's que ella organiza, las tarjetas que recibe desde el extranjero.

Los espacios son:

“Intercambio”

<http://intercambiopostal.blogspot.com/>

“Artist Trading Cardo”

<http://at-cards.blogspot.com/>

ARTISTAMPS

Mostrando entradas con la etiqueta 10 aniversario. Mostrar todas las entradas

17 entradas



10 años de artista

10 años de artista. 10 años de artista.

INTERCAMBIO POSTAL DE TARJETAS DE ARTISTA

EN ESTE BLOG SE PUBLICARÁN LAS LISTAS CON LOS PARTICIPANTES DE CADA RONDA DE INTERCAMBIO Y SE EXHIBIRÁN LAS "AMBITAS" CON SU LEEFP. ARG.

UNA POSIBILIDAD DE PARTICIPAR PARA LOS QUE NO PUEDEN ASISTIR A LOS INTERCAMBIOS PRESENCIALES DE ATC

Si quieres intercambiar ATC's:
 Enviar un correo a: spoon@postnet.com para solicitar el intercambio.

O enviar 5 ATC's o enviar ATC's a:
 Email: 1060
 C.P. 1427 - CABA
 Argentina

Convocatoria solo para Argentina (sección - argentina)

"RONDAS DE MI ATC"

En los próximos meses desde el año 2009 hasta el año 2011, voy a organizar intercambios por correo postal. Los intercambios se llamarán "Rondas de ATC" y serán de 1000 ATC's. Hay 500 formatos de Mini ATC's.




técnica a través de links que enlazan con sitios específicos.

“Tarjetas de artista”
<https://sites.google.com/site/tarjetasdeartista/>



“A&C Aquí hacemos arte correo”
<http://arte-correo.blogspot.com/>
 Presenta de manera panorámica los espacios específicos de actividad de la artista y sus blogs.



4Gatos
 Blogger desde 2009 y hasta 2014



Información sobre mí
 Ubicación Haedo, Buenos Aires, Argentina
 Introducción
 Alejandra Bocquel, Norberto Jose Martinez, Fabian Zanardini, Viviana Ramos Di Tommaso, Cecilia Magno, Laura Dominguez y vos...

“4 Gatos. Espacio de arte”
<http://gatos4.blogspot.com/>

"Cuando los gatos sueñan, adoptan actitudes augustas de esfinges reclinadas contra la soledad, y parecen dormidos con un sueño sin fin; mágicas chispas brotan de sus ancas mullidas y partículas de oro como una fina arena vagamente constelan sus místicas pupilas."- Baudelaire.

Se publican convocatorias, trabajos recibidos, fotos de exposiciones, etc.



Algunos elementos gráficos utilizados en el diseño de este libro han sido tomados y modificados de Freepik.

Poéticas político-tecnológicas
en la comunicación marginal del
arte correo
en el sur latinoamericano

Este libro presenta un estudio de la tendencia del arte correo, internacionalmente conocida como mail art, entendida como zona fronteriza entre el arte y la comunicación en el marco de la cultura contemporánea.

A partir de una lectura situada en el sur de Latinoamérica, la autora reconoce e interpreta las continuidades y desplazamientos en las poéticas del arte correo entre dos momentos claves de la tendencia: de emergencia y expansión en los setenta y ochenta, en contexto de dictaduras y recuperación democrática en el Cono Sur; y el de transición desde mediados de los noventa hasta años recientes, marcado por transformaciones sociales y tecnológicas significativas.

Como sostiene Claudia Kozak en el prólogo, el arte correo como tecnopoética “se orienta a la reinención de una noción horizontal de arte propiciando la borrado de límites entre artistas y no artistas, y actualizando así desde mediados del siglo XX en adelante cierta utopía de fusión arte-vida que pudo ser característica de algunas vanguardias de principios ese siglo”.

La marginalidad como categoría estético-política se inscribe en las prácticas editoriales y la creación de postales, estampillas, sellos, tarjetas de artista, entre otros. Y como dimensión de la comunicación, en los desbordes del circuito del arte oficial, la circulación por medios laterales, el desmarque del mercado que rige las formas de intercambio y de producción simbólica.

El escenario del nuevo siglo, dominado por las tecnologías digitales, interpela al arte correo que dirime sus modos de existencia con el objeto de preservar la densidad de la experiencia estética y comunicacional, amenazada hoy por la instantaneidad, la fragmentación y la desmaterialización.