

El conceptualismo latinoamericano y las poéticas marginales del arte correo

Eje temático: Comunicación, Cultura y Poner

Autora

Marcela Haydeé Navarrete
marnavarrete@yahoo.com.ar

Resumen

La distinción entre 'conceptualismo' y 'arte conceptual' por parte del uruguayo Luis Camnitzer trascendió la cuestión terminológica y se constituyó en una operación política, al posibilitar la emergencia de una categoría más amplia que incluyera producciones artísticas latinoamericanas que quedaban por fuera de la taxonomía hegemónica.

Para Camnitzer "conceptualismo no es un término estético sino uno que se refiere a un ordenamiento de prioridades. Mientras que el arte conceptual es una marquita anecdótica dentro de la historia del arte universal..." (Davis, 2008: 29)

Este planteo se inscribe en una problemática mayor que ha envuelto al campo cultural latinoamericano, cuyo concomitante debate surge frente al pensamiento binario que reduce toda interpretación y valoración a la dicotomía centro/periferia. Autoras como Nelly Richard, Andrea Giunta, Carmen Hernández y Ana Longoni -entre otros- han rechazado las miradas exotizadas del arte latinoamericano e impugnado todo pensamiento polarizado y reduccionista, que obtura un pensamiento crítico que comprenda al arte latinoamericano en su complejidad.

En este marco es relevante entender cómo el arte correo se constituye en un circuito alternativo de producción e intercambio por parte de artistas ligados a las vanguardias artísticas. Situado desde los márgenes, el arte correo va conformando un programa poético/político que en las décadas de los '70 y los '80 asume la dramática y violenta

realidad 'latinoamericana'. Su programa, más próximo a un régimen de micropolítica, no cede en su compromiso y el uso utópico de la imaginación colectiva. A través de la instrumentación de tácticas –en el sentido de De Certeau-, traficando sentidos, propulsa los deslizamientos por los bordes y los intersticios del poder.

En este trabajo reflexionamos acerca de la potencialidad política y poética del dispositivo del arte correo, de su inscripción en los límites del conceptualismo latinoamericano. El arte correo constituye mi objeto de estudio en el marco de las Tesis de posgrado que me encuentro desarrollando¹

¹ En el marco de la “Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea” (CEA, UNC) y del “Doctorado en Comunicación (FPyCS de la UNLP)

Desarrollo

Nos preguntamos de qué manera el *arte correo* se postula como ámbito de prácticas y discursos, en la intersección entre arte y comunicación. De qué modo interpela las nociones y categorías que sustentan las concepciones del arte y la comunicación en un contexto histórico de transformaciones (teóricas, políticas, sociales, etc.) como fueron los años '60, cuando surge este circuito. Otra preocupación –que no profundizaremos en estas páginas- es el tipo de *experiencia* que propone, o mejor dicho, cómo se ‘anudan’ en ella las dimensiones éticas, estéticas, políticas y comunicativas.

El *arte correo* propone otras formas de producción y circulación, que podemos considerar *alternativas*, en relación a las formas de producción, circulación y reconocimiento que prevalecen en el campo artístico, *marginales a éste*, con una carga adversativa hacia sus mecanismos de legitimación y consagración. A la vez, da prioridad a la finalidad comunicativa, poniendo en jaque deliberadamente el estatuto de lo artístico, tensando los límites entre el arte/no arte, para postular una experiencia *otra*. Para esto es relevante poder caracterizar su programa poético/político a partir de su inscripción en los conceptualismos latinoamericanos, que se despliegan en los años '60 y '70

Dentro del campo de la comunicación, por su carácter transdisciplinar, se hace posible pensar problemas de comunicación que articulan múltiples dimensiones y que suponen una diversidad de enfoques teóricos desde los cuales abordarlos. En particular, estudiar las relaciones entre el arte y la comunicación se hace posible a partir de los desplazamientos teóricos que se produjeron desde mediados de los años '80 en el ámbito de la investigación en comunicación, desde perspectivas instrumentales, centradas en los *medios* o *mediacentristas*, a visiones que humanizaron la comunicación, restituyendo las dimensiones éticas, políticas y sociales, que la conciben como una dimensión constitutiva de las prácticas sociales². Los esfuerzos teóricos, entonces, han tendido a postular modelos y perspectivas que permitan visualizar la complejidad de la comunicación y

² Silvia Delfino (2004) señala la relevancia de la comunicación cuando se estudian los procesos actuales de integración y desintegración sociocultural en el marco de la globalización. Estudiar la relación entre las prácticas de comunicación y las instituciones sociales en el campo de las ciencias sociales se hace imperioso “en tanto replanteo crítico de las formas de concebir la relación material entre acciones, lenguajes y transformaciones históricas”

desplazarse de los *medios a las mediaciones* culturales y sociales³, proponiendo considerar a la comunicación fundamentalmente como un *proceso* social, dinámico e histórico.

El problema que estudiamos se construye en el espacio de relación entre comunicación/cultura, entendida como dos espacios distintos, pero articulados. De ahí la decisión de asumir la propuesta de Héctor Schmucler (1997) que supone cambiar la cópula 'y' entre los dos términos por una barra.

En esta línea, la cultura es definida desde la visión materialista de la Sociología de la Cultura que propone Raymond Williams (1991[1981]), afín con las proposiciones gramscianas y la perspectiva dialógica bajtiniana que ponen en escena las dimensiones ética e ideológica del lenguaje y que entiende a la cultura como un espacio de luchas y conflicto.

En América Latina se ha producido un valioso cuerpo de perspectivas teóricas, abordajes, prácticas de investigación y acción a partir de la apropiación de teorías y paradigmas que han aportado a la comprensión de las problemáticas latinoamericanas.

La comunicación como campo de estudios *institucionalizado* existe desde los años '80, pero como objeto de reflexión y práctica política es anterior y ya desde los años '60 intelectuales inquietos y comprometidos con la realidad social latinoamericana reflexionaban sobre el papel que cumple la comunicación en los procesos de dominación que ejercían los países centrales, para pensarla desde un horizonte utópico como lugar de lucha, resistencia y libertad⁴. En este sentido, cuando abordamos los conceptualismos latinoamericanos encontramos que, aunque orientados a dimensiones distintas del campo cultural, se inscriben en un mismo *proyecto intelectual y político*.

El arte correo: somera caracterización

³ Tal cual lo formula Jesús Martín Barbero en su obra *De los Medios a las Mediaciones* (Gili, Barcelona, 1987)

⁴ Estas producciones intelectuales y prácticas políticas denunciaron el colonialismo del era objeto América Latina a manos del imperialismo norteamericano, en el contexto de la Guerra Fría. En ese sentido, vale destacar intelectuales como Armand Mattelart, Ariel Dorfman, Héctor Schmucler, Anibal Ford, Ramiro Beltrán, Luis Prieto, Antonio Pasquali, entre otros.

Lo que denominamos *arte correo*, se conoce internacionalmente como *mail art* y ha sido denominado también como “comunicación a distancia-vía postal” por el artista argentino Edgardo Antonio Vigo. Estas denominaciones, además de una pertenencia a un contexto llevan inscriptas su historia, sus recorridos y fluctuaciones en cada espacio en el cual ha sido apropiado. Como sabemos, las cuestiones relativas a los términos y a las definiciones son más que meras disquisiciones léxicas y responden a perspectivas, miradas diversas. En nuestro trabajo, adoptamos la terminología elegida por los artistas correo latinoamericanos: *arte correo* (AC) o *arte postal* (AP) y sus correlativos, *artistas correo* o *artistas postales*.

¿Qué es el AC? Definirlo ha sido necesario para sus practicantes, pero a la vez resistido. Estas definiciones se publican en folletos, catálogos⁵, blogs, convocatorias, declaraciones, que operan como una especie de *manifiesto* que define los lineamientos que sostienen los artistas correo; también aparecen en artículos, libros y otros textos que circulan en la Web.

A los fines de presentarlo retomaremos la definición que nos ofrecen los argentinos García Delgado y Romero cuando aseguran que “con el término AC o *Arte Postal (Mail Art)* en inglés) se designa a una tendencia artística que consiste en el envío de mensajes y diversas producciones utilizando el sistema postal como medio de comunicación a destinatarios conocidos o desconocidos” (García Delgado y Romero, 2005: 11)

⁵ En un viejo catálogo de los años 70 se afirma que “el Arte Postal es una novísima corriente artística que involucra a cientos de artistas de todo el mundo. Se lo define así por una de las características más notorias: el medio de difusión, esto es, los servicios postales pero, en última instancia esta corriente artística es la respuesta de los artistas al desafío de los nuevos medios de producción mecánica puestas a su disposición por la industria gráfica de nuestro tiempo: multicopiadoras, reductores y ampliadores de imágenes, polaroid, procedimientos económicos propios de la industria tipográfica como ser letras y figuras transferibles, sellos de goma, etc. Las obras se concretan en obras realizadas manipulando esos medios: fotocopias, collage, postales, sellos de correos y matasellos creativos, etc., así como obras colectivas como cadenas de intercambio, propuestas y proyectos que sólo se pueden realizar gracias al aporte de artistas conectados epistolariamente” (Padín, Clemente, 1988)

El AC posee una diversidad de géneros discursivos tales como postales, estampillas, sellos de goma, sobres intervenidos, tarjetas, trabajos que circulan para intervenir y pasar (Add & Pass), etc. También se incorporan las ediciones marginales de libros de artista y otros modos de 'reunir' las producciones intercambiadas. No se restringe a ninguna 'disciplina artística', combinando generalmente imágenes, palabras, sonidos, movimiento, recurriendo a las más variadas técnicas. Una de las técnicas más elegidas frecuentemente es el *collage*, el cual es significativo por el modo de construcción de sentido que supone, a través del montaje. Puede utilizarse una diversidad de materiales como papel, tela, y todo material que pueda ser transportado por correo. En ese sentido propugna la libertad de recursos simbólicos y estéticos, desencajándose de las normativas restrictivas que operan en el campo artístico referentes al purismo técnico o estilístico.

En su denominación, se conjugan el *arte* y un medio de circulación, el Correo Postal; esto señala un elemento diferenciador del *arte correo* que es la modalidad de circulación, que no se realiza a través del sistema artístico (museos, galerías de arte, etc.) sino a través de una institución que media en el intercambio de la comunicación interpersonal.

El argentino Edgardo Antonio Vigo (Hannsen, 1998) expresó su preferencia por denominarlo "Comunicación a Distancia- vía postal" rechazando el término AP (y su correspondiente nombre *mail art* en inglés) por considerar que aquella denominación expresa de forma más clara la voluntad de salir de los principios y circuitos tradicionales del arte para erigirse en circuito alternativo de trasgresión y horizontalidad.

Para Belén Gache (2005) está claro que el AC es un arte de redes, para ella, su surgimiento tiene la impronta de las rupturas estéticas y la explícita vocación de crear y ampliar redes de comunicación. A principios de los 60, el surgimiento del AC coincide con un proceso de redefinición y cuestionamiento de valores sociales y culturales dominantes hasta ese momento; las transformaciones sociales y culturales, que se expresan en distintos órdenes, tienen su expresión en el plano de las estéticas y los modos de expresión y comunicación. Las impugnaciones teóricas y estéticas se dirigen al orden establecido, en tanto que las transformaciones de los lenguajes y del pensamiento crítico ponen en la mira a las industrias culturales, la masificación y estandarización de la cultura.

Un concepto más amplio que encuentra en el AC su expresión ideal es el de “Eternal Network” (o la *Eterna Red*) Este concepto fue generado en 1963 por el artista francés Robert Filliou, ligado al grupo Fluxus, y con él se refería de un modo más general a un tipo de contacto humano, haciendo hincapié en la idea de comunidad, diálogo, intercambio y pluralismo de ideas.

El surgimiento del AC se liga con dos hitos fundantes, la fundación en 1962 de la *The New York Correspondance⁶ School of Art* -Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York- por parte del artista estadounidense Ray Jhonson, ligado a los grupos vanguardistas que desde mediados de los '50 se desarrollan en EEUU. Por otro, una relación directa con el grupo vanguardista Fluxus, que retoma como sustento al dadaísmo, sobre todo en la figura de Marcel Duchamp⁷

Arte conceptual y conceptualismo: distinciones (*más que*) terminológicas

La distinción entre ‘conceptualismo’ y ‘arte conceptual’ por parte del uruguayo Luis Camnitzer trascendió la cuestión terminológica y se constituyó en una operación política, al posibilitar la emergencia de una categoría más amplia que incluyera producciones artísticas latinoamericanas que quedaban por fuera de la taxonomía hegemónica.

Para Camnitzer “*conceptualismo* no es un término estético sino uno que se refiere a un ordenamiento de prioridades. Mientras que el arte conceptual es una marquita anecdótica dentro de la historia del arte universal...” (Davis, 2008: 29)

⁶ Ray Jhonson juega con la palabra *correspondence*, como correctamente sería el término correspondencia en inglés, y le cambia la ‘e’ por la ‘a’ para generar un sentido de movimiento con la finalización en ‘*dance*’, en lugar de ‘*dence*’

⁷ Esta caracterización y desarrollo histórico del arte correo los he presentado bajo mi autoría en publicaciones anteriores, que pueden consultarse para un abordaje más ampliado, la mayoría se encuentran en la web: “El Arte Correo Latinoamericano Como Espacio De Resistencia Durante Las Ultimas Dictaduras”, *Actas del Congreso de Comunicación/Ciencias Sociales*, La Plata, 2011; “Arte, marginalidad y política: el artecorreo latinoamericano en la publicación uruguaya *Participación*”, *Actas del Congreso Internacional Medios y Discursos*, Bs. As., 2011; “Campo cultural y prácticas artísticas de resistencia: el artecorreo latinoamericano y su horizonte utópico”, *XV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Río Cuarto, 2011, “Artecorreo, política y memoria: una aproximación a la vida y obra de Antonio Vigo”, *Acta de Congreso del Encuentro Internacional ‘La Fecundidad de la Memoria. Desafíos del presente a los usos del pasado en América Latina’*, Programa de Estudios sobre la Memoria, CEA, UNC, Córdoba, 2011

Este planteo se inscribe en una problemática mayor que ha envuelto al campo cultural latinoamericano, cuyo concomitante debate surge frente al pensamiento binario que reduce toda interpretación y valoración a la dicotomía centro/periferia. Autoras como Nelly Richard, Andrea Giunta, Carmen Hernández y Ana Longoni -entre otros- han rechazado las miradas exotizadas del arte latinoamericano e impugnado todo pensamiento polarizado y reduccionista, que obtura un pensamiento crítico que comprenda al arte latinoamericano en su complejidad.

Precisa Luis Camnitzer que el término *arte conceptual* fue creado en Nueva York para hacer referencia a determinadas manifestaciones artísticas que usaban el lenguaje y las ideas como su materia prima principal. En esta identificación se delimitaba un estilo formalista, quedando el *contenido* fuera de la definición. El autor enfatiza que “como la historia del arte se escribe en los centros culturales esta diferencia entre arte conceptual y conceptualismo no fue analizada, por lo menos no en su momento. Se registró a aquellos artistas que encajaban en el estilo” A partir de esta omisión y la lectura sesgada que se hizo de las producciones latinoamericanas, es que se propone “rastrear las raíces y genealogías del conceptualismo latinoamericano dentro de su propia tradición, en lugar de tratarlo como un producto derivativo de las cosas que estaban de moda en Nueva York y en París, cosas que muchas veces sucedieron años después de haber surgido en otros lados” (Camnitzer, 2008: 14)

Uno de los interrogantes de los artistas de su generación⁸ era si el arte era un arma de combate o un pasatiempo elitista. Esta referencia autobiográfica nos permite comprender las preocupaciones, objetivos y visiones que compartían muchos artistas latinoamericanos en los años '60. A él lo interpeló la aparición del movimiento *Tupamaros* en Uruguay, a mediados de los sesenta, conduciéndolo a una reflexión acerca de la artificialidad de los ordenamientos y disquisiciones de una pretendida historia 'global' del arte, sin interrupciones, en cierta forma lineal, y de la arbitrariedad de algunas de sus 'secuencias'

⁸ Formados en el campo del arte durante los años '50 y que desplegaron su actividad artística en las décadas siguientes.

que se van naturalizando⁹: Señala el autor que el agrupamiento de múltiples manifestaciones artísticas bajo el mote de *arte conceptual* se fue produciendo 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, EE.UU y Europa. Este proceso, conocido como *internacionalismo*, no fue homogéneo ni respondió a los mismos proyectos (estéticos, políticos e ideológicos), tal como lo señala Andrea Giunta (2008). Fue diverso y complejo en su desarrollo porque albergó en su seno objetivos contrapuestos que se expresaron a través de distintas *estrategias* (programas de intercambio que se desprendían de políticas, como la impulsada desde la *Alianza para el Progreso*, lanzada por Kennedy en 1961, los premios internacionales para la consagración nacional, las bienales, la emergencia del circuito institucional modernizador, etc.) Mientras que para algunos era 'una puesta al día' de las periferias, que implicaba la *incorporación* de las tendencias artísticas vanguardistas de los centros hegemónicos¹⁰ (posición asumida por el Instituto Di Tella, por ejemplo), para otros constituía una forma más que adoptaba la colonización cultural de EE.UU que avanzaba sobre Latinoamérica, como parte de las medidas que implementaba este país en medio de la Guerra Fría y que ponía al descubierto las desigualdades norte-sur. No obstante, numerosos grupos de artistas que compartían esta mirada crítica y denunciante, propiciaban apropiaciones *tácticas*¹¹ de los espacios institucionales y de los recursos, significándolos como lugares de lucha y resistencia ante tales *estrategias* hegemónicas.

Varias de estas prácticas de apropiación se desarrollaron en lo que Ana Longoni y Mestman denominan *El itinerario del '68*. Es en el conjunto de acciones y definiciones de un grupo de artistas plásticos experimentales de Buenos Aires y Rosario que los autores reconstruyeron un proceso de ruptura con las instituciones artísticas y de emergencia de un nuevo modo de entender las relaciones entre vanguardia artística y vanguardia

⁹ "Uno empieza a sospechar de relaciones simplistas de causa y efecto, como cuando se habla de la secuencia inexorable de Realismo – Impresionismo – Cubismo – Surrealismo, etc. (Camnitzer, *Ídem*: 16)

¹⁰ Vale recordar que en la década del '50, el centro hegemónico de legitimación y consagración artística vanguardista se fue desplazando de París a Nueva York.

¹¹ 'Táctica' y 'estrategia' lo estamos utilizando en esta afirmación, en el sentido que le da Michel De Certeau (2000 [1990])

política. A este proceso lo denominaron *el itinerario del 68*, entendiéndolo “como una expresión efímera pero paradigmática de las tensiones que recorren en ese periodo vertiginoso el campo intelectual argentino, cuando las dos tendencias clave de la década (llamémosles condensadamente el horizonte modernizador y el horizonte revolucionario) aparecen, o bien enfrentadas o bien compatibilizadas en los discursos, en las instituciones, en las producciones culturales” (Longoni y Mestman, 2010 [2002]: 21)

Recuperar al conceptualismo como categoría táctica, para Fernando Davis consiste en restituirle la densidad crítica que se vio amenazada por interpretaciones tempranas que realizaron operaciones reduccionistas sobre un conjunto de prácticas que guardaban gran complejidad. El autor retoma la definición que en 1972, los artistas Luis Pazos y Juan Carlos Romero dieron del conceptualismo, “un arte fronterizo, nada definitivo aún”, susceptible de ser utilizado como “instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional” (citados por Davis, 2008a) Para Davis, al concebirla así “...lejos de ceñirse a los márgenes de una operación intelectual o proceso mental, la propuesta conceptual era interpretada como potencial plataforma de intervención desde donde activar una toma de conciencia crítica respecto de las contingencias sociales y políticas del propio contexto. La idea del conceptualismo como ‘arte fronterizo’ habla de un desplazamiento de la categoría normada desde el centro, de una apropiación táctica que la desmarca del nítido registro de su enclave hegemónico y la reutiliza en formas que la vuelven porosa en su pretendida completitud” (*Ídem*: 10)

Volviendo a la distinción entre *arte conceptual* y *conceptualismo*, Camnitzer (*Op. Cit.*) sostiene que para comprender el conceptualismo latinoamericano es fundamental considerar la pedagogía, la poesía y la política junto con la imprecisión de las fronteras que las separan de las artes visuales. Esta vinculación él la analiza tomando como referentes a ‘los Tupamaros y los Rodríguez’¹², quienes, sin una preocupación estética como centralidad, se ocupaban de eliminar la erosión de la información en ganancia de

¹² Se refiere al venezolano Simón Rodríguez que en el siglo XIX, recurriendo a aforismos ideológicos, mostró en su época, a través de sus publicaciones en la prensa, una visión utópica de la sociedad, nutrida desde una visión socialista influida por la oposición a la tiranía española y por las ideas de Jean Jaques Rousseau. El modo en que plasmó estas ideas fue, antes que Mallarmé, de un uso estético del lenguaje en su materialidad ajeno a pretensiones abiertamente artísticas.

una comunicación más directa, cada uno con los recursos de su época y las modalidades propias¹³.

A los fines de clarificar la diferencia entre *conceptualismo* y *arte conceptual*, Luis Camnitzer, Rachel Weiss y Jane Faver organizaron en 1999 la exposición "Global Conceptualism: Points of Origin" en Queens Museum of Art de Nueva York. En esta muestra, el arte conceptual norteamericano era una forma más de conceptualismo entre otras diversas, cuestión que fue desdeñada por la crítica de ese país. Esta mirada era casi ofensiva para el grupo de artistas que se enfatiza como los representantes de esta tendencia: Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Sol Le Witt, Hans Haacke y otros. Una dificultad central es que la taxonomía hegemónica se sustenta en criterios formales, definiendo al movimiento artístico a partir de un estilo, resaltando como valor restrictivo el de la *pureza* estilística. Los artistas Kosuth y Weiner trataron de "aislar el significado lo más posible de toda forma, narrativa o soporte material" (*Ídem*: 41)

Camnitzer toma cuatro áreas a los fines de diferenciar el *arte conceptual* y *conceptualismo latinoamericano*, o el *conceptualismo* como espacio más amplio: la función de la desmaterialización, el papel de la pedagogía, el uso del texto y la analogía literaria utilizada como un modelo de arte.

El término desmaterialización fue introducido por Lucy Lippard en 1967. Es un término que se incorporó al conceptualismo con ambigüedades en cuanto a sus significados. También en Lippard, el sentido otorgado fue modificándose: comenzó como una reacción al énfasis artesanal del arte y luego, en el contexto de una muestra latinoamericana para la cual elaboró el prólogo, adquirió un tinte más politizado. Desde la concepción central estuvo asociado al movimiento minimalista norteamericano y su concepto de *reducción* (de la materialidad).

¹³ En un momento de radicalidad de su posición como artista, Camnitzer reconocer hacer considerado como la única contribución estética latinoamericana a la historia del arte, a la guerrilla tupamara. Esta acción guerrillera, se mostraba para él como un mensaje estético que era entendible sin la ayuda del contexto artístico dado por el museo o la galería. Ellos "quebraron las fronteras que aislaban el arte de la vida cotidiana. La crítica institucional y la lucha se fusionaron en acciones que hicieron que el objeto artístico se convirtiera en un recipiente obsoleto. Distinto de las vanguardias tradicionales, los Tupamaros no se quedaron en una redefinición institucional del arte" (*Ídem*: 27)

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

El autor hace referencia a la presencia exacerbada del texto en varias de estas expresiones artísticas a través de escritos explicativos de la obra, una especie de pequeños manifiestos. Esto se visualizó en la obra de muchos artistas latinoamericanos.

“En los casos en donde hubo desmaterialización fue por motivos ideológicos, prácticos o económicos. El manifiesto estaba integrado a la creación o fabricación del objeto y aparecía a través de él (...) De hecho, en América Latina la desmaterialización fue explícitamente sugerida como estrategia en 1966, en un artículo escrito por el influyente crítico argentino Oscar Massotta. Massotta afirmaba: ‘Luego del Pop nos desmaterializamos’”¹⁴ (*Ídem*: 48-49)

Otra búsqueda conceptualista fue evitar la erosión de la información, es decir visibilizar un proceso que siempre queda ocluido, entre la idea del artista y la obra (primer distancia) dado que se borran las huellas y los *fracasos* y *desvíos* de la obra, en el proceso de su producción. Por otra parte, hay otra distancia, la que se sitúa entre la obra y el receptor.

“En la obra conceptualista la tarea consiste en revelar los pasos intermedios, de ahí lo que se llama ‘arte-proceso’, que es una de las formas de evitar la erosión. La búsqueda

¹⁴ Un ejemplo fue el ‘anti-happening’ del que participó también Massotta, junto con Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, en 1966 conocida por una doble denominación, la original “Primera obra de un arte de los medios de comunicación y “Happening para un jabalí difunto”, tal como fue titulado en prensa, contrariando la intención de los artistas. La propuesta era no hacer la obra, sino deshacerla. Se trató de ‘evento’ que nunca existió o solamente lo hizo en la prensa. La información se convirtió en obra. Massotta consideró que esta obra era una respuesta al pop art, un movimiento que se orientaba hacia el objeto. Desde el punto de vista de arte de los medios, era una mirada crítica hacia la construcción que hacen de la realidad, llevando al límite esta idea, el hecho solamente ocurrió porque ocurrió en la prensa.

real era de algo que se podría llamar ‘desmediatización’, una forma de comunicar absolutamente todo, sin pérdidas, al observador” (*Ídem*: 50)

Esta búsqueda de ‘transparentar’ el proceso y no cerrar la obra a un producto acabado, estuvo influida por la teoría de la información, de Claude Shannon y Warren Weaver, como también fue importante e influyente en los años sesenta también la semiótica y el estructuralismo.

En la búsqueda de reducir la erosión de la información fue central la utilización del contexto para dar significaciones, lo que se denominó contextualización, que resultó más efectivo que reducir el material (reduccionismo)

Por último, una dimensión que para Camnitzer es central (motiva su título *Didáctica de la Liberación...*) La didáctica ingresa en este fenómeno, para el autor, en vinculación con este uso, a veces desmesurado, de las textualidades. Esta implementación, influida por Saussure y Levy Strauss, se convirtió en *el modelo estructural del arte*: “El texto se convertía en una metáfora de la cual se podían sacar conclusiones para darle forma a la obra, sin importar su grado de desmaterialización. Y de golpe, el texto no alcanzó y también entró el subtexto. De todas formas, no fue la presencia del texto lo que determinó las diferencias entre los conceptualismos, sino la forma de empleo” (*Ídem*: 54)

También la comprensión de que las artes visuales estaban compuestas de signos que podían ser ‘leídos’ aportó en las innovaciones que aportaron los conceptualismos.

En América Latina en el espectro de decisiones que debían tomar los artistas en materia lingüística, se encontraba el idioma a utilizar. Varios artistas eligieron el inglés para facilitar su inserción internacional, otros solamente el español y también se dio la combinación del texto en los dos idiomas. Este corte pedagógico se vincula con uno de los proyectos de lo que Camnitzer denomina *contexto intelectual*, que en términos de Eliseo Verón diríamos que son parte de sus condiciones de producción. Estos son la Revolución Cubana y la Teología de la Liberación que contribuyeron a formar el pensamiento latinoamericano del ‘50 al ‘80, y en confluencia con ésta la renovación pedagógica del pensamiento de Paulo Freire.

Arte correo y conceptualismo

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

El arte correo no se reconoce como una corriente artística determinada, no acepta etiquetas, se sitúa en los bordes del campo artístico. No obstante, en la necesidad de reconocimiento y encuentro de los practicantes de arte correo, van delineándose sus principios y rasgos. El *dispositivo* arte correo se nutre de preceptos vanguardistas y a la vez se distancia en la medida en que pretende ser un no-arte y unirse con la vida.

Vittore Baroni lo define como: “...un circuito internacional heredero de dada y Fluxus, vinculado a la Poesía Visual y otras vanguardias modernas, que todavía es practicado por cientos de partidarios de una ‘comunicación lenta’ que se pueda tocar y oler –y no sólo proyectar en una pantalla de computadora- que extrañamente sigue siendo ignorado por los críticos y los historiadores del arte” Para el artista italiano es “...*el fenómeno artístico desconocido del siglo pasado más grande y perdurable*” (Baroni, V., 2010: s/n pág.)

En esta definición del artista, encontramos uno de los aspectos que queremos señalar del arte correo como vinculantes con los conceptualismos. Es el referido al *proceso*. Como vimos, las producciones artísticas del conceptualismo, sobre todo en América Latina le dieron relevancia al *proceso* por sobre el *objeto*. Más allá de la pretensión de transparencia comunicativa, que como él afirma, estaba presente en artistas influidos por el modelo matemático de la comunicación, no era ésta la única motivación por la cual establecían esta nueva jerarquía. La idea de *proceso* se vincula con varios aspectos de la crítica cultural que implícitamente (a veces explícita) realizan los conceptualismos latinoamericanos. La reacción contra la conversión del arte en mercancía o su reificación por la lógica propia del sistema artístico, encontró su contraparte en la producción de un *proceso* que no puede ‘colgarse’ en las paredes de un museo y, por otra parte, posibilita la participación del ‘receptor’, otro aspecto pretendido por los artistas.

En el caso del AC la participación aspira a una utopía comunicativa de plena horizontalidad, donde no existan ‘emisores’, ni ‘receptores’, rompiendo decididamente con la linealidad del modelo matemático y planteando otra mirada de la comunicación. Por eso el AC también ha sido definido como un ‘circuito’ y una ‘red’, porque no puede ser reducido a los trabajos artísticos que son intercambiados, ni a las exhibiciones –que no se rigen por la estructura tradicional de una exposición- ni a las convocatorias que se abren en todo el mundo de manera permanente. Es un *proceso semiótico* que se desenvuelve

dándole densidad a cada uno de los 'momentos' que lo componen: producción, circulación y reconocimiento. Tal como Verón (1987) lo plantea, estos 'momentos' son parte de una red infinita, la *semiosis social*, de modo tal que los 'cortes' son artificiales, orientados a la posibilidad de hacer factible un análisis del sentido producido. El AC enfatiza la fluidez del intercambio, que va abriéndose progresivamente en la figura de *red*. Al mismo tiempo, considera las marcas de la circulación como parte de la producción de sentido: los rastros del correo postal a través de sus sellos, matasellos y estampillas, que *negocian* el sentido en la superficie simbólica del sobre al 'convivir' con las estampillas y sellos apócrifos de los artistas¹⁵. Se constituye así en un dispositivo lúdico, a la vez político, al poner en escena de manera concomitante lo *instituido y legitimado* (por la Institución oficial Correo Postal¹⁶) y lo *espurio*.

En cuanto a la materialidad, en el AC puede hablarse de la 'reducción de materiales' que está centrada en el *tipo* de materialidades utilizadas. No hay un renunciamiento ni minimización de la materialidad debido a que en su poética hay una recurrencia a la sensorialidad, a la 'presencia' del otro y al carácter indicial del trabajo artístico intercambiado. En este sentido, en una operación similar a la del *arte conceptual*, de transposición de categorías del centro a la periferia, al AC se lo ha relacionado con el *arte póvera*. Surgido en Italia, esta tendencia propone la utilización de *materiales pobres* o de fácil obtención (cartones, madera, hojas, vidrio, etc.) y exigen la intromisión del público. Ambos como un gesto de insubordinación frente al mercado artístico y a los medios de comunicación masivos. Comparte con el AC algunos presupuestos, pero como ocurre en

¹⁵ Algunos artistas 'construían' el sentido de su trabajo artístico a partir de estas 'marcas', haciendo envíos a direcciones equivocadas con el fin de que les volviera el sobre con las huellas de la circulación errática. La presencia del *azar* es también una marca de las vanguardias de mediados de siglo XX. En el AC, por ejemplo, se aplicaba en envíos a dos direcciones reales (seleccionadas al azar), por lo cual era el cartero quien decidiría a quién le entregaba el envío.

¹⁶ El Correo, hoy reducido en su espesor por las políticas neoliberales de los '90 y los cambios tecnológicos, no obstante, mantiene algunas funciones legitimadoras (telegramas de despido, Cartas Documento o en su desempeño en los actos electorales). Como institución de la modernidad fue portador de la metáfora utópica moderna del flujo de circulación de bienes, mercancías y de la información (Mattelart, 1998); como legitimador de intercambios formales, como mediación pública de lo privado y también, durante las dictaduras, como espacio de *control y vigilancia*.

todas las tendencias definidas desde el centro, no se trata de comprenderlo desde la hipótesis derivativa, ni tampoco imitativa.

En los bordes del conceptualismo, el arte correo también posee un horizonte utópico que se abre en diversos sentidos. Hacia la comunicación, representada en la metáfora de la *red*, en la revalorización de la función del contacto; como utopía social se moviliza tras la idea de *comunidad*, que es correlativa con la noción de ‘comun-icación’ en su sentido más humanista, de *poner en común*. En la dimensión política, tanto desde lo que altera como dispositivo y en ese sentido, en la misma acción de perturbar lo normado, funda su programa poético-político. Próximo a un régimen de micropolítica, que a través de las tácticas van minando las certezas del poder, traficando sentidos¹⁷, propulsando los deslizamientos por los bordes y los intersticios del poder. Este carácter *micropolítico* no implica ceder en el compromiso que asumían los artistas con la realidad política latinoamericana, más bien es un gesto de resistencia frente a lo implacable y un recurso a imaginación colectiva. Es redundante, pero vale explicitarlo que se reconoce en un rasgo que Camnitzer se encarga de enfatizar sobre los conceptualismo, el *latinoamericanismo*. La utopía de la construcción de esa ‘supraidentidad’ por encima de lo nacional, esa hermandad entre pueblos atravesados por los mismos problemas.

Por otra parte, la impugnación de cánones modernos como la noción de ‘autor’, de ‘obra’, la disyunción entre ‘copia/original’. El arte correo deliberadamente oblitera estas nociones como modo de fundar otro régimen ético-estético que tiene implicancias políticas. En relación a la ‘originalidad’, punza el núcleo del mito de la vanguardia modernista¹⁸. En el caso del arte correo, que extrema esta apertura a recursos, retóricas y estilos, deliberadamente realiza la operación inversa. Sobre lo multiplicable, sobre lo

¹⁷ Pensemos en los mensajes ‘encriptados’ que los artistas correo latinoamericanos enviaban a sus pares de países centrales intentando comunicarles lo que ocurría en las dictaduras latinoamericanas, a sabiendas de que la correspondencia era controlada por el poder militar. En muchos casos las tácticas fracasaban y los envíos no llegaban o lo hacían dañados. Igualmente, estos riesgos que asumieron les costó a algunos la cárcel, a otros el exilio o la ‘proscripción’ en sus desempeños en cargos públicos.

¹⁸ Rosalind Krauss (s/f), señala que este mito ha sido la invariante sobre la que se fundado el arte moderno. “Más que un reniego o una disolución del pasado, la originalidad vanguardista es concebida como un origen en sentido propio, un comienzo a partir de nada, un nacimiento” Krauss deconstruye la idea de originalidad al mostrar sus propias contradicciones y fisuras, ya que ella misma se constituye en torno de la repetición.

reproducibile para dejar en ello la *marca* de una subjetividad errante, desjerarquizada, desacralizada que buscar en el *otro* una respuesta.

La 'comunicación a distancia-vía postal', como la denominó Vigo se multiplica, se renueva, se resignifica, despierta la imaginación, dejando siempre sus límites borrosos, suscitando nuevos espacios de juego y disrupción. Se resiste incluso al abordaje de investigadores de las ciencias sociales, que como yo, intentan 'estudiarlo'

Referencias Bibliográficas

Baroni, Vittori (2010) "La milagrosa pesca del Mail Art" en Gutiérrez Marx, Graciela *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*, Luna Verde Ediciones, Buenos Aires.

Camnitzer, Luis (2008) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Editado por Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo (CCE) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Uruguay

Davis, Fernando (2008a) "El conceptualismo como categoría táctica" en *ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio de 2008 (la versión consultada es mimeo, corregida y ampliada por su autor)

----- (2008b) "Entrevista a Luis Camnitzer: 'Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico'", en: *ramona*, n° 86, Buenos Aires, noviembre de 2008

De Certeau, Michel (2000 [1990]) *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México

Delfino, Silvia (2004) "Teorías de la comunicación y regulaciones culturales" en *// Seminario Latinoamericano de ALAIC*, La Plata.

García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (2005) "Presentación" y

Gache, Belén (2005) "Arte correo: el correo como medio táctico"

-----en AAVV *El Arte Correo en Argentina*, Vórtice Ediciones, Buenos Aires

Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política*, Ed. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Janssen, Ruud (1998) "The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928 - 1997)" Editado por TAM – PUBLICACIONES, consultado en <http://www.merzmail.net/tamvigo.htm>

Krauss, Rosalind "La originalidad de la Vanguardia: una repetición posmoderna", mimeo s/f, s/e

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2010 [2002]) *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Eudeba, Buenos Aires

Mattelart, Armand (1998) *La Mundialización De La Comunicación*, Paidós, Barcelona, España

Padín, Clemente (1988) "El Arte Correo a finales de siglo" *XXXIV Reunión de de los Departamentos de Estudios Latinoamericanos de las Universidades Norteamericanas y Mexicanas de la costa del Pacífico (PCCLAS)*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali del 20 al 23 de Octubre de 1988, consultado en www.merzmail.net/finales.htm

Schmucler, Héctor (1997) "La investigación (1982): un proyecto de comunicación/cultura" en *Memorias de la Comunicación*, Editorial Biblos, Bs. As

Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.

Williams, Raymond (1991 [1981]) *Sociología de la Cultura*, Ed. Paidós, Barcelona

Bibliografía

[Formato APA]