

Huellas de la dictadura en la publicación marginal de arte correo *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*

Marcela Haydeé Navarrete ⁽¹⁾

Resumen: Este trabajo analiza la producción de sentido sobre las dictaduras en el sur latinoamericano en un corpus de trabajos de *arte correo* de la publicación *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*. Se exploran las huellas de una memoria activa en las tramas poéticas políticas y tecnológicas de una tendencia de arte/comunicación marginal. La revista, creada en 1979 por Edgardo Vigo y Graciela Gutiérrez Marx bajo la firma conjunta *G.E Marx Vigo*, se edita hasta 1993. En su tapa, la frase *Hacia una filatelia marginal creativa y paralela* ratifica una práctica disruptiva que interpela al arte oficial. Las bases vanguardistas del arte correo se sustentan en transformaciones estéticas y políticas que se producen desde fines de los cincuenta en el campo cultural. En Latinoamérica, las y los artistas pertenecen a tales formaciones vanguardistas, en el proyecto intelectual de la *Nueva Izquierda*, que resiste la violencia y represión durante las dictaduras. Afin a las tradiciones interpretativas, se analiza una muestra intencional de trabajos de ediciones entre 1985-1993. Las perspectivas adoptadas del campo de las ciencias sociales comparten una mirada crítica de los procesos políticos, culturales y sociales.

Palabras claves: Arte correo - dictadura - publicación marginal

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 289-290]

⁽¹⁾ **Marcela Haydeé Navarrete.** Docente-investigadora argentina de origen mendocino, ha residido y desarrollado actividad académica y profesional en las provincias de Córdoba, La Pampa, Buenos Aires y San Luis. Doctora en Comunicación (Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata), Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea (Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba), Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad Nacional de Río Cuarto). Se desempeña como docente-investigadora en la Facultad de Ciencias Humanas (Universidad Nacional de San Luis) desde 1998. Es Profesora Asociada en las licenciaturas en Periodismo y en Comunicación Social. Directora del Proyecto de Investigación “La Comunicación en las sociedades mediatizadas: discurso, cultura y poder”, Secretaría de Ciencia y Técnica, UNSL. Investigadora del Instituto de Investigación en Ciencias

Humanas y Sociales (IICHS) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis. Autora del libro *Poéticas políticas-tecnológicas en la comunicación marginal del arte correo*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2024 (Prólogo de Claudia Kozak). Investiga procesos y prácticas del campo de la comunicación, la cultura y la política. navarretehmarcela@gmail.com

El arte correo: breve presentación

El conjunto de procesos, prácticas y formas de producción, circulación y reconocimiento del arte correo se inscribe en el cruce entre arte/comunicación, en el marco de la cultura contemporánea.

Se asume una concepción de cultura desde un paradigma crítico, con una visión materialista de la sociología de la cultura, en la creencia de que las prácticas sociales no están constituidas por un *espíritu conformador*, sino que es un “*sistema significante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Williams, R., 1991, pp 12-13).

Desde la mirada de sus practicantes, el arte correo es una *tendencia o corriente artística* en la cual producen trabajos creativos bajo géneros reapropiados y trastocados de la comunicación postal, e intercambian principalmente a través del correo. A principio de los sesenta, surge como una red internacional que desborda el circuito institucional del arte e impugna los mecanismos de consagración, los cánones y purismo estético y es crítica de la industria cultural.

El artista argentino platense Edgardo Antonio Vigo prefiere denominarlo *Comunicación a Distancia-Vía Postal*, retomando la definición que hace Jean-Marc Poinot en su libro *Mail art, communication à distance* (1971, citado por Vigo, 1976) como actividad que escapa al sistema, al ignorarlo y cuestionarlo parcialmente. 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 espacios de comunicación.

Las y los artistas, en sus textos declarativos y de fundamentación de sus proyectos, coinciden en señalar las reglas que operan como lineamientos rectores que surgen de la autodeterminación de sus practicantes y se ratifican en la propia práctica. En las convocatorias de arte correo, por ejemplo, junto con el detalle de las características de la propuesta (tema, plazo de envío, formato, etc.) se expresan estos principios que remiten a convicciones políticas en las que abrevia la tendencia. Aparecen enunciados de la siguiente manera:

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

Así queda explicitada la voluntad de excluir los trabajos de los circuitos de comercialización y de cualquier tipo de intercambio económico y no someterlos al arbitrio de jurados ni otra instancia que implique selección y jerarquización, con criterios de legitimación propios del ámbito artístico institucionalizado. También se cuestiona la idea de autor/a.¹ En su emergencia y desarrollo posterior, se producen múltiples discursos y prácticas que configuran identitariamente un espacio de expresión artística y de comunicación que se expande geográfica y socialmente durante la década de los setenta y ochenta. Se suman actores sociales de distintas latitudes que enriquecen los lenguajes y soportes utilizados, dando lugar a la emergencia de nuevas identidades, prácticas y usos de la tecnología. El *mail art*, como se lo conoce internacionalmente, adhiere a la postulación de una *Eternal Network* (o Eterna Red) que en sus fundamentos tiende al establecimiento de lazos solidarios, universales, igualitarios a nivel planetario.² Los géneros más característicos son las postales, ATC's (*Artist Trading Card*) que son tarjetas de artista para intercambiar en los encuentros presenciales que se realizan en la calle o en exposiciones de la tendencia, sellos, estampillas, intervenciones de diversos objetos (como por ejemplo los sobres). Abarca expresiones literarias, plásticas, fotográficas, audiovisuales, incluso musicales, sin límites ni requisitos en cuanto a las técnicas a utilizar. Las pautas que se establecen están relacionadas con el formato y tamaño a utilizar, teniendo como delimitación la capacidad y tipo de objeto que pueda ser enviado por correo postal en un despacho regular. Esto plantea una *escala* que se opone a las obras monumentales y promueve un acercamiento entre obra y espectador/a en un marco de mayor intimidad. En Latinoamérica se comienza a practicar a partir de la década del setenta³, de forma ligada a los intercambios preexistentes entre artistas en relación con la poesía visual. En los sesenta, tienen un papel fundamental las revistas experimentales sobre poesía visual, ya que el intercambio de éstas sienta las bases de la red de *arte correo* latinoamericana.⁴ En Argentina, a partir de la trama de vinculaciones en torno de la poesía visual se genera un núcleo de practicantes que constituyen una generación fundadora, cuyo papel es fundamental en la emergencia, sostenimiento y ampliación de esta red, en permanente comunicación con artistas de Latinoamérica y el resto del mundo.⁵ Esto contribuye a fortalecer un discurso que pone en el centro los problemas geopolíticos Norte-Sur, cuestiona un orden dominante y opresor para la región a partir de la instauración de dictaduras en el marco del Plan Cóndor; entre otro conjunto de estrategias de sometimiento cultural, económico, político y social.

Artistas, formación y proyecto en la trama de arte/política

La relación arte/política se entrama desde fines de los cincuenta con el calor de las ideas revolucionarias, la censura de las dictaduras militares, la movilización política, el repliegue, la tensión entre las fronteras del arte y el no-arte. Se trata de un proceso complejo y heterogéneo.

A los fines de ordenarlo, Ana Longoni (2007) propone reconocer una serie de fases, que supone la identificación de ciertos momentos e hitos claves que permiten comprender desplazamientos y emergencias de prácticas artísticas y políticas.⁶

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

Algunas expresiones de la vanguardia de esos años postuladas desde este cruce entre vanguardia y revolución son consideradas frívolas, pasatistas, despolitizadas y extranjerizantes. En la tercera fase que marca Longoni (2007) se produce desde 1968 y su declinación en 1973. Los procesos de experimentación y creciente radicalización culminan en lo que Longoni y Mestman (2008) denominan el Itinerario del 68, que es 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.

Ésta se siente convocada a cumplir un papel protagónico en la revolución y progresivamente se fusiona con la vanguardia política, al desarrollar un movimiento de retirada de los espacios artísticos para ganar la calle o actuar en los sindicatos. Simultáneamente, grupos radicalizados que se autodefinen como vanguardistas, coexisten con otros con posturas más moderadas o diferentes, de modo que de ninguna manera debe entenderse este proceso como homogéneo y lineal. Lo que puede constatarse es que a fines de los sesenta la violencia forma parte del proyecto estético-político.

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

En 1968, la muerte del Che Guevara y en 1973 el golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende y su trágica muerte, año considerado un año de quiebre y punto de inflexión para el proyecto político intelectual del Cono Sur. En Argentina se suman como hechos bisagra, en 1972, los fusilamientos de Trelew y la masacre de Ezeiza, en 1973. En Uruguay, este año es la antesala del Golpe de Estado que se concreta en 1974:

Afectados por la fractura de un proyecto de transformación inminente que ellos también habían ayudado a pensar, los artistas, como el resto de la sociedad, tuvieron que gestar ahora estrategias que les permitieran resolver en los años subsiguientes los interrogantes más urgentes. Entre otros, cuáles eran las maneras posibles de resistir. (Giunta, 1999, p. 113)

Desde 1974 se produce un repliegue que se profundiza durante las dictaduras mediante el abandono del arte, la emigración, el retorno al reparo de las instituciones y del doloroso silencio. 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. Coexisten diversos imaginarios y proyectos que chocan contra los

muros de los poderes hegemónicos y los oídos sordos del discurso único que logra imperar finalmente con la llegada del neoliberalismo.

La relación entre arte y política se produce de manera significativa en América Latina, desde los sesenta.

Los artistas estudiados están imbuidos y comprometidos con la lucha descrita que se lleva a cabo desde Latinoamérica en los años sesenta. 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 indisoluble del compromiso con la construcción de una América Latina libre, soberana y unida; tal como se reivindica en el horizonte revolucionario de la época.

En relación con las *instituciones*, las y los artistas se vinculan con las universidades y escuelas públicas, en su formación y en su desempeño como docentes y con las instituciones emergentes del circuito artístico modernizador. Con sus vínculos, tienden a formar un espacio de contención y crecimiento colectivo y comparten posiciones periféricas respecto de la institucionalidad y el sistema hegemónico cultural de la época.

Edgardo Vigo, en La Plata, desde fines de los años cincuenta cuando entra en la escena artística, es un artista desconocido que realiza obras que son ajenas a las tendencias consagradas en el ámbito local.⁷ El curador Daniel Capardi (2008) 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” (p. 5).

Su obra de esa década se centra en la experimentación, con una impronta *duchampiana* en sus objetos como las *Máquinas Imposibles* y las *Máquinas Inútiles*, entre otros. Posteriormente, en los sesenta, se aboca a la xilografía y la edición de revistas marginales de poesía visual.⁸

Por su parte, Graciela Gutiérrez Marx es una de las artistas platenses que participa en la red internacional de arte correo en los años setenta y ochenta, de manera comprometida con la tendencia y sus fundamentos estético-políticos.⁹ Posteriormente, en el proceso de recuperación del espacio público y el despliegue de un activismo artístico con el retorno de la democracia, Gutiérrez Marx promueve acciones poéticas colectivas con la conformación de la *Compañía de la Tierra Malamada*, que forma en 1984 junto a Susana Lombardo, integrada por familiares, personas amigas y estudiantes. En 1992, con motivo de cumplirse 500 años de la “conquista de América” el grupo despliega una acción denunciante y contestataria en una plaza de La Plata, en oposición a los actos oficiales simultáneos.

En el año 1977 se forma la dupla artística *E.G Marx Vigo*, que comienza a elaborar sus proyectos en uno de los momentos más represivos de la dictadura en Argentina, por lo cual no pueden documentar y comunicar en sus envíos postales hacia el extranjero información referida a los actos de terrorismo de Estado que se comenten debido a que la correspondencia es fuertemente vigilada (Entrevista con Gutiérrez Marx, 2010).

Dentro de sus propuestas se destaca la publicación *Nuestro Libro de Estampillas y Mata-sellos (NLEM)*, en la cual explicitan su posicionamiento frente a la marginalidad, como categoría estético-política.

Sentidos producidos y régimen estético político de NLEM

En 1979, la pareja artística G. E Marx Vigo crea la revista NLEM que editan bajo la firma conjunta hasta 1983, año en que esta asociación artística finaliza, y continúa Vigo con su edición hasta 1993.

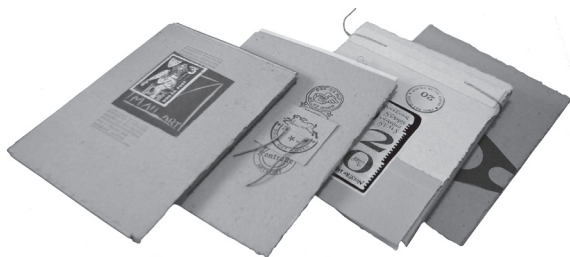


Figura 1. Algunos números de NLEM, editados por G. E. Marx Vigo (1979-1983) y E. Vigo (1984-1993)¹⁰

Esta publicación exhibe en su tapa la frase *Hacia una filatelia marginal creativa y paralela* como consigna que ratifica la concepción de los artistas del arte correo como tendencia alternativa al arte oficial y que desarrollan en una declaración titulada “Acuse de Recibo”, que la envían por correo a quienes participan junto con la publicación.¹¹

La conformación morfológica sigue la línea de las publicaciones experimentales anteriores en cuanto a su disposición como revista-objeto o revista-ensamblada y al material de las tapas, de cartón reciclado en este caso de color marrón y más refinado. Éstas poseen estampados impresos en colores, sellos y cosidos con hilos, algunos *collages*.

Quienes publican son designados como *co-impresores* y como característica, son quienes llevan a cabo una amplia trayectoria dentro de la red internacional en ese momento. Muchos de ellos han colaborado en la publicación anterior de Vigo (*Libro Internacional*) y se suman otros como Vittore Baroni (Italia), Pawel Petasz (Polonia), Dick Higgins (EE.UU), entre otros. El chileno Guillermo Deisler participa de manera persistente en los números de esta publicación.

Esta publicación reúne trabajos de artistas de todas partes del mundo y exhibe una forma de concebir la edición de revistas experimentales de forma colectiva y solidaria. Asimismo, conjuga poesía visual y arte correo como modos de enclave que asume el conceptualismo en el Cono Sur latinoamericano.

Algunas de las estrategias enunciativas que predomina es el uso metafórico del lenguaje para transmutar el dolor y el silencio forzados en formas poéticas. La opacidad del lenguaje, los cortes y superposiciones del collage, los ensambles y suturas, la sutileza de las siluetas y figuras metaforizadas, abren un espacio semiótico que resiste a las clausuras del sentido. Por otra parte, sus textos declarativos “Acuse de Recibo” (1979a), “Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética” (1979b) y “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana” (1980) forman parte de sus prácticas conceptualistas, al definir los núcleos ideológicos y estéticos que sustentan su trabajo artístico y comunicativo. (Figura 2)

En las tapas del N° 1 (1979) y del N° 3 de *NLEM*, enlazan estrategias visuales y creativas que cada artista implementó por separado en sus obras anteriores y que confluyen en su programa poético común. En ambas tapas, utilizan en fotocopia y estampa directa, la imagen del taco xilográfico de Vigo de las *manos caídas*, componiendo con otros elementos variantes visuales que refuerzan el sentido de lo que señalan. Las *manos caídas* guardan una contigüidad semántica con la idea de vencidos, detenidos o desaparecidos y aparecen con una forma orgánica ambigua que remite a una imagen de ángulo lateral de manos exánimes y, a la vez, parecen hojas marchitas. (Figura 3)

En los ejemplares que se publican al regreso de la democracia, las huellas de las heridas de la dictadura persisten en las producciones visuales marginales de las y los artistas correo. Algunos ejemplos que destacamos es el trabajo de la artista Hilda Paz, en el N° 14 de *NLEM*, en 1985 en el cual su estampilla creativa es un grabado que sugiere fragmento de un rostro y grietas, en tinta roja, sellada con los años que señalan el período de la dictadura en Argentina que tiene sobrepuesto el sello poético “Mientras haya días, mientras haya albas. Latinoamérica”. (Figura 4)

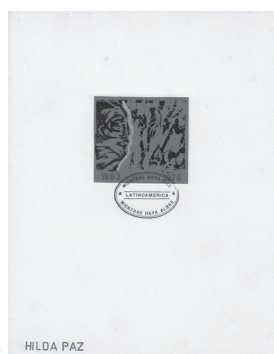
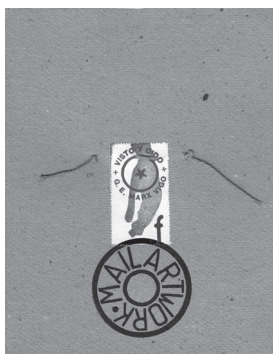
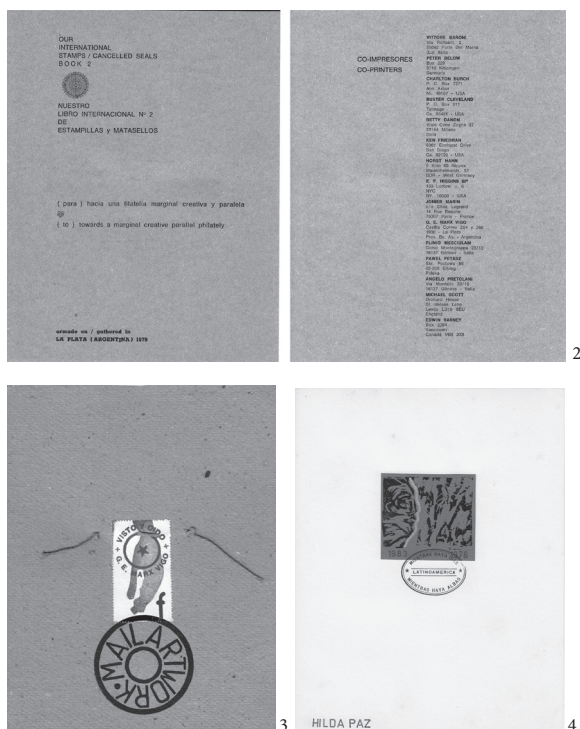


Figura 2. Carátula y presentación de *co-impressores*, N° 2, 1979.

Figura 3. Trabajo de E. A. Marx Vigo en la tapa del N° 1 de *NLEM* (1979)

Figura 4. Estampilla con sello de Hilda paz, N° 14, *NLEM*, 1985

Otro trabajo significativo es el que publica Vigo en el N° 16, de 1987, en el cual reinserta elementos visuales que están presentes en su obra de diferentes maneras, y que remiten a su hijo Abel Palomo, desaparecido por el terrorismo de Estado de la dictadura cívico-militar argentina. Se trata de una xilografía que presenta en silueta, con tinta roja, un fragmento del cuerpo de su hijo (perfil de su cuello y la parte inferior de su cabeza), con un sello con la frase “Set Free Palomo” (Liberen a Palomo) con cadenas, en tinta negra, sobrepuesta como matasello a esta figura. En la parte superior al trabajo gráfico que oficia de estampilla, se enuncia el tiempo transcurrido entre 1976 a 1986, el nombre de su hijo y la afirmación de que está vivo. Estos enunciados coinciden con los procesos que se llevan a cabo por parte de los organismos de derechos humanos en estos primeros años de democracia, de reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos. (Figura 5)

En el ejemplar de 1990, Clemente Padín reinserta una estampilla que exhibe la figura de un militar con una línea cruzada en diagonal, expresando la cancelación de la posibilidad de otra dictadura militar en Uruguay. Resalta el año 1985, que coincide con el final del régimen dictatorial en ese país. El sentido reverbera con el *Nunca Más*, de 1984 en Argentina, como condición de producción de esta enunciación. (Figura 6)

Por último, es significativa una producción que tiene una autoría institucional, de la Facultad de Humanidades y Artes, que en el listado de *co-impresores*, se referencia en la dirección de Corrientes N° 745, Rosario, provincia de Santa Fé. Esta estampilla realizada con un trozo de papel reciclable, posee unas manchas de tinta roja, dos cintas negras a modo de crespón o lazo de luto, y el sello “NO al indulto”, como matasello sobre la estampilla, y fuera de ésta en tamaño más grande. Este trabajo se publica en el N° 19, en 1991, a menos de un año de la segunda tanda de indultos decretados por el entonces presidente Carlos Saúl Menem que libera a comandantes juzgados en 1985, responsables de delitos de lesa humanidad. La red de arte correo se hace eco del reclamo de los organismos de derechos humanos ante tan tremenda decisión presidencial. (Figura 7)

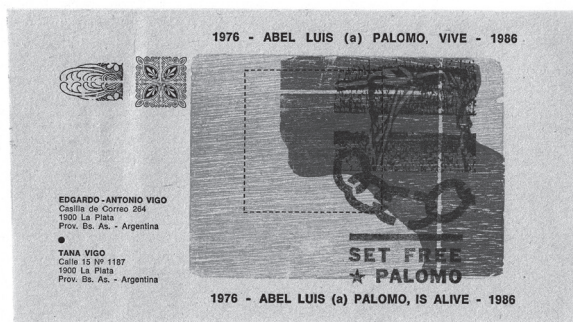


Figura 5. Trabajo “Set Free Palomo”, Edgardo Vigo, N° 16, NLEM, 1987

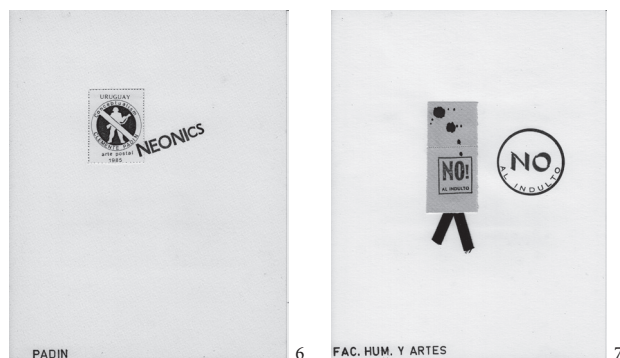


Figura 6. Estampilla “Neonics”, de Clemente Padín, N° 18, *NLEM*, 1990

Figura 7. Estampilla de la Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, N° 19, *NLEM*, 1991

En el último número de la publicación, el N° 20, que se edita en 1993, se incluye nuevamente el texto de G. E. Marx Vigo, “Acude se Recibo”, como forma de enfatizar la apuesta a una filatelia marginal y paralela, en la cual sostienen que “El uso y la función no determinan la marginalidad de la estampilla creativa sino la *transgresión* flagrante al *Reglamento* de que hacen gala las Administraciones de Correo, como a la *catalogación* que rige las colecciones filatélicas tradicionales” (G. E. Marx Vigo, 1979, párr. 6).

La *marginalidad* como categoría estética-política se sustenta, por un lado, en las técnicas utilizadas de multiplicación que se vinculan con lo popular, como el grabado¹² o la xilografía, al uso de materiales sencillos y modos artesanales, despreciados por la industria cultural e históricamente por el sistema artístico oficial.

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.

Lo que está en juego no es, en todo caso, la *repetición*, sino la *multiplicidad*, la *reproductibilidad*, que es la que perturba al *mito*. La idea de copia está implícita en la de original, ya desde el siglo XIX, dice Rosalind Krauss (1996).

Para Benjamin “El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (1989, párr. 6) y es, justamente allí donde la reproducción *corrompe*, porque en cualquier caso desprecian su aquí y ahora, afectan su autenticidad., por esto “en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta” (Benjamin, párr. 8.)

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

Tratamos de quebrar la unicidad del ejemplar y sus características de obra irreplicable, mediante la multiplicación de la imagen estampada en forma manual (utiliza la multiplicación manual para estampar tu obra original) Esta multiplicación manual redimensiona las antiguas técnicas artesanales, insertándolas en el contexto contemporáneo, como un intento de revitalizar los ideales de 'humanización de los sistemas', en este caso, de producción y circulación de los mensajes visuales. (Marx Vigo, 1979)

Asimismo, en lo que llaman la *creación marginal*, lo cultural se refugia en las huellas que deja el artista en su obra, en esa presencia que repone la intervención vital del ser humano y resiste a la automatización de su experiencia. Esto se acentúa en la remisión a las ritualidades: "Nuestro altar marginal es una presencia descarnada y efímera de un despojamiento ya vivido. Así, la obra se desmigaja y sacrifica para dar luz al testimonio multiplicado manualmente y ofrecido como medio de participación ritual" (Marx Vigo, 1979, párr.4). Por otro lado, en 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.).¹³ Asimismo, hay un trastocamiento de los formatos, materiales y presentación respecto de las revistas tradicionales, y los procedimientos, artificios y estrategias enunciativas a las cuales recurren (como el *juego*, el *contraste*, la *parodia*, el *collage*, la *metáfora*, la *metonimia*, etc.) tienden a crear una densidad simbólica crítica mediante tensiones, opacidades y acentuaciones en la producción de sentido.

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

La eficacia estética significa, en efecto, la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. Esto postula una indeterminación a la cual es necesario someterse y plantea una paradoja respecto de la relación arte y política, una tensión originaria constitutiva de la política del arte en el *régimen estético del arte*: "El pensamiento de esta política tiene sus raíces en la definición de la especificidad de la experiencia estética como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible" (Ranciére, 2011, p. 17).

Arte correo y dictadura: a modo de cierre

Durante las dictaduras en el Cono Sur las acciones de las organizaciones revolucionarias, las formas de activismo político y expresión de cualquier disidencia son acalladas con represión y autoritarismo. En este contexto, el arte correo se presenta como espacio de contrainformación en un régimen micropolítico que, con persistencia laboriosa, trafica sentidos hacia afuera de América Latina, desde las voces silenciadas, a través de postales,

estampillas, sellos fechadores que combaten el olvido al resaltar fechas como el 11 de septiembre de 1973, por ejemplo; o los sellos poéticos que invitan a “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido”, poema visual de Edgardo Vigo.



Figura 8. Sello poema-visual, Edgardo Vigo (s/f)

Las y los artistas correo enfrentan los envites de la vigilancia y la censura que se produce en el Sistema del Correo, como también la ineficiencia y presión del sistema burocrático del Correo y las Aduanas. Algunos de sus envíos son destruidos, no llegan a destino y en otros casos deben afrontar interrogatorios para poder recibir los envíos del exterior.¹⁴

La censura, en vinculación con la política en esta etapa, aparece de manera evidente en varias exposiciones de arte correo que son intervenidas por las fuerzas de seguridad. Entre ellas, en 1976 es censurada la exposición que organiza Paulo Bruscky en Brasil. En esta ocasión “El Artecorreos sostiene su primer enfrentamiento” explica Paulo Bruscky en una carta que le envía a Edgardo Vigo el 2 de marzo de 1977. La exposición había sido clausurada por la Policía y los artistas llevados presos durante tres días. Los trabajos artísticos, incautados por la Policía fueron entregados rotos posteriormente.

En este periodo estudiado, numerosos proyectos y prácticas de arte correo hacen referencia expresamente a acontecimientos y procesos históricos que se viven en los países de América Latina.

En el contexto de un régimen represivo y violento, la comunicación se vuelve imprescindible tanto para quienes permanecen en el continente resistiendo, como para quienes, a causa de ese régimen, se ven forzados a emigrar.¹⁵

Aquí aparece el sentido de la comunicación como *vida*, entendida en su dimensión humana como espacio vital de encuentro con la otredad:

Para los latinoamericanos y, ya somos unos cuantos los creadores que, voluntariamente o impulsados por las circunstancias políticas, se ven obligados al exilio, el “arte por correo” se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de “ciudadanos fallecidos”, como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano. (Deisler, 1982, párr. 5)

Desde la perspectiva de Ranciére (2011) adquiere relevancia el carácter político del arte en su especificidad dentro de un régimen en el cual los objetos se definen por su pertenencia a un *sensorium* diferente al de la dominación. Establece un nuevo (des)ordenamiento de la experiencia que desbarata aquello que el poder quiere inmovilizar o fijar.

En la dimensión temática hay una remisión directa a eventos de la vida política frente a los cuales consideran que no pueden dejar de expresarse: los fusilamientos de Trelew, la invasión de Estados Unidos a Panamá, el encarcelamiento de artistas, entre otros.

Hay un conjunto de acciones relevantes a fines de los setenta donde se articula el arte correo con la política, en relación con acontecimientos concretos. También en lo político que hace referencia a la politicidad de la obra, en cuanto su régimen estético-político de las formas expresivas y usos del lenguaje que eligen pronunciar, desde la declaración abierta a los artificios poéticos de los trabajos artísticos que circulan en la red.

Un caso paradigmático es la Campaña por la Liberación de Clemente Padín y Jorge Caraballo que lanzan por la Red artistas de Europa y Estados Unidos. Bajo consignas que exigen la liberación de los artistas: “Por la Liberación de Padín y Caraballo”, “Liberen a Padín y Caraballo”, circulan convocatorias para publicaciones y acciones que buscan ejercer presión ante los Organismos Internacionales de Derechos Humanos y dependencias estatales con el fin de lograr la libertad de los artistas presos por la dictadura uruguaya.¹⁶ Se producen múltiples trabajos artísticos: postales, sellos, afiches, estampillas que se incorporan a publicaciones y exposiciones, y textos declarativos. La mayoría de estos trabajos son recopilados con posterioridad por Clemente Padín y Jorge Caraballo en una publicación denominada “Solidaridad”, publicada en 1991.

Al regreso de las democracias, en los ochenta, la red internacional experimenta un proceso de vigorización, como lo remarca Padín (1988). En las acciones y los proyectos artísticos hay una articulación directa con lo que acontece en el campo de la política y lo social. El vigor lo da ese impulso de apertura de libertades, el entusiasmo por recuperar los espacios públicos para expresar el dolor por lo perdido y la esperanza de un nuevo orden social y político.

Hay una apertura de un proceso expansivo. Este entusiasmo impulsa multiplicidad de convocatorias a exposiciones, eventos, publicaciones. Surge la necesidad de organizarse, de coordinar acciones, de expresarse. Estos procesos podemos verlos en movimiento a través de la activación de los dispositivos del arte correo.

El corpus presentado en estas páginas es una acotada muestra de un universo rico y diverso de postales, sellos, trabajos gráficos y publicaciones que circulan en esos años en la red correo.

En el análisis ampliado de la investigación,¹⁷ es relevante resaltar que *Latinoamérica* se constituye en una temática central de la discursividad del arte correo en el periodo analizado y es valorada positivamente. Se inscribe como *imperativo* en la medida en que constituye un proyecto de realización colectiva, un horizonte a alcanzar. Así hay una tensión entre la realidad de *Latinoamérica* que ocurre en el presente de las obras (opresión, dominación política y económica) y la *Latinoamérica* deseada, merecida, buscada (libre, soberana, unida). Entre ambas, se desenvuelve un programa libertario que convoca para su realización a los *latinoamericanos*. Es decir, demanda la consolidación de un ‘nosotros’ como colectivo de identificación fuerte, en oposición a un *Otro*, el dominador y opresor¹⁸.

La temática *Latinoamérica* presenta varias aristas, por lo cual focalizamos algunos tópicos que surgen de los trabajos de los artistas. Este agrupamiento nos permite comprender con mayor claridad los sentidos producidos, de manera tal que establezcamos posteriormente relaciones significativas con las nociones centrales de la investigación.

Los tópicos en que se desagrega, son la opresión de las dictaduras en Latinoamérica, imperialismo, censura y desigualdad.

Las temáticas como una dimensión fundamental de la producción de sentido, y allí el acento en *Latinoamérica* como signo, posee un alcance mayor, dado que opera como espacio de confluencia de sentidos que se producen en complejas relaciones entre las fronteras de los enunciados y lo extradiscursivo.

La tematización se realiza siempre desde una *evaluación social*, tal como lo postula 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).

Esta tendencia, que sigue vigente en la actualidad, apuesta a una densidad simbólica y crítica en los años setenta y ochenta que tiene su propio alcance. No aspira al logro de la revolución ni la subversión de un orden social dado, su alcance es más modesto. Mediante sus *tácticas*,¹⁹ pretende perforarlo, birlarle y sembrar actitudes potencialmente críticas frente al orden hegemónico: la del inconformismo, la curiosidad, la esperanza que posibilita la utopía.

¿Es el arte correo de este periodo un *arte crítico*? Hasta aquí podemos afirmar que lo es, si tenemos en cuenta las concepciones que subyacen en las propuestas y proyectos de los artistas.

Por la vía de un proyecto que lo articula, el de la *Nueva Izquierda* en América Latina, las y los artistas configuran un programa estético-político que propugna desbordes entre arte y política, desdibujamiento de fronteras entre ambos, como también incertidumbre acerca de los modos de operativizar esta voluntad.

Este *arte crítico* se apoya en la noción del artista comprometido, trabajador, curioso, investigador, activador que promueve el arte como forma de inconformismo afin con las proposiciones gramscianas de intelectual orgánico (Gramsci, 1975) y la perspectiva dialógica del círculo bajtiniano que ponen en escena la dimensión ética e ideológica del lenguaje (Bajtín, 1999, Voloshinov, 1929, Ducraroff, 1996).

Esta actitud, a diferencia de la concientización que presupone ciertos grados de control de los efectos, busca producir un fermento a partir del cual, como derivas de sus impulsos intrínsecos revulsivos, puedan descomponerse las certezas del poder y cuestionar las ciegas sumisiones.

Pero esta disonancia no se corresponde enteramente con el modelo de la *forma resistente* (Ranciére, 2008 y 2011), se trata más bien de una *micropolítica*. Aquella que postula Ranciére como forma de preservar la experiencia estética en su especificidad, pero conectada con las fuentes de la vida. Se configura en un movimiento *del arte al no arte* e impulsa un trabajo de ficción modesto, pero no por eso menos crítico.

Tal como asegura Sergio Caletti (2001), no hay política sin sujeto –no en referencia a un sujeto sustancialista ni inmanente– y el sujeto de la política y de la comunicación, pueden ser el mismo en tanto activador de procesos de transformación.

La denuncia adquiere fuerza como resistencia e insubordinación en un contexto en el cual se promueve el acatamiento del silencio, en sus formas violentas y radicales como la censura y la desaparición de personas.

Notas

1. La visión del artista en el arte correo está en consonancia con el socavamiento de la noción de autor que postulan Foucault y Barthes a fines de los sesenta. Michel Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?” (1969) propone la tesis de que el autor es una función que permite organizar el universo de los discursos, operando como marca distintiva de un tipo de textualidad categorizada como *obra*. Por su parte, Roland Barthes (1987) anuncia *la muerte del autor*, como persona y núcleo inmanente de sentido. Desestima la idea de autor como algo fijo y, por lo tanto, moviliza también la categoría complementaria de *lector* o espectador.
2. 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).
3. El “Festival de la Postal Creativa”, en 1974, organizada por Clemente Padín en Galería “U” de Montevideo, es la primera exposición documentada de Arte Postal en Latinoamérica. Desde entonces el movimiento de arte correo o arte postal se difunde y dinamiza en la región. Posteriormente, las grandes muestras comienzan a sucederse, sobre todo en la Argentina a partir de la “Última Exposición Internacional de Arte Postal” realizada por Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo en 1975 y en Brasil con la “Primeira Exposição Internacional de Arte Postal” organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho en Recife, Pernambuco, 1975 (Padín, 1988).
4. Artistas del Cono Sur latinoamericano, como el uruguayo Clemente Padín, el chileno Guillermo Deisler y el argentino Edgardo Vigo, se vinculan con artistas conceptualistas de otras latitudes a través de sus prácticas experimentales, principalmente relacionada con la poesía visual. Toman contacto con artistas como Julien Blaine, Ken Friedman, Dick Higgins, entre otros, que ya eran movilizados de la red de arte correo. Progresivamente se insertan en esa red, y al mismo tiempo, fortalecen la interrelación entre ellos consolidando una fraternal amistad por correspondencia. Se conocen personalmente en 1969 en el Di Tella, pero intercambiaban desde 1966 sus publicaciones experimentales *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (Edgardo Vigo), *Ediciones Mimbres* (Guillermo Deisler), *La Pata de Palo* (Dámaso Ogaz) y *Los Huevos del Plata, Ovum y Ovum 10* (Clemente Padín).
5. Otras y otros artistas de Argentina que forman parte de esa generación fundacional, además de Vigo y Gutiérrez Marx, son Horacio Zabala, Luis Pazos, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Carlos Pamparana, Carlos Ginsburg y Susana Lombardo. También León Ferrari participa de varias propuestas. En América Latina de 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; (...) 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, C. 1988, s/p)

6. La primera fase va desde fines de los cincuenta y los primeros años de la década del sesenta; la segunda abarca los años de mitad de esta década, en tanto que la tercera incluye los años de mayor virulencia, entre el final de los sesenta y mediados de los setenta.

7. Edgardo Vigo (1928-1997) provenía de una familia de clase trabajadora. Encontró su vocación artística en el entorno laboral en Tribunales, donde se desempeñó como administrativo. En los años cincuenta, tomó contacto con expresiones vanguardistas en su viaje a París, en una aventura compartida con su amigo Miguel Ángel Greña, y a su regreso, a fines de 1954, comenzó su camino de búsqueda marcado por un impulso experimental, no complaciente con el público ni con las tendencias hegemónicas.

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

9. GG Marx (1942-2022) fue escultora, artista experimental y docente. Estudió profesorado y licenciatura en escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes, de donde egresó en 1967. Fue docente universitaria hasta 1976, cuando la dictadura la cesanteó. En 2007 presentó su tesis de maestría, que publicó posteriormente como libro en 2010 bajo el título *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Presentó el libro en una exposición de todo su itinerario artístico, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), de La Plata, titulada “Fragmentos de Archivo” (noviembre de 2010).

10. Las imágenes incluidas en este artículo son digitalizaciones y fotografías de obtención y edición propias, de trabajos artísticos que se alojan en el archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), ciudad de La Plata.

11. El texto, fechado el 7 de enero de 1979, es elaborado por G.E Marx Vigo en La Plata.

12. En 1970 se forma el grupo Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, promovido por seis grabadores: Juan Carlos Romero, Marcos Paley, Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza y Ricardo Tau. Desarrollan sus prácticas en los espacios públicos y “si bien los guiaba una intención didáctica –sus integrantes produjeron un documento titulado ¿Qué es el grabado? Donde explicaron con lenguaje claro las distintas técnicas– también cifraron en el grabado la posibilidad de existencia de un verdadero arte popular” (Giunta, 1999, p. 143).

13. “Nuestra pobreza latinoamericana”, que aparece *desnaturalizada*, como *producto* de un orden hegemónico, tal como la formulan G. E. Marx Vigo.

14. “Desde 1976 hasta mediados de 1983, sufrí una censura abierta no sólo en la correspondencia que recibía sino también en la que enviaba. Ese periodo fue especialmente triste para mí. Este control consistía en la destrucción de correspondencia postal dirigida a mí o realizada por mí, cartas que contenían invitaciones que llegan fuera de tiempo para participar. En suma un corte en el contacto con mis amigos del mail artistas. Una vez sucedió un hecho inusual, un empleado introdujo algunas piezas postales en mi buzón, pero debieran haber estado en el Comité de Censura. Fue obligado a dejar el trabajo y aceptar

la jubilación anticipada ‘por problemas psicológicos’ (...) De cualquier manera, nuestro Servicio Postal sigue siendo corrupto. En primer lugar, aceptaron practicar el control de correo y luego robar o destruir toda clase de piezas postales” (Vigo en Janssen, 1998: 8p.).

15. Como ocurre con Guillermo Deisler que es enjuiciado y expulsado de Chile cuando se instaura la dictadura militar en 1973.

16. La dictadura uruguaya mantiene detenidos a Padín y Jorge Caraballo de manera clandestina en 1977 durante cinco meses. En marzo del 78, gracias a presiones internacionales los legalizan como preso político, lo juzgan y lo privan de su libertad hasta 1983, bajo un régimen de libertad vigilada.

17. La investigación desarrollada durante trece años dio lugar a la escritura de dos tesis de posgrado sobre el arte correo en el sur de Latinoamérica, con especial atención a Argentina. El estudio se organizó en torno a dos delimitaciones temporales y problemas diferenciados respecto del mismo tema. 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).

18. Una muestra de la amplitud y relevancia que se le da a Latinoamérica es la iniciativa de Clemente Padín, que no logra finalizar con el alcance deseado por el artista. Se trata del Proyecto “Enciclopedia Visual de la Historia Latinoamericana”. Padín lanza la convocatoria de este Proyecto con la siguiente aspiración: “Tratamos de rescatar las imágenes de los acontecimientos políticos-sociales más importantes ocurridos en nuestra Latinoamérica –sobre todo lo sucedido en el curso de nuestras vidas– con el fin de mantener una memoria viva de los hechos que marcaron nuestra historia común y decidieron nuestra existencia. Sobre estas bases surgirá la sociedad latinoamericana del futuro” (Padín, 1983: 1p.) Se solicita a cada artista tres imágenes, preferentemente fotografías sobre acontecimientos que han tenido ‘particular importancia’ en sus vidas, con datos de fecha y lugar donde ocurrieron. El destino final de envío de las imágenes es Plovdiv, Bulgaria, donde Guillermo Deisler se encarga de difundir y exponer.

19. En el sentido de Michel De Certeau (2000).

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1999) *Estética de la Creación Verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Benjamin W. (1989 [1933]) Experiencia y Pobreza. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Berone, L. (2006) Acento/Entonación. En Arán, Pampa Olga *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Ferreyra Editor.
- Caletti, Sergio (2001) “Siete tesis sobre comunicación y política”. *Revista Diálogos de la Comunicación*, 63.

- De Certeau, M. (2000) La Invención de lo Cotidiano I. *El Arte de Hacer*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Ducraroff, E. (1996) *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas*. Ed. Almagesto.
- G. E. Marx Vigo (1979a) Acuse de Recibo. Filatelia Marginal, *Nuestro Libro de Matasellos y Estampillas*, N° 1, La Plata (original en CAEV, La Plata).
- _____ (1979a) "Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética", mimeo mecanografiado.
- _____ (1980) (1980) Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana. *Common Press*, 36.
- Gache, B. (2005) Arte Correo: el correo como medio táctico. En García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (Ed.) *El Arte Correo en Argentina*. Vórtice editores.
- Gramsci, A. (1975) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Juan Pablos Editor.
- Giunta, A. (1999) Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En Burucúa, José Emilio *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo II. Ed. Sudamericana.
- Longoni, A. (2004) Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta. En Masotta, Oscar *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Ed. Edhasa.
- _____ (2007) Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70, en *Brumaria*, n° 8, Madrid, primavera de 2007 (pp. 61-77)
- _____ (2010) Artista mendigo/ artista turista: itinerarios descentrados. En *Sur, sur, sur*. SITAC.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008 [2002]) *M. Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Padín, C. (1988) El Arte Correo en Latinoamérica. *Ponencia Reunión de los Departamentos de Estudios Latinoamericanos de las Universidades Norteamericanas y Mexicanas de la costa del Pacífico (PCCLAS)*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali. <https://www.merzmail.net/latino.htm>
- Ranciére, J. (2011) *El malestar en la estética*. Ed. Capital Intelectual.
- Reglero, César (2009) "Poéticas Visuales o la dificultad de las definiciones". <http://boek861.com/prorepv/pry/0%20definicionespv2.pdf>
- Vigo, E. A. (1976) Una nueva etapa en el Proceso Revolucionario de la Creación, mimeo, CEAV.
- Voloshinov, V. (original 1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje, s/f, s/e*.
- Williams, R. (1991) *Sociología de la Cultura*. Ed. Paidós.
- Williams, R. (1997) *La Política del Modernismo*. Ediciones Manantial.

Abstract: This paper analyses the production of meaning about dictatorships in the Latin American South in a corpus of mail art works from the publication *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*. Traces of an active memory are explored in the

political and technological poetic plots of a marginal art/communication trend. The magazine, created in 1979 by Edgardo Vigo and Graciela Gutiérrez Marx under the joint signature G.E Marx Vigo, was published until 1993. On its cover, the phrase *Hacia una filatelia marginal creativa y paralela* and at the same time ratifies a disruptive practice that questions official art. The avant-garde foundations of mail art are based on aesthetic and political transformations that have occurred since the late 1950s in the cultural field. In Latin America, artists belong to such avant-garde formations, in the intellectual project of the New Left, which resists violence and repression during dictatorships.

In keeping with interpretive traditions, an intentional sample of works from editions between 1985-1993 is analyzed. The perspectives adopted from the field of social sciences share a critical view of political, cultural and social processes.

Keywords: Mail art - dictatorship - marginal publication

Resumo: Este trabalho analisa a produção de sentido sobre as ditaduras no sul da América Latina em um corpus de obras de arte postal da publicação *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Postmarks*. Os traços de uma memória ativa são explorados nas tramas poéticas políticas e tecnológicas de uma corrente marginal de arte/comunicação. A revista, criada em 1979 por Edgardo Vigo e Graciela Gutiérrez Marx sob a assinatura conjunta de G.E Marx Vigo, foi publicada até 1993. Na capa, a frase *Rumo a uma filatelia marginal criativa e paralela* ratifica uma prática disruptiva que desafia a arte oficial. Os fundamentos vanguardistas da arte postal baseiam-se nas transformações estéticas e políticas ocorridas desde o final da década de 1950 no campo cultural. Na América Latina, os artistas pertencem a essas formações de vanguarda, no projeto intelectual da Nova Esquerda, que resiste à violência e à repressão durante as ditaduras. No que diz respeito às tradições interpretativas, analisa-se uma amostra intencional de obras provenientes de edições entre 1985-1993. As perspectivas adotadas no campo das ciências sociais compartilham uma visão crítica dos processos políticos, culturais e sociais.

Palavras-chave: Arte postal - ditadura - publicação marginal

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
