

# Estética como *sensorium* en Edgardo Vigo y el arte correo. De la carta postal al correo electrónico: en búsqueda del entorno perdido

Julio Lamilla <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** En este escrito desplegamos a través del análisis de producciones y archivos referentes al arte correo, cuestionamientos sobre la relación de la práctica artecorreoística con la estética entendida como experiencia sensible (*Aisthesis*). Siguiendo planteos y testimonios de Edgardo A. Vigo, Dámaso Ogaz y múltiples artecorreístas en relación al vínculo material con las obras, se analizará cómo afecta el paso de lo analógico a lo digital en la concepción, recepción, técnicas y construcción material de obras de arte correo. Para auscultar esta bisagra temporal resonarán reflexiones de Susan Buck-Morss y Gilbert Simondon sobre la estética como experiencia sensorial.

**Palabras clave:** Arte Correo - Tecnoestética - Anestésica - Analógico.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 158-159]

---

<sup>(1)</sup> Licenciado en Artes (UPLACED), Licenciado en Educación por la misma universidad. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesor Invitado y miembro del equipo de investigación Posgrado LAC (UNA). Investigador y archivista voluntario en CAEV. Correo electrónico: julio.lamilla@gmail.com

## Introducción

“el campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material” Susan Buck-Morss, S. (2005, p. 173).

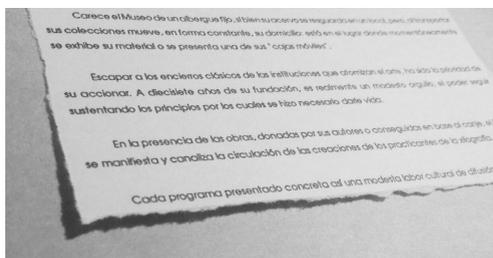
“Long me había preguntado [Jorn] si no podía encontrar un material poco convencional para la portada del libro. Preferiblemente un poco de asfalto pegajoso o quizás lana de vidrio. En broma, quería que al mirar a las personas, pudieras saber si habían tenido el libro en sus manos o no. Él accedió a mi sugerencia final: papel de lija (pedernal) nr. 2: «Bien. ¿Te imaginas el resultado cuando el libro descansa sobre una mesa de caoba pulida en blanco, o cuando se inserta o se saca de la estantería?» Recuerdos de Asger Jorn, Troels Andersen,

citado en *Books Of Warfare, La colaboración entre Guy Debord y Asger Jorn de 1957-1959*, Christian Nolle<sup>1</sup>, s/p.

“Se experimenta una afección estética al hacer una soldadura”  
Simondon, G. (1992, p. 8).

En una charla<sup>2</sup> dada por el artista-correo Edgardo Antonio Vigo, en el Centro Médico de Jubilados de la ciudad de La Plata en 1993, titulada “Vigo una experiencia en Cuba”; el presentador de la charla doctor Marcos Sáleme –a propósito de las ediciones *Diagonal Cero* que Vigo manufacturaba– rememora: “Era una carpeta de cartón, pero de un cartón lo más rústico que se puedan ustedes imaginar (...) cortado como a cuchillo serrucho, todo áspero en los bordes” (Vigo, 1993).

La imagen y presencia del borde recorre la desbordada obra de Vigo, una forma de “desbordar el borde”<sup>3</sup> la propondrá Vigo en la terminación artesanal de los cortes de papeles y cartones usados en sus obras, tanto para la construcción de cajas de cartón como de piezas gráficas, universo en consonancia táctil con el borde piloso propio de las estampillas, denominado dentado. En ocasión de la confección de tarjetas de invitación a la muestra Obras, cajas y ediciones del Museo de la Xilografía de La Plata, realizada en Fundación Centro de Artes Visuales el año 1991, Ana María Gualtieri, fundadora del espacio, a propósito del díptico de invitación, el cual poseía adosado en su interior dos papeles con el texto de la obra, relata que fue hecho junto con Vigo al “juntarse a cortar papeles pero sin tijeras sólo con ayuda de una regla”<sup>4</sup> (Gualtieri, 2022).



**Figura 1.** Detalle interior de tarjeta de invitación de borde cortado a mano entre Ana María Gualtieri y Edgardo A. Vigo. Archivo CAEV.

En la misma cinta de audio de la charla citada anteriormente Vigo precisa:

yo por ejemplo no puedo usar la computadora que hay en casa, no la sé usar, no tengo ningún interés (...) es como que no puedo tocar los botones, yo preciso la madera, preciso el papel, preciso el lápiz y mi vieja maquina Remington de

escritura (...) o sea hago como música con la maquinita y yo eso no lo puedo perder, a mi el silencio de la computadora me mata (Vigo, 1993).

El arte correo fue una red de intercambio planetario de obras, piezas que entremezclaban documentación, objetos, sellos, mediante principalmente el medio postal, si bien algunas eran copias múltiples, en la mayoría de los casos éstas eran intervenidas con un detalle manual que atestiguará –como certificado de vida– la huella de la existencia física del artecorredista remitente. Esto principalmente sucedía en los proyectos de revistas ensambladas con encuadernaciones artesanales, por ejemplo a través de sellado, firmado, inclusión de dedicatoria, dibujos, intervenciones o múltiples inscripciones manuales. Vigo, férreo y vitalista defensor del arte de la presentación por sobre el arte de la representación, de un arte de la experiencia del presente y no de una mimesis representacional que pierda la cualidad de pieza única e irrepetible, desarrolla en su charla de inicios de los años 90 –frente a la incipiente masificación de los medios digitales– una toma de posición o barrera, la cual en sus palabras es una especie de definición de vida necesaria en su extenso recorrido de hacedor, la cual a su vez, no quiere, dice Vigo, ser pensada como algo irreductible ni mucho menos entendida como un fanatismo de lo que fue (Vigo, 1993, s/p). Lo central de esta posición, cuasi sentencia, es la advertencia por parte de Vigo, en el emergente mundo computacional, de la no existencia de “el producto creativo de una nueva técnica” (Vigo, 1993 s/p).

En Enero de 1969 Vigo entrega al profesor Ángel Osvaldo Nessi, un programa escrito-declaración titulado Hacia un arte tocable, en el cual sistematiza alguno de estos puntos, sintetizando en su poética constructora una intencionalidad estética menos en vínculo con lo bello que con lo sensorio:

Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales ‘pulidos’ al extremo de que produzca el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que quedará en esa posición sin participar “epidérmicamente” de la cosa (...) Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una “élite” que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier habitat y no encerrado en museos o galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito (Vigo, 1969, s/p).

En múltiples otros textos y entrevistas, Vigo remarcará este punto, señalando y anticipando, cómo por medio de la digitalización de las materialidades físicas, el objeto “artístico” (abierto, participativo, móvil, re-ensamblable, áspero, poroso) y su receptor, pierden aspectos sensoriales referidos a cualidades motrices y hápticas. Cualidades sensitivas referidas a la recepción perceptual de las obras –que siguiendo al filósofo de la técnica Gilbert Simondon– (y como veremos más adelante); podríamos aglutinar bajo el concepto de *tecnoestética* (Simondon, 2017).

Sin bien, las búsquedas por expandir, combinar o integrar las formas de percibir las obras pueden encontrarse fuertemente impulsadas en los años 60. Desde áreas como el arte cinético participativo o las formas más experimentales de la poesía (instrucciones,

poesía para armar, poesía total), o los mismos Señalamientos<sup>5</sup> de Vigo, será sobre la condición de aspereza material, de porosidad, enunciada por Vigo en el primer párrafo de su escrito-declaración, que intentaremos rastrear como este cartón rústico “todo espero en los bordes”, presente a lo largo de toda la producción de Vigo, actúa como fuente de comunicación e información analógica, de la materialidad de las obras de Vigo y del arte correo. Esto en articulación a la raíz etimológica y entendimiento primordial de la estética, la cual “designa tanto la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales de la recepción sensorial como las categorías de la sensibilidad que son activadas en esa recepción” (Millard, 2018, p. 10). Enlazando estética (*aisthesis*) a modos de percibir, des-acoplando sus conexiones con lo bello.

La aspereza material del relieve táctil, como campo de exploración sensorial, fue abordado desde diferentes prácticas del arte contemporáneo. Un acotado recorrido nos llevaría a ámbitos como el campo sonoro expandido a través de ejercicios de escucha *profunda* propuestos por la investigadora y música Paulina Oliveros, donde el cuerpo actúa como órgano de escucha y caja de resonancia; las múltiples experiencias sensitivas de Lygia Clark, llevadas a cabo a través de la fabricación no convencional de diversos objetos y dispositivos denominados objetos relacionales, explorando el uso terapéutico de sus distintas texturas, pesos y sonidos; las teclas de madera del piano de Xul Solar, quien modificó sus superficies con diferentes incisiones, logrando texturas reconocibles al tacto de su posible intérprete o las series gráficas intervenidas con escritura Braille de León Ferrari. En el caso del arte correo destaca la serie de *tactile poem's* del artista venezolano Dámaso Ogaz, pequeños poemas objetos con trozos de diversas texturas, incluidos en sus envíos de arte correo.



**Figura 2.** Obra de Damaso Ogáz de su serie *Tactiles poems* enviada a Vigo a través del arte correo. Archivo Arte Correo CAEV.

En una entrevista realizada el año 1997 por el artista correo Fernando García Delgado, Vigo apunta en relación al envío de una de sus obras a una convocatoria de arte-fax, transitoria práctica intersticial entre los medios analógicos y los digitales, la cual hoy en día podría ser catalogada como *deadmedia*<sup>6</sup>:

Una de las nuevas modalidades que surgió, cuando me invitan a una convocatoria de arte-fax, es mandar faxes manuales. Es decir, hago una pieza que respeta el tamaño del fax, pero a la que mando por correo (postal), porque tiene adosamientos, xilo-collage. Si la pieza la mandase por fax se convertiría en una pieza plana y se terminó. (...). Lo que va por fax, por Internet, todo está plano, es una documentación impresionante, pero es una reproducción (Vigo, 1997).

Esta idea de lo plano en la enunciación de Vigo, extrapola ese pulido de la materialidad al extremo presente ya en su escrito-declaración, haciendo referencia ahora a la cerodimensionalidad del lenguaje binario. De esta codificación de las materialidades en su imagen tecno-digital (Flusser, 2017) se desprenderá una situación de casi perdida de contacto con el *sensorium* de quien crea o recepciona la obra. En este transcurso técnico-histórico del paso de lo analógico a lo digital, descrito por Vigo en relación a la pérdida de grados perceptivos de las obras, transitó la última etapa (o por lo menos su última etapa más activa) de la red internacional de Arte Correo. Umbral que señala el paso de la casilla postal propia (lugar físico donde era posible recepcionar cartas y objetos) al correo electrónico (lugar “inmaterial” perteneciente a una empresa privada que almacena mensajes e imágenes digitales recibidas y enviadas). Si antes las cartas se escribían en diferentes tipos de soportes y colores, recortes y trozos de papeles de diversas épocas, el correo electrónico estandarizará los formatos en la plantilla unísona de la bandeja de entrada.

Retomando lo sensorial podemos decir, acercándonos pero sin ahondar en la física, que nuestros aparatos perceptivos, al ser impresionados, activan una serie de procesos de transducción de información interna. Esto debido a los mayores o menores grados de presión de los mismos átomos que componen la materia. Estos niveles de percepción del relieve o impresiones del entorno matérico, como en una prensa de grabado o en un cilindro de cera, serán más informativos mientras menos planos y más porosos, es decir irregulares, pilosos, inacabados y con “errores” sea la superficie percibida. Ello al producir niveles más variados y complejos de presión/impresión. Podemos pensar acá por ejemplo en los surcos de un disco de vinilo, un disco liso sin surcos posee casi nulos niveles de información analógica (vibración, sonido, oscilación, temblor), en comparación a un disco donde los surcos grabados actúan como montañosos relieves de información vibrátil, al igual que sucede con los bordes ásperos cortados como a cuchillo serrucho de Vigo. En este inacabado también está presente la lentitud versus la velocidad, a mayor relieve (analógico) más lentitud, a mayor lisura (digital) mayor velocidad. El sendero cordillerano versus la autopista de alta velocidad. La espera en la recepción de las cartas versus la instantaneidad del mensaje digital.

En el caso de Vigo, su vínculo y re-marcación por lo matérico no es de ningún modo un asunto de nostalgia, sino inclusive de presente, de producción de presencia (Gumbrecht, 2005). Lo cual podríamos situar como una intención de un estar más que de un resbalar,

recordando que a mayor relieve y fricción, más lentitud, y a mayor lisura más aceleración. La enunciación de Vigo “es como que no puedo tocar los botones, yo preciso la madera, preciso el papel” registraría ese no querer dejar caer la experiencia motriz háptica en esa superficie lisa producto de teclear o computar la experiencia de mundo (Flusser, 2017). En esa intención de Vigo de no querer perder el sonido de la máquina de escribir y caer en el “silencio de la computadora” está la tentativa de persistir en la experiencia directa de la presencia de los objetos. Una presencia que contenga en su exploración creativa, una relación temporal experiencial, contenedora del potencial de desplegar un saber-hacer (*tekné*). Este conocimiento a partir de la experiencia devenida estética sensoria, germinó, en la persona de Vigo, al crecer inmerso en las materialidades del taller de madera de su padre carpintero, el cual realizaba el oficio de constructor de carruajes, y se prolongó en su oficio de funcionario público donde la “tarea que le encomendaron entonces era ordenar e hilvanar con hilo de algodón las fojas de los expedientes” (Aguerre, 2022, s/p.). Intensificándose en su producción manual de piezas editoriales y de arte correo. Otros correlatos de estas pérdidas del *sensorium*, amplificadas con la entrada a lo digital, pueden apreciarse en la desaparición tanto del olor del soporte libro como del borde rugoso de las estampillas, ahora reemplazadas por lisas etiquetas.

Podríamos decir, apoyándonos en Flusser y Lefevre, que la instantaneidad del tecleo y computación del mundo para su constante y acelerada traducción digital, al tener mínimas duraciones de tiempo no permiten la conformación de un momento (Lefebvre, 1967). Es decir, de un espacio de duración temporal posibilitante, junto a la experiencia motor-sensorial, del desarrollo de un saber-hacer (*tekné*). Tanto en el momento de elaboración, factura, recepción o intervención de las obras. Cosa que si sucedía en los envíos de Arte Correo al contener en el corazón de sus procesos el factor tiempo de la espera y la lentitud.

## Estética y arte correo

“A primera hora de la mañana trabajaba descalzo, interesado por la húmeda y pulverizada arena” (Henry David Thoreau, *Walden*, 2005, p. 112).

“Se debe dejar una distancia mínima de 70 cm. entre el espectador y el muro por razones de conservación y para impedir que el público haga sombra sobre las obras” Dever, P. *Manual básico de montaje museográfico* (2020, p.14).

La estética entendida como experiencia sensitiva estaría situada en el arte correo en el encuentro con las obras-sobres, en los gestos de abrir, desplegar, oler y escuchar el sonido del papel, percibir las diversas texturas, pliegues y relieves de los soportes. Cada artista posee en el arte correo una singularidad que se manifiesta en diversas intervenciones y adosamientos a sobres de diversos tamaños y gramajes (con sellos, grabados, pinturas, estampillas no convencionales, dibujos, collage, etc.). Incluso estas particulares intervenciones recaían en sobres que ni siquiera tenían la forma tradicional y reconocible

de sobre. El paso del arte correo a la esfera digital implicó la pérdida de esta experiencia sensitiva múltiple, reduciéndose (al hacer uso de pantallas) casi por completo a una experiencia visiocéntrica. Acontecer similar a la distancia que se establece en el ámbito museal, donde está prohibido acercarse a las obras de arte (sólo está permitido ver y fotografiar, aunque inclusive algunas de ellas fueran en su gestación obras de carácter participativo). Este ámbito de separación de la experiencia sensible de la obra, fue criticado por el arte correo y se aprecia también en la declaración de Vigo cuando aboga por un arte no encerrado en museos. Por el contrario el arte correo despliega su potencia en el uso y prolongación creativa infinita, a través de diversas técnicas y re-imaginaciones sobre las posibilidades del medio y la re-intervención material de los soportes. Esta separación de la experiencia estética, resuena también en otros campos del saber, como en la idea de un cuerpo como membrana resonante donde la escucha es también táctil, en contraposición a un visio-centrismo hegemónico. Algo que Sterne (2003) identificará en su libro *El Pasado Audible* en relación a la función de lo timpánico, como “letanía audiovisual”: “escuchar supone un contacto físico con el mundo exterior, la visión requiere una distancia de él (...) la escucha es un sentido que nos introduce en el mundo, la visión es un sentido que nos saca de él” (Sterne, 2003, p. 15).

Susan Buck-Morss (2005) a partir de Benjamin advierte un colapso perceptivo (*shock*) debido a la sobresaturación de información visual de las ciudades modernas, “allí proliferan un sinnúmero de mercancías que sobrestimulan el olfato, el tacto y principalmente la vista. La ciudad queda reducida a un estado anímico del espectador (Buck-Morss, 2005, p. 198). Esto produciría por sobresaturación una especie de anestesia sensorial, una *in-aisthesis*, una in-sensibilidad. Buck-Morss advierte sobre un descalce histórico del cuerpo como raíz de la experiencia estética, escisión que Terry Eagleton (2006) señalará en el pensamiento filosófico:

el conjunto de nuestra vida sensitiva (...) el modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas (...) Lo estético se ocupa de esta dimensión vasta y palpable de lo humano que la filosofía poscartesiana, a causa de una sorprendente falta de atención, de algún modo se las arregló para pasar por alto (Eagleton, 2006, p. 65).

En contraposición a esta anestesia de lo sensorial, Gilbert Simondon describirá como tecnoestética a eso que retomando la percepción como ámbito de la experiencia estética, establece un intercambio vibrátil con los objetos del mundo:

Lo mismo sucede con una plana, con un cepillo. El operador sigue la viruta que se va levantando y enrollando. La mordida de una lima, el agarre de una lima dentada para madera de ranuras bien marcadas es una alegría para las manos y los antebrazos, un placer de la acción. También el hacha, o la azuela, ofrecen esta alegría muy particular de la sensación del régimen dinámico. Es un tipo de intuición perceptivo motriz y sensorial. El cuerpo del operador recibe y da (Simondon, 2017, p. 370).

En el caso de las materialidades revisadas, los bordes rústicos como cortados a serrucho de papeles y cartones de Vigo, al dejar ver las fibras internas, sus hilachas, podrían reflexionarse como puntos de contacto que reciben y entregan comunicación material con el entorno. Condición de textura presente de forma central en los soportes materiales de las obras de arte correo.

La tecnoestética como participación del *sensorium*, y por medio de este, de la captación de “información” del mundo en su sentido de relieve vibrátil-táctil, estaría enlazada a la preocupación de las cartas de arte correo por la textura, en el sentido de relieve del mundo. Por eso inacabado abierto a las porosidades y rasgaduras del mundo, que contiene la potencia de su prolongación técnico-creativa.

## De la casilla postal al correo electrónico. En búsqueda del entorno perdido

Ya en las primeras líneas del libro *la Sociedad del Espectáculo*, publicado en 1968 por Guy Debord, se advierte sobre un alejamiento separación social del objeto vivo concreto. Debord señala incluso un movimiento socio-perceptual que incluye al mismo sentido de realidad: “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord, 1998). Esta crítica a la representación que Vigo compartiría con Debord, esta “relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1998), atisbada de modo incipiente en los años 60, la “vemos” en la actualidad como paisaje naturalizado, en crecimiento exponencial producto de la aceleración de la circulación de imágenes digitales representacionales del mundo.

Este alejamiento o separación de la experiencia y presencia singular tangible (Gumbrecht, 2005) de las “cosas del mundo”, puede verse también en relación a la acelerada multiplicación digital de la información. Sobreinformación entendida como velo, capa de espesor, coraza o nube difusa que desvirtúa y nos aleja -en una información indirecta de la cosa- hacia una saturación de información de las cosas. Cuya hegemonía en la ciudad moderna dirá Buck Morss “Tiene como efecto anestesiarse el organismo, no entumeciéndolo, sino que inundando los sentidos” (Buck-Morss, 2005, p. 197), mediante principalmente la vista. La poesía fonética y visual, prácticas que encontraron en el arte correo su canal descentralizado ideal de difusión, poseía una crítica al lenguaje-información como fuente de alienación y dominación. Estas prácticas de poesía expandida llevaban el estallido del lenguaje hacia el extremo, con el fin de proponer un no dejarse leer para no ser recuperados por el arte hegemónico de la época. Lo cual fue a su vez discutido desde la poesía versificada como poesía no comprometida con su presente histórico, desde prácticas artísticas enlazadas a un realismo social, “se lo permite el status colectivo de la sociedad donde nacieran” dirá el editor argentino sobre la poesía visual europea. Estas meta-exploraciones sobre el lenguaje también abordarán la materialidad, y estarán de manera muy frecuente en los intercambios de arte correo, como documentación de acciones que proponen una liberación radical del lenguaje y de las palabras (Chopin,

1967), produciéndose en muchos casos un acercamiento al lenguaje como materialidad artística concreta, desde el mismo respirar de los pulmones en el caso de las performances sonoras de Henri Chopin, hasta una poesía total donde las mismas letras o sus fragmentos se convertirán en objetos escultóricos tangibles.

Para Flusser (2017) las imágenes digitales que entramadas conforman el velo de un nuevo sentido de veracidad de lo real, no son más que puntos re-agrupados, zonas espectrales manifestadas en los destellos de las plataformas terminales (pantallas) y que nada tienen que ver con los objetos sino con el programa de la máquina que captura. Imágenes que re-configuramos por medio de nuestra vista mediante la reagrupación de estos puntos-píxeles (computados por teclas), y que nos reitera Flusser: no poseen relación material con el objeto representando. Estas imágenes obedecerán únicamente a la programación de la máquina que traduce e irradia: “Las imágenes técnicas son, todas ellas, imágenes irradiadas, aunque esto no sea siempre evidente. Son superficies «terminales», superficies en la que terminan los rayos” (Flusser, 2017, p. 89). Estos fragmentos de haces reagrupados que llamamos imágenes digitales, hechos de información computada, son los que establecen, en el paso de lo analógico a lo digital, un giro epistemológico, es decir, una dislocación en las formas de comprensión del entorno. En relación a esta traducción masiva digital de las materialidades del mundo, a esta duplicación representacional, el poeta Efraín Barquero señala: “El mundo moderno se está convirtiendo en un mundo de puros sucedáneos, donde todos los frutos y todas las cosas han perdido su sabor, su olor” (Barquero, 1999, 0:07:02’). Vigo agregaría a esta lista lo epidérmico.

Este paso a la inmersión digital actual se da desde el *sensorium* analógico: sobres que se abren, hojas que se pliegan, estampillas y sobres que se pegan adosando saliva de nuestras lenguas, papel hecho a mano y cartones que dejan ver sus hilachas, sobres que se sellan golpeando con un taco de madera el papel, texturas de papel mecanografiadas o *collages* que percibimos con la yema de los dedos, cartas que se manusciben por medio del temblor de la escritura, hojas que se dibujan y diversas técnicas gráficas manuales como el grabado o el *frotage*. Este corrimiento establecerá otro tipo de acceso a las obras, ahora regidas por un consumo de materialidades cerodimensionales en el marco de un público conectado a la imagen espectacular-digital del mundo. Lo cual a su vez difiere de la intención primaria del arte correo, al habitar lo digital redes centralizadas, privadas y rentabilizadas algorítmicamente y no horizontales, espóricas e indeterminadas (Galarza y Lamilla, 2019).

Este nuevo modo de recepción de las obras mediante el acceso a su reproducción digital a través una interfaz-pantalla, táctil pero plana, impactó profundamente las bases de la práctica e intercambio artecorreoístico, vinculada afectivamente al mundo de los objetos cotidianos materiales como reservorio desacralizado de piezas de arte<sup>7</sup>. Esta condición material tangible fue a su vez la condición y sustrato que permitió la creación de archivos físicos diseminados por el orbe, hoy nutritivas fuentes de documentación y arqueología medial. A esto podría sumarse el aumento en el costo de los envíos de sobres-paquetes a través del medio postal. Estos múltiples factores fueron provocando el declive del arte correo, junto a una rearticulación con menor intensidad, más no su fin. Al día de hoy pueden encontrarse grupos y convocatorias de arte correo en la red digital. Un caso paradigmático es el artista japonés Riosuke Cohen, quien a través del minucioso oficio de

su proyecto editorial *Brian Cell*, sigue generando y compartiendo hasta el día de hoy vía postal y desde 1985, la realización de una obra-publicación collage colectiva, a través de un método serigráfico<sup>8</sup> no convencional, junto a adosamientos como stickers y recortes, con los cuales logra diversas texturas, capas y superposiciones de tinta.



**Figura 3.** Detalle obra-collage-publicación colectiva *Brian Cell* del artista japonés Ryosuke Cohen. Archivo CAEV.

Si bien se tiende a asociar correo postal a lo material, en su vínculo con el objeto carta (papel) o postal (cartón), y lo inmaterial a lo digital (red inalámbrica, *wifi*, etc.), autores desde campos como la arqueología de los medios (Parikka, 2021), tensionan y advierten la condición material de los medios de comunicación digital. Al poseer estos en sus modos de gestación y estructura un inmenso cableado oceánico de fibra óptica, extractivismo de minerales para la fabricación de componentes electrónicos, enormes infraestructuras para mantener el procesamiento de datos, etc. Marco que discutiría el binomio material/inmaterial en relación a un opuesto entre analógico/digital.

Por último, podemos reflexionar cómo la exponencial masificación en las últimas décadas del sentido digital y datificación de las cosas del mundo, irrumpen como un velo que se interpone en la experiencia de una sensibilidad directa del entorno, entre ellos las materialidades presentes en el arte correo. Al mismo tiempo este traslado de lo analógico a lo digital pone en cuestión límites significativos de palabras como información y sensores, en el sentido de funcionar ambas como aglutinantes tanto del sensor digital como de la experiencia sensorial de nuestro sistema analógico perceptual. Ambas palabras al ser capaces de operar como traductoras de la vibración-información-relieve-temperatu-

ra-latir del mundo, provocarían una especie de descalce o confusión de que entendemos por sensorio. El marco actual de un mundo signado por la masificación de lo digital, en el cual nos encontramos cada día más rodeados de sensores digitales del entorno (sensores proximidad, acústicos, de presión, químicos, de luz, de captura de movimiento, etc.), nos hace cuestionar, a propósito de estos órganos artificiales antes inexistentes y hoy hegemónico en las nuevas formas del arte medial-electrónico, sobre la necesidad de recuperar y reponer el universo de las gamas de sensorialidades analógicas presentes en las prácticas y procesualidades del arte correo.

## Notas

1. [http://www.virose.pt/vector/b\\_13/nolle.html](http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html)
2. Charla Preservada en formato *cassette* de audio en su archivo.
3. “Desborde del borde” es una frase utilizada por Vigo como título de variadas producciones, por ejemplo su afiche litográfico “Desborde del Borde Vigo. Anteproyecto de proyecto de escritura y proporción de una protesta iniciática y bienvenida” (1958 / 1994-5).
4. Entrevista realizada por el autor, La Plata, 15 mayo de 2022.
5. Serie documentada de performances denominadas *Señalamientos*, a modo de demarcaciones que invitaban a una re-sensibilización del entorno.
6. Para profundizar en este concepto ver proyecto-web [www.deadmedia.org](http://www.deadmedia.org)
7. Entre los objetos no convencionales que se pueden encontrar en los envíos de arte correo del archivo del CAEV hay semillas, cigarrillos, balas, etc.
8. Para más información sobre el proceso de este proyecto y del archivo de Ryosuke Cohen, ver la entrevista “Ryosuke Cohen: Brain Cell y el Mail Art”, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=IGg\\_Zz66zKw](https://www.youtube.com/watch?v=IGg_Zz66zKw)

## Referencia bibliográfica

- Aguerre, N. (2022). Edgardo Vigo, el inventor platense de máquinas inútiles. La Plata: 0221. Disponible en: <https://www.0221.com.ar/nota/2022-1-23-8-57-0-edgardo-vigo-el-inventor-platense-de-maquinas-inutiles>
- Barquero, E. (1999). Entrevista en programa de televisión La Belleza de pensar. Santiago: Uccable. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AnSGuCL8T3A>
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamín, el escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona editora.
- Dever, P. (2020). Manual básico de montaje museográfico. Museo Nacional de Colombia.
- Debord, G. (1998). La sociedad del espectáculo. Mal de ojo. Recuperado de: <https://sin dominio.net/ash/>
- Chopin, H. (1967). Why I Am The Author of Sound Poetry and Free Poetry. Recuperado en Mayo 2022 de <https://www.ubu.com/papers/chopin.html>

- Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Galarza, C. y Lamilla, J. (2019). Sobre la comunicación a distancia: diseminaciones del archivo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo. *El Taco en la Brea*, 10, 143-149. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/8694/12341>
- Gumbrecht, H. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gualtieri, A. (2022). Entrevistada por el autor. La Plata.
- Lefebvre, H. (1967). *Obras Tomo II*. Buenos Aires: A Peña Lillo Editor.
- Millard, Ch. (2018). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Oliveros, P. (2019). *Deep Listening*. Buenos Aires: Dobra Robota.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*: Caja Negra.
- Simondon, G. (2017). *Escritos sobre la técnica*. Buenos Aires: Captus.
- \_\_\_\_\_. (1992). "Sur la techno-esthétique", en *Les Papiers du College International de Philosophie*, No 12. París. 1-19.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Thoreau, H. (2005). *Walden*. Madrid: Catedra.
- Vigo, E. (1969). *Hacia un arte tocable*. Declaración entregada a Ángel Osvaldo Nessi el 23 de enero de 1969, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Una experiencia en Cuba. Parte I. Casete*. Lado A. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Entrevista a Vigo en El arte correo / Comunicación a distancia*. Fernando García Delgado, Catálogo la Edgardo Antonio Vigo y la edición en red. Badajoz: MEIAC.

**Abstract:** In this paper we will display, through the analysis of productions and archives referring to mail art, questions about the relationship between the art practice and aesthetics understood as sensitive experience (Aisthesis). Following proposals and testimonies of Edgardo A. Vigo, Dámaso Ogaz and multiple mail artists in relation to the material link with the works, it will be analyzed how the transition from analog to digital affects the conception, reception, techniques and material construction of works of mailart. To auscultate to this temporal hinge, reflections by Susan Buck-Morss and Gilbert Simondon on aesthetics as a sensory experience will resonate.

**Keywords:** Mail art - Techno-Aesthetics - Aesthetics - Analogical.

**Resumo:** Neste artigo apresentaremos, por meio da análise de produções e arquivos referentes à arte correo, questões sobre a relação entre a prática artecorreatas e a estética entendida como experiência sensível (Aisthesis). Seguindo as propostas e depoimentos de Edgardo A. Vigo, Dámaso Ogaz e vários artecorreatas em relação ao vínculo material com as obras, será analisado como a transição do analógico para o digital afeta a con-

cepção, recepção, técnicas e construção material das obras de arte correio. Para ouvir essa dobradiça temporal, vão ressoar reflexões de Susan Buck-Morss e Gilbert Simondon sobre a estética como uma experiência sensorial.

**Palavra chave:** Arte correio - Tecnoestética - Estética - Analógico.

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

---