

## El arte correo como maleza. Prácticas de archivo para historias del arte descentradas

Clarisa López Galarza <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** En este escrito nos detendremos en el análisis de las prácticas de arte correo, a partir de nuestra labor de estudio, ordenamiento y catalogación de piezas resguardadas en el archivo de Arte Correo y Comunicación a Distancia del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina). A través de intercambios postales, las redes de artecorristas se han conformado a escala planetaria, dando forma a una trama de diálogos, cooperaciones y flujos de imágenes, textos y documentos. En estas páginas buscaremos reponer aspectos de esta urdimbre, desde una perspectiva que dé cuenta de su funcionamiento colectivo, diverso y disperso, en los que la experimentación y la regeneración son los núcleos de sentido desde lo que abordar estas prácticas. Gestadas desde propuestas deslocalizadas y posdisciplinarias, las prácticas de arte correo nos abren la puerta a otros estudios del arte contemporáneo, para poner en discusión algunos énfasis habituales en los discursos en torno a las prácticas artísticas: el cuestionamiento a categorías como las de autoría, disciplinas y mediaciones institucionales encuentran nuevos referentes y genealogías. En esta misma línea, buscaremos cuestionar lógicas de ordenamiento geográfico que, desde relatos enraizados en ópticas colonialistas, suponen a las categorías de centro y periferia como conceptos reguladores de los intercambios artísticos.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo - Prácticas artísticas - Archivo - Latinoamérica - Comunicación a distancia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 172]

---

<sup>(1)</sup> Es profesora en Historia de las Artes Visuales y doctoranda en Artes (FDA-UNLP); especializándose en exposiciones de artes visuales contemporáneas en espacios de memoria en Latinoamérica. Actualmente es becaria doctoral por la UNLP. Es jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Arte Contemporáneo (FDA-UNLP). Fue Curadora del Área Cultural de la Universidad del Este, (La Plata, Argentina). Se ha formado en el campo de los estudios curatoriales (UNA, UNTREF, CIA). Participa en calidad de expositora de congresos y jornadas científicas nacionales e internacionales, ha publicado artículos en revistas especializadas y es coautora de libros dedicados a prácticas artísticas contemporáneas. Co-gestiona Cortapluma estudio, dedicado a la producción y enseñanza de artes y oficios. Forma parte del Colectivo de Producción e Investigación en Arte Correo y Comunicación a Distancia, dedicado a catalogar e investigar el acervo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina). Correo: clarisalopezgalarza@gmail.com

Desde hace unos años, el contacto con el archivo de Arte Correo y Comunicación a Distancia del Centro de Arte Experimental Vigo -situado en la ciudad de La Plata, Argentina- ha supuesto una atenta labor ligada a operaciones materiales de identificación, ordenamiento y catalogación de las piezas que lo conforman. El trabajo con ellas también supone múltiples desafíos –vinculados a sus propias estrategias de producción y de circulación–, que cimbran las modelizaciones y supuestos discursivos en las prácticas historiográficas de las artes. En este artículo, no haremos énfasis en los materiales y procedimientos productivos, si no que nos detendremos en el carácter del arte correo como red de préstamos, intercambios, flujos y cooperaciones. Alimentaremos un enfoque que pone atención a los vínculos y comunicaciones que estas prácticas gestan, como modos de establecer alianzas y generar espacios- otros de intercambio, situados más allá de los lindes del territorio artístico.

En nuestras numerosas horas de labor al interior del archivo, reconociendo sus pliegues, sus zonas fértiles y sus vinculaciones opacas, nos habitan las preguntas. Retomaremos algunas de ellas, a partir de las cuales podemos nutrir el terreno de historias de las artes diversas y dispersas: ¿qué horizontes abre el arte correo como práctica que se construye en el diálogo con otros, pero también en tanto perspectiva desde la cual dimensionar transformaciones propias de las prácticas en las artes visuales? ¿qué prácticas del arte correo pueden ayudarnos a construir y reforzar nuevos relatos sobre las artes? ¿qué otras intersecciones entre prácticas, productores y discursos pueden iluminar el arte correo? ¿qué continuidades podemos encontrar entre estos intercambios y otras formas de producción artística contemporánea?

En estas páginas, indagaremos sobre cómo estas prácticas poético/políticas pueden pensarse como modelos alternativos, en vistas de plantear una densa y prolífica trama de intercambios comunicacionales compuestos por materiales y tipos documentales plurales, surcados por autorías múltiples, ficcionales y difusas. A través de estrategias intermediales e híbridas, se gestan vínculos distantes entre productores: se da forma a convocatorias, eventos y acciones con geografías múltiples, capaces de transportar flujos de saberes y prácticas en dinámicas poco sondeadas desde los relatos estabilizados sobre las historias de las artes. A la manera de una red espórica (Gutiérrez Marx, G., 2010), el arte correo supone otras formas de comprender las alianzas, el tiempo y el espacio. Como las malezas en un jardín, nos detendremos en aquellas prácticas que resisten, e insisten en su crecimiento, cuyas raíces se vinculan de maneras complejas y aún por explorar.

## **Diversidad y posdisciplinarietà: sobre las prácticas del arte correo al interior del territorio artístico**

Las prácticas de arte correo pueden abordarse desde múltiples perspectivas disciplinares: nos enfocaremos aquí en algunas consideraciones referidas a los estudios de artes. Ellas condensan una serie de desplazamientos en los albores del proceso de conformación de las artes contemporáneas. Delinean un territorio de transformaciones y experimentaciones múltiples. En su texto *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* (2014), Andrea Giunta no enuncia una fecha específica que inaugure las prácticas artísticas contemporáneas. Sin

embargo, marca dos momentos claves para considerar la emergencia del arte contemporáneo: en primer lugar, la década de los sesentas, en la que aparecen por vez primera algunas de las características de lo que luego recibirá el nombre de arte contemporáneo. En esta década identifica, en pocas palabras, un cambio radical en las formas de producción, el ingreso de materiales no artísticos en las prácticas y un proceso de radicalización política de las artes. Un segundo momento de consolidación de las prácticas contemporáneas será la década de los noventas, en la que se generará un acrecentamiento de la circulación global de prácticas y agentes, fundamentalmente a través de la irrupción de *internet* y de otras formas de tecnología de la información. En este sentido, las prácticas del arte correo se despliegan entre esas fechas, ya que encontraremos que la mayor parte de los intercambios se concentra en estas décadas. En este pasaje hacia las formas propias de la contemporaneidad, las prácticas de arte correo pueden colaborar a comprender estos rasgos. Su abordaje puede contribuir a establecer nuevas perspectivas de análisis, desde una práctica que se sitúa marginal o subterráneamente en relación a las prácticas canonizadas por la literatura académica; a la vez que sitúa otras configuraciones geográficas aún no desarrolladas por ella.

Como hemos mencionado, nos interesa explorar en las vinculaciones entre aquellos desplazamientos que las prácticas de arte correo proponen y que pueden vincularse a otras experiencias artísticas contemporáneas. En su acción, los vínculos postales complejizan y amplían el panorama de referentes, modos de vinculación y formas de producción; profundizan el disolvimiento de las distancias entre autores y espectadores. En este gesto, vuelven porosas las fronteras entre el arte y otros ámbitos del saber-hacer. En esta misma línea, siembran preguntas en el cuestionamiento al estatuto objetual del arte.

El arte correo, que propone un intercambio de imágenes, textos y otros materiales mediante una estrategia de comunicación a distancia, opera(ba)<sup>1</sup> frecuentemente por fuera de las instituciones especializadas. A través de llamados abiertos a la participación, las convocatorias se propone el envío de materiales que luego serán recopilados y/o expuestos por lxs organizadores. Estas invitaciones circulaban por redes de contactos, publicaciones vinculadas a estas prácticas o mediante referencias directas en otros envíos postales. De este modo, ellas proponen el intercambio de materiales de maneras desreguladas, no mediadas por discursos académicos ni selecciones realizadas por instituciones dedicadas a las artes. Por el contrario, están abocadas al contacto directo –aunque a la distancia– entre productores.

A partir de estos flujos productivos, se propicia la participación de artecorreístas con recorridos, formaciones y recursos diversos: no hacen falta conocimientos específicos ni credenciales académicas. Podemos encontrar antecedentes de la organización de instancias de exhibición gestadas por artistas, por ejemplo, en el Salón de los Rechazados (París, 1863) o el Salón de los Independientes (París, desde 1884). Rastreamos también estas iniciativas en otras latitudes, alejadas de la escena parisina, que hasta mediados del siglo XX se constituyó como la metrópolis que aglutinó gran parte de los relatos sobre la historia de las artes.

La creación de estrategias para producir y hacer circular la propia producción tiene, también, referencias en prácticas que han generado grandes impactos en otras situaciones y escenas: entre otras, podríamos citar la organización la Semana de Arte Moderna (San

Pablo, 1922), la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1876 y 1895, respectivamente). La gestación de revistas dedicadas al intercambio de experiencias entre artistas y productores concentraría también los diálogos entre sitios distantes (García, 2010).

Luego, avanzando el siglo XX, muchas otras propuestas de gestión mediada por artistas surcarían el globo, gestando circuitos alternativos de comunicación entre pares. En este sentido, las redes de arte correo colaboran, por un lado, a formas de producción y circulación de imágenes que no se encuentra regulada por instituciones ni críticos; admitiendo dentro de los envíos una pluralidad de materiales, soportes y procedimientos de experimentación que intersectan los campos de la literatura, las artes visuales, la performance y la música, entre otros. Estos modos de hacer se sitúan entonces lejos de divisiones disciplinares entre las artes, habitando un campo *in between* (Pacheco, 2001). En otras palabras, se trata de una forma de intercambio que podría entenderse desde la posdisciplinariedad (Laddaga, 2010, p. 14), ya que retoman prácticas que pueden enmarcarse dentro de una organización disciplinar de las artes, pero las desdibujan y las borrarían. En este accionar, quiebran también las fronteras entre lo artístico y lo extra-artístico: hurgando el archivo nos encontramos, por un lado, con piezas que tensionan las materialidades habituales de las producciones artísticas, pero también nos encontramos con colaboraciones y diálogos que exceden una interpretación tajante entre artistas y no-artistas. Ahondan en lo *intermedial*, lo híbrido y experimental; a la vez que alientan la creación de identidades de fantasía, seudónimos, agrupamientos colectivos fugaces y proyectos colaborativos en donde la noción autoral pierde efectividad como referencia de autenticidad.

Nos estamos refiriendo a experiencias que no están interesadas en los objetos artísticos resultantes, si no que hacen foco en los procesos productivos y las relaciones sociales que se activan en sus múltiples iniciativas. En palabras de Pamela Desjardins (2011), hacen uso de modos de hacer provenientes de otras disciplinas y campos del saber. Las prácticas de la contemporaneidad suspenden el ordenamiento de las prácticas artísticas a partir de los objetos, técnicas y materiales en juego –es decir, las obras de arte, los estilos y las materialidades perdurables en el tiempo–. En este sentido, los terrenos de lo artístico y de lo no-artístico comparten límites difusos: la propia gestión vital individual y colectiva se presenta atravesada por un saber-hacer artístico. En la misma línea, las prácticas colaborativas –dentro de las cuales podemos situar al arte correo– ensayan otros vínculos con las instituciones de exhibición y circulación de las artes, explorando otros sitios y estructuras que las alberguen. En ellas, sus acciones producen archivo, que luego permiten su posterior activación en otros territorios y contextos.

El quiebre con las técnicas, materiales y procedimientos que se desencadena en la década de los sesentas y se profundiza en las décadas siguientes (Bishop, 2005; Giunta, 2014) abre paso a que las prácticas artísticas se apropien de formas sociales ya existentes: experiencias intangibles y cotidianas son materiales para la producción. Así, el arte se aproxima a la vida, desactivando la diferencia entre artistas y espectadores, profesionales y amateurs, producción y recepción (Bishop, 2006, p. 10). En la perspectiva de esta autora, estas prácticas convocan a la creatividad colectiva y a las relaciones opacas que el arte sostiene con otras estructuras sociales y políticas (2005, p. 7). Su énfasis está en la dimensión compartida de la experiencia social y en el desmarcamiento de la distancia entre el arte y otras actividades humanas.

En el arte correo parecieran tambalearse algunas certezas en torno a los procedimientos y sujetos que las producen, a la vez que proponen nuevas formas de circulación de materiales y de vinculación entre productores. También construyen, en su transcurrir de envíos y convocatorias, otras formas de pensar los contactos, alianzas y diálogos entre agentes a nivel mundial. Siguiendo a Bishop (2006), destacamos tres tópicos que emparentan al arte correo con las prácticas artísticas participativas. El primero está vinculado a la activación de sujetos críticos y colectivos que sean capaces de forjar realidades sociales o políticas compartidas, a partir de una participación física o simbólica. En este sentido, podríamos sostener que este tipo de iniciativas tiende a generar vínculos causales entre sus proposiciones y la configuración de agencias individuales o colectivas (Bishop, 2006, p. 12): cobijan la promesa de incidir activamente en esferas extra-artísticas<sup>2</sup>.

En segundo lugar, estas prácticas generan relecturas en torno a la noción de autoría. De acuerdo con este planteo, la intención radica en desdibujar la figura de una autoría individual, para proponer una autoría colectiva –o quizás, parafraseando a Edgardo Antonio Vigo, una (in)autoría–. En ese procedimiento, podemos situar una manera de desjerarquizar las relaciones entre productores y consumidores, contribuyendo a desmarcar la creatividad como actividad reservada únicamente a artistas. Por último, Bishop menciona el interés por la creación de lazos sociales a través de elaboraciones colectivas de sentidos: a través de intercambios postales, artecorreístas de diversos espacios del globo han fortalecido alianzas, configurado afectos y compartido diversas circunstancias vitales compartidas<sup>3</sup>. Como hemos nombrado hasta aquí, la práctica de arte correo se sitúa en los lindes del territorio artístico: aunque su práctica se entronca con algunos debates propios de las prácticas artísticas, sus formas de producción, circulación y exhibición desbordan las formas artísticas habituales. En esta línea, E. A. Vigo se interesa por los términos que denominan estas acciones y procedimientos. En su gesto, señala una diferenciación entre el *arte correo* y la *comunicación a distancia*, como dos formas de vinculación. El primero de ellos se inscribe dentro del circuito artístico, mientras que la noción de comunicación a distancia enfatiza su carácter múltiple, *intermedial* y posdisciplinar (Aguerre, 2018). Más allá de un debate puramente especulativo, su propuesta tiene claras implicaciones en las prácticas<sup>4</sup>. A partir de estas reflexiones, Vigo sitúa su interés en la importancia de configurar una postura distante e independiente en relación a las instituciones de arte y las formas habituales de nombrar estas prácticas. La noción de comunicación a distancia, por tanto, da cuenta de una diferenciación los espacios de circulación artísticos, así como también de sus materialidades y procesos. El hincapié en las formas del intercambio tensiona, entonces, los discursos asentados desde la historiografía de las artes, que indican una línea demarcatoria entre prácticas: aquellas que forman parte de los repertorios institucionales y aquellas que resisten a los mecanismos de institucionalización de prácticas y de sujetos. En los próximos apartados aventuraremos algunos posibles esquemas para abordar estos intercambios.

## Dispersión y deslocalización: funcionamientos espóricos en la trama geopolítica mundial

El arte correo es una “extraña ecuación cuyos elementos son: acción=espera”, de acuerdo a Dámaso Ogaz. En ese sentido, su práctica multiplica los diálogos, que suponen la emisión de un mensaje, a la vez que abrigan la posibilidad de una respuesta. Las piezas materiales que componen esa comunicación permanecen como registros de lo acontecido, sin embargo, resulta difícil recuperar la totalidad de esos intercambios: los archivos resguardan los envíos recibidos, pero rara vez los enviados. Además del énfasis en la lentitud que propone esta práctica, la fragmentación que es propia de su dinámica nos presenta el desafío de trabajar con la falta, con la ausencia, con los restos. Pero también nos lleva a preguntarnos por las formas de esa conversación, ya que en muchas ocasiones nos encontramos con envíos múltiples, imágenes reproducidas mecánicamente que admiten infinidad de copias. En este sentido, su acción nos lleva a pensar en modelos de vinculación de múltiples vías en simultáneo, que se asemejen a rizomas o esporas.

Nos detendremos, así, en las formas o los modelos de intercambio propuestos por el arte correo. A la manera de una trama analógica e indetectable, estas prácticas proponen un sistema no algoritmizado de imágenes en flujo. Los intercambios propician diálogos e intercomunicaciones entre comunidades autónomas de productores, quienes se sitúan en distintas ciudades, países, continentes. En ese sentido, recuperaremos la expresión de arte espórico, presente en Gutiérrez Marx (2010). Esta autora propone el abordaje del arte correo como una práctica que tiende vínculos entre agentes de una manera orgánica e interconectada a la manera de los vínculos entre especies pertenecientes al reino *funghi*. De este modo, sostendremos aquí que este tipo de intercambios pueden comprenderse como una trama de agentes vivos y cambiantes, que transmiten entre sí mensajes múltiples y complejos. Por su circulación subterránea y aérea, que sólo pueden rastrearse y recuperarse parcialmente.

Como mencionáramos antes, se trata de una red global, que propicia modos de vinculación horizontales, en el que las instituciones no se ubican en el centro de la escena. Podríamos referirnos a ella como formas de reciprocidad que ofrecen otras entradas para analizar la circulación de imágenes, discursos y vínculos artísticos en las últimas décadas del siglo XX.

Una de las vías de ingreso a las prácticas de arte correo que aquí nos interesa está ligado al concepto de *micorriza*, una noción que remite a un consorcio entre raíces de árboles y filamentos de hongos (Simard, 2016). Se refiere, entonces, a vínculos inter-especies dedicados al intercambio de carbono y otros nutrientes que permiten la supervivencia de conjunto. De acuerdo a lo planteado por Suzanne Simard, podemos referirnos a los bosques como sistemas complejos, en el que el entramado subterráneo ocupa un papel central como garantía de comunicaciones y colaboraciones entre individuos. En él, se ensayan formas de cohesión entre los árboles y los hongos que ocupan la tierra, que hacen posible interconexiones y transmisiones de información valiosas para el crecimiento y la supervivencia de la totalidad del ecosistema. Como en otros modelos de redes, encontramos aquí nodos -en este caso, árboles núcleo que almacenan y redistribuyen nutrientes y mensajes- y vínculos -aquí gestados por la trama de micorrizas-. Esta investigadora, en línea con un conjunto

de investigaciones en la materia, señala que la presencia de esta red de sostén colaborativo es la clave para el sostenimiento de la resistencia, regeneración y fortalecimiento del conjunto.

Esta brevíssima aproximación a un modelo vegetal de los intercambios entre artecorreístas, como una red compleja y que trabaja más allá del campo de lo visible puede pensarse desde una recurrencia a referencias naturales para concebir las prácticas artísticas. Este tipo de modelos puede entroncarse con prácticas historiográficas del siglo XIX, en las que habitualmente encontramos una trasposición de modelos desde las ciencias naturales hacia otros campos del saber/hacer, entre ellos los sociales y los artísticos. Sin embargo, en este caso que nos convoca se introduce una diferencia fundamental, ya que no se trata de un modelo que refiere a un ciclo biológico individual, signado por tres etapas (nacimiento, florecimiento y decadencia), un diagrama que ha sido frecuentemente utilizado para describir el flujo entre estilos artísticos acontecidos desde el siglo XV en adelante; por el contrario, esta perspectiva echa raíz en un funcionamiento colectivo, diverso y disperso, en los que el constante flujo, experimentación y regeneración son los núcleos de sentido desde lo que abordar estas prácticas.

En esta línea podemos situar los aportes de Reinaldo Laddaga. Este autor propone el concepto de ecologías culturales (2010, p. 8), un término que refiere a las prácticas de producción de vínculos, a través de la caracterización de propuestas entreabiertas cuya forma final surge de la interacción una propuesta de artista-gestor y los aportes de quienes activan y participan en su propuesta.

De acuerdo con Laddaga, a través de estas acciones se configura un cambio profundo en la cultura, que resquebraja las estructuras de la esfera artística, que se consolidaron hacia fines del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. Las configuraciones culturales, económicas y políticas son sacudidas durante las últimas décadas del siglo XX, momento en el que “comienza a esbozarse otra configuración, que apuntaba a renovar (...) la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida en común en un momento históricamente determinado” (2010, p. 7). Desde esta perspectiva, múltiples acciones artísticas, a escala planetaria, colaboran en la configuración de nuevos modos de producción de imágenes y de subjetividades.

Como estrategias complejas de colaboración, los intercambios de arte correo producen vínculos: permiten asociar durante tiempos prolongados a un conjunto amplio y diverso de agentes, entre los que se cuentan artistas y no artistas. A su vez, estas prácticas proponen el diseño de dispositivos de publicación y de exhibición, que visibilizan y reorganizan los archivos generados por estas colaboraciones. Desde los aportes de Laddaga podemos resituar a las prácticas de arte correo como parte de las artes de la organización, un territorio para la exploración de los alcances y límites de la vida en común en un espacio-tiempo específico. Desde estas estrategias posdisciplinarias, fronterizas, se reconstruyen y se resignifican las herencias artísticas de la modernidad, se revisan y proponen nuevos usos de sus procedimientos y visualidades.

## Territorios construidos, territorios ampliados: la geografía de las redes

Por lo dicho hasta aquí el arte correo, además de ser entendido desde una perspectiva de flujos de información, puede ser analizado como una actividad que pone en vinculación sujetos entre quienes se gestan relaciones en las que organizar acciones conjuntas, a la vez que se transforman en territorio fértil para la construcción de redes de afectos y de contención mutua. Se trata, entonces, de una forma de trabajo que consolida un espacio inmaterial para generar vínculos de sostenimiento y cooperación.

En primer término, nos interesa explorar algunas prácticas de arte correo que han canalizado este nudo problemático: la organización entre productores. Este tema ha sido frecuentemente visitado por artistas en el pasado, tal como nombramos algunas páginas antes. En este sentido, las prácticas de arte correo han lindado con otras formas de organización que trascienden el territorio de las artes visuales para ir hacia otros campos, entre ellos, el campo político. Sabemos, también, que ha habido un interés por problematizar algunos supuestos en torno al campo de lo económico, en tanto el arte correo ha generado instancias de circulación de piezas que no contemplan su mercantilización. Este cruce se ha cristalizado, asimismo, en acciones que trabajan desde un interés por generar influencias e impactos en los contextos políticos en los que se asientan. Aunque un análisis pormenorizado sobre estas implicancias escapa a los límites de este escrito, nos interesa mencionar que las redes de artecorristas fueron una instancia fundamental para la visibilización de la violencia estatal y el cercenamiento de las libertades democráticas, así como también de la desaparición y encarcelamiento sistemático de personas en el continente latinoamericano<sup>5</sup>.

A través de los envíos postales, podemos reconstruir una nutrida trama de intercambios, exilios forzados, vinculaciones entre territorios al otro lado de la cortina de hierro. Además de transportar información y reclamos por todo el globo, el arte correo estableció vinculaciones de apoyo y contención frente a la convulsión del tiempo presente. El gesto de compartir las experiencias compartidas –los exilios, la detención, la prisión, las desapariciones de familiares o amistades; pero también las resistencias, los proyectos comunes, las promesas de la política–, catalizó la potencia del arte correo como práctica productora de relaciones político-afectivas. La presencia de cartas, esquelas, postales, que se combinan con imágenes, fotografías y objetos, canalizan esta doble vía de establecimiento de vínculos: el intercambio de imágenes y procedimientos productivos y la conformación de amistades, alianzas y cooperaciones entre artecorristas que, en la inmensa mayoría de los casos, nunca se han conocido personalmente.

El establecimiento de estas redes nos permite leer, asimismo, algunas dislocaciones del arte correo, no sólo en relación al territorio de las artes contemporáneas, sino también a las formas de organizar y conceptualizar los territorios y las comunidades. Estos intercambios propician otros modelos geográficos, a través de la formación de comunidades cuyos miembros se establecen en puntos distantes del planeta. Podemos decir que la red de arte correo hace crisis la noción de distancias lineales: los vínculos trazan geografías imaginarias, refieren a agrupaciones fugaces cuyos materiales e imágenes se imbrican en conversaciones colectivas y múltiples. En este sentido, nos encontramos con envíos que están marcados por traslados forzosos, exilios y cambios en la geografía social y política

mundial. A través de envíos postales se narran situaciones complejas en las que lo experimental, lo íntimo y lo nacional se entrecruza formando una trama de sentido fuertemente arraigada en un tiempo presente.

La deslocalización de los intercambios colabora a la conformación de redes de saberes que dislocan la centralidad de las instituciones artísticas y de las metrópolis consagradas para la formación artística. A través de relaciones no mediadas ni reguladas por instituciones, las prácticas de arte correo remiten a estrategias de vinculación que resultan difíciles de monitorear y de reconstruir. Durante el período de mayor auge de intercambios postales, la geografía vibró al ritmo de la cortina de hierro que reorganizó las referencias geopolíticas en una escala planetaria durante la Guerra Fría. Si bien refieren a localizaciones topográficas específicas, los envíos designan geografías que ya no existen como tales. En este sentido, la relevancia de los datos de lxs remitentes cobra aquí un relieve de interés: nos permite sumergirnos en otras formas de ordenamientos espaciales y nos revelan su carácter de construcción simbólica y política.

### **Las malezas de la historia del arte: brotes, cooperaciones, insistencias del arte correo**

En este escrito hemos buscado abordar las prácticas de arte correo en relación a la producción discursiva en torno a la historia de las artes. Indagamos en el arte correo como un prisma de abordaje que nos permita vislumbrar algunas de las transformaciones más significativas que sugieren el pasaje desde el arte moderno hacia el contemporáneo. A través de propuestas deslocalizadas y posdisciplinarias, el arte correo nos abre la puerta al estudio del arte contemporáneo desde una perspectiva que ponga en cuestión algunos énfasis habituales en los discursos sobre este nudo problemático: el cuestionamiento a categorías como las de autoría, disciplinas y mediaciones institucionales encuentran nuevos referentes y genealogías a partir del estudio de sus prácticas. Esta propuesta se entronca, también, con la posibilidad de cuestionar lógicas de ordenamiento geográfico que, desde una perspectiva colonialista, suponen a las categorías de centro y de periferia como conceptos reguladores de los intercambios artísticos. Estos supuestos abrigan la idea de que el centro

se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones <puras> y <analíticas>, la periferia aparece como su reverso tardío, como un Otro cuyos desvíos de la norma contrarían la identidad mesurada del conceptualismo estadounidense y británico, con los desórdenes de una diferencia des-medida, “contaminada” por las contingencias sociopolíticas de la escena latinoamericana [y de otras geografías periféricas] (Davis, 2008, s/p).

A partir de sus redes, el arte correo permite poner en cuestión estos supuestos, develando que el vínculo centro/periferia se encuentra históricamente construido, que no designa una localización estable e inmutable. Por otro lado, estas prácticas abren la posibilidad de

vinculación con lo diferente, lo disidente, con lo fronterizo en relación a los territorios artísticos. De acuerdo con esta propuesta, podríamos pensar al arte correo como un antecedente posible de las prácticas artísticas participativas (Bishop, 2011), con las que establece algunas continuidades.

Desde prácticas subterráneas y aéreas, el arte correo tiende vínculos y trama alianzas entre productores distantes, construye estrategias de intercambio y de cooperación, a la vez que se ofrece para diseminar informaciones sobre conflictos geopolíticos. Su condición lateral, alternativa, la sitúa como una maleza, aquellas vegetaciones que permanecen e insisten en los jardines, de nombres desconocidos y poco recordados: una mirada atenta sobre sus prácticas nos posibilitará nuevas entradas para el estudio de intercambios nutricios y nuevas lecturas sobre el arte contemporáneo a escala global. Una(s) historia(s) del arte múltiples, polimorfas y atentas a los intercambios y diálogos entre comunidades, con un acento en el trabajo cooperativo, diverso y disperso.

## Notas

1. Para la redacción de este texto elegimos un tiempo verbal presente con el objetivo de dar cuenta de las características del arte correo sin hacer énfasis en un enfoque histórico. Sin embargo, nos parece relevante señalar que, debido a que la gran mayoría de sus intercambios se centró durante las décadas de los sesentas a los noventas, su descripción refiere al estudio de vínculos que no se encuentran activos en la actualidad, aunque persistan sus restos: los sobres, cartas, postales y otros materiales remitidos.

2. En relación a esta intención de causalidad, podemos mencionar las campañas de artecorristas para propiciar la liberación de presos políticos durante las dictaduras latinoamericanas. Para un análisis más detallado de estas iniciativas, véase López Galarza y Lamilla (2021).

3. A partir de nuestra labor en el archivo, hemos vislumbrado el fortalecimiento de amistades y afectos compartidos entre lugares distantes del globo, conformando una comunidad de intercambios a escala planetaria. Esta característica del arte correo puede comprenderse como una de las características de las *ecologías culturales* (Laddaga, 2010).

4. Como E. A. Vigo señala en una entrevista realizada por Mónica Currell, su apuesta terminológica habilita otros territorios, prácticas y acciones: “la comunicación a distancia liberó este asunto de la institucionalización de estructuras que el arte conlleva, desde los espacios, el lenguaje, el lugar que nos citan para alimentarnos una determinada cosa. La creación creo, tiene que estar delante de nosotros [...]. El arte correo marca pautas estéticas, uno selecciona los materiales recibidos, manejado todo con una regla estética que habla de nuestros gustos, definiciones y anexiones que hacemos con un tercero, si entra en nuestro círculo o no. La comunicación a distancia me permite en cambio coleccionar de todo. Por caso, cuando hacemos con Zabala una muestra en la galería Castagnino, un alemán manda un preservativo con una vaciada adentro y cerrado, que no se pudo exponer porque Castagnino se opuso. Yo no tuve nada que ver, teníamos un pacto con Zabala, él recibía material y yo también, y cada cual se hacía cargo de lo que recibía. El recibió ese

preservativo, el que tuvo que decidir esa censura fue él. [...] Si yo presento una muestra de comunicación a distancia el preservativo lo puedo exponer, no sé si lo puedo exponer en una exposición de arte correo. Ahí está la diferencia, lo que permite la amplitud, la libertad de no marcar jerarquías” (Vigo en Currell, 1997, s/p).

5. Para mayor desarrollo de estos tópicos, sugerimos ver López Galarza y Lamilla (2021).

## Referencias bibliográficas

- Aguerre, N. (2018). Edgardo Antonio Vigo y la Comunicación a Distancia. *Bold*, (5), 21-31. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/bold/article/view/689>
- Bishop, C. (2005), “Antagonismo y estética relacional”. *Otra parte: revista de letras y artes*. (5).
- Bishop, C. (ed.) (2006), *Participation*, London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press. Recuperado de [https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ar/&httpsredir=1&article=1096&context=gc\\_pubs](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ar/&httpsredir=1&article=1096&context=gc_pubs)
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Currell, M. (1997). *Entrevista a Edgardo Antonio Vigo*. La Plata, Argentina: Archivo sonoro del Centro de Arte Experimental Vigo.
- Davis, F. (2008) “El conceptualismo como categoría táctica”, ramona. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/21556>
- Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico: plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, (1), 8-25. Recuperado de <http://asri.umed.net/1/pd.html>
- García, M. A. (2010). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / *When Does Contemporary Art Begin?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Pacheco, M. (2001). “Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial” en *Lecturas a bordo, Micromuseo. Al fondo al sitio*. Recuperado de <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Arte Correo; Artistas Invisibles en la red postal*, La Plata: Luna verde ediciones.
- Ladagga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- López Galarza, C. y Lamilla, J. (2021). “Sobrevivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo. Redes de arte correo e intercambios trasandinos: algunas notas sobre la relación entre Eduardo Antonio Vigo y Eduardo Díaz Espinoza”, en *Cuad. Cent. Estud. Diseñ. Comun., Ensayos* número 92, pp.144-162. Recuperado de <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/antagonismo-y-est%C3%A9tica-relacional>
- Simard, S. (sin año). “How trees talk to each other”, TED talk. Recuperado de [https://www.ted.com/talks/suzanne\\_simard\\_how\\_trees\\_talk\\_to\\_each\\_other](https://www.ted.com/talks/suzanne_simard_how_trees_talk_to_each_other)

---

**Abstract:** In this work we will analyze mail art practices, based on our tasks on studying, ordering and cataloging art pieces preserved in the Archivo de Arte Correo y Comunicación a Distancia del Centro de Arte Experimental Vigo (Mail art and Long distance communication Archive on Experimental Art, La Plata, Argentina). Through postcard exchange, complex worldwide networks have been shaped, this process has formed dialogues, cooperation and a continuous flow of images, texts and documents. Throughout these pages we will analyze aspects of this warp, based on a collective, and diverse perspective in which experimentation and regeneration are the basis in which these practices should be set out. Developed from delocalized and post disciplinary proposals, mail art practices introduces us to former studies of contemporary art, to discuss some usual insistences as regards artistic works: the questioning to categories such as: autorship, disciplines and institutional mediation, leads to find new referents and genealogies. Along the same line we will question geographic logics that, since deep rooted stories based on colonial logics, assume categories of center and periphery as regulatory concepts that define artistic exchanges.

**Keywords:** Contemporary art - Artistic works - Archive – Latinoamérica - long distance communication

**Resumo:** Neste artigo nos concentraremos na análise das práticas de Arte correio, a partir de nosso estudo, ordenação e catalogação de peças conservadas no arquivo de Arte correio e Comunicação à Distância do Centro Experimental de Arte Vigo (La Plata, Argentina). Por meio das trocas postais, as redes de artecorreatas se formaram em escala planetária, dando forma a uma trama de diálogos, cooperações e fluxos de imagens, textos e documentos. Nestas páginas buscaremos substituir aspectos dessa urdidura, a partir de uma perspectiva que dê conta de seu funcionamento coletivo, diverso e disperso, em que a experimentação e a regeneração são os núcleos de sentido a partir dos quais é possível abordar essas práticas. Concebidas a partir de propostas deslocalizadas e pós-disciplinares, as práticas de arte correio abrem as portas para outros estudos da arte contemporânea, para colocar em discussão algumas ênfases habituais nos discursos em torno das práticas artísticas: o questionamento de categorias como as de autoria, disciplinas e mediações institucionais encontrar novas referências e genealogias. Nessa mesma linha, buscaremos questionar as lógicas de ordem geográfica que, a partir de histórias enraizadas em perspectivas colonialistas, supõem as categorias de centro e periferia como conceitos reguladores das trocas artísticas.

**Palavras chave:** Arte contemporânea - Práticas artísticas - Arquivo - América Latina - Comunicação à distância.

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

---