

## **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del *Mail Art*.**

Cómo los intercambios postales marcaron el campo artístico sud-atlántico en la década de 1970

Pablo Santa Olalla

El título de este texto hace un juego de palabras con el famoso libro de Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1996 [1964]). Allí el analista de los medios estadounidense leía la cultura de masas como un entramado semiótico configurador del espíritu de su tiempo. Pero lejos del tecno-optimismo de ese autor, las décadas extensas de los años sesenta y setenta enfrentaron al mundo con las problemáticas de una creciente conectividad transnacional que no equilibraba, sino acentuaba, los diferenciales de poder –económico, militar, cultural– en distintos territorios. El arte postal emergió en esos años, y sirve como prisma desde el cual observarlos. Esas prácticas cobraron especial relevancia en el espacio sud-atlántico, aunque también tuvieron lugar en otros ámbitos, desbordando el eje que conectaba América Latina con los países del sur de Europa para alcanzar territorios dispares: desde Europa del Este a Norteamérica, pasando por Japón o Australia. En sus encuentros en la distancia, el arte-correo se disoció de cualquier entendimiento bipolar de la geopolítica, y así pudo producir tomas de consciencia y afinidades político-estéticas que marcarían de manera significativa los modos de hacer arte experimentales y de tendencia contrahegemónica.

En palabras de Ulises Carrión, *mail*-artista mexicano afincado en Ámsterdam, el arte-correo “usa como soporte el sistema postal – un complejo sistema internacional de transportes que incluye millares de personas, edificios, máquinas, tratados internacionales y sabe dios qué más” (Carrión 1981, 12). Esta cita, que resulta obvia a primera vista, si se lee de nuevo sugiere la necesidad de tener en cuenta la cultura material del momento de emergencia y desarrollo del arte postal: el final de la Guerra Fría. Las circulaciones y las redes del *Mail Art* no se entienden sin, por ejemplo, el desarrollo del correo por avión. El sistema postal internacional ya se había regulado en la primera mitad del siglo XX; pero en el tránsito hacia los años

sesenta se da inicio al uso comercial de los motores de propulsión a chorro, que permiten ampliar las líneas, acelerar los transportes y abaratar los servicios, inaugurando el periodo que se conoce como la *Jet Age*. Más tarde, recién iniciados los setenta, la implementación de los fuselajes anchos —o *jumbo*— insiste en la extensión del sistema mundial de aviación civil, haciéndolo accesible a cada vez más estratos sociales y haciendo despuntar el fenómeno del turismo de masas (Davies 2011; Van Vleck 2013; Santa Olalla 2017; Schwartz 2020). Los tiempos se aceleran y las distancias se encogen, facilitando los intercambios lejanos en un mundo definitivamente abierto a la globalización (Rosa y Scheuerman 2008; Rosa 2013).

En esos años también se reconoce la hegemonía de los medios de comunicación de masas, así como de las industrias de la información, que mundializan la prensa escrita y fotográfica, la radio y, sobre todo, la televisión. Las teorías de McLuhan sobre la “aldea global” y las “extensiones” comunicacionales del ser humano dan la vuelta al mundo (1996 [1964]). Uno de los lugares donde el arte-correo encuentra un terreno fértil para actuar es en el exceso de información de una esfera mediática cada vez más homogeneizada, pero también fuertemente jerarquizada bajo las diferencias de poder norte-sur y este-oeste. Siguiendo de nuevo a Carrión:

[E]n el arte postal los términos de la ecuación se han invertido: lo que en la vida diaria funciona como un sistema de comunicación, como un modo de transmitir mensajes, como un medio, en las manos de ciertos artistas se ha vuelto el soporte para todo tipo de medios diferentes para producir trabajos de arte postal (Carrión 1981, 12).

El *Mail Art* se interesa por los aspectos críticos de las ciencias sociales, de las teorías de la comunicación y del lenguaje, y desde ellos interviene en lo que el artista brasileño Cildo Meireles consideraba como “circuitos ideológicos” (Meireles 1999).<sup>1</sup>

En el arte-correo, la estética de la inserción y la ética contracultural toman cuerpo al encontrar temas, ideas y procesos comunes en territorios dispares. En el eje sud-atlántico, las dictaduras; entre Latinoamérica y Europa del Este, la represión estatal; a lo ancho de América, Europa y Asia, las políticas imperialistas y el desarrollismo, que conducen al do-

---

1 Meireles produce sus conocidas *Inserções em circuitos ideológicos* entre 1970 y 1976, interviniendo botellas de una marca de refrescos mundialmente conocida, o sellando billetes con mensajes políticos, y luego devolviéndolos a la circulación.

minio neoliberal. “Toda invitación que recibimos para participar de un proyecto de arte postal es parte de una guerra de guerrillas contra el gran monstruo. Toda obra de arte postal es un arma contra el monstruo dueño del castillo, que nos separa [...]” (Carrión 1981, 14-15). Aun cuando Carrión no identifica exactamente qué o quién es ese “monstruo”, tiene por seguro que el *Mail Art* se alza contra él, con sobres, sellos y papeles; con ideas sobre una repartición más justa de los bienes y los conocimientos; con formas que contravienen al formalismo disciplinado del proyecto moderno-vanguardista, y que son difíciles de apresar por un sistema-arte cada vez más mercantil.

Desde un enfoque lineal de la historia del arte, el arte-correo nace en los años sesenta, se desarrolla en los setenta y se satura en los ochenta. Sin embargo, tal simplificación no contempla los modos por los que esas prácticas se vinculan con su momento de emergencia en la Guerra Fría cultural. Los habituales relatos de origen y decadencia del *Mail Art* a veces olvidan los desvíos que se producen en su seno, cuyas extensiones pueden rastrearse todavía hoy en el arte útil, social y relacional. Antes que hacer un listado de características, este texto propone acceder al arte postal por una puerta lateral.<sup>2</sup> Empieza la historia al revés, en el momento en que el arte-correo se desdibujaba, no tanto para desaparecer, sino para infiltrarse en otros modos experimentales de hacer arte, como los conceptualismos o el vídeo. Solo en última instancia recurre a sus inicios en Fluxus y en la poesía experimental, antes para contextualizar el fenómeno que para apoyar un relato mítico de su origen. Aquí se pretende todo lo contrario a una mitificación: por ello la última parte del texto revisa críticamente la representación de género en el arte-correo. Desde esta perspectiva un tanto desviada se apunta hacia las relaciones del arte postal con esas “personas, edificios, máquinas, tratados internacionales y sabe dios qué más” que Carrión ponía en el punto de mira, así como se observa con mayor claridad cómo quedan incorporadas sus metodologías en el arte contemporáneo.

---

2 Los textos sobre arte postal, aunque suelen indicar la dificultad de ofrecer una descripción simple del fenómeno, incluyen habitualmente perspectivas lineales, tales como cronologías y listados de características. Una buena compilación de textos en español puede encontrarse en *Mail Art. La red eterna* (2010), libro coordinado por el artista español de arte-correo Pere Sousa. Entre los textos allí compilados que ofrecen definiciones y cronologías, se encuentran los de John Held Jr., Merz Mail –el propio Sousa–, Clemente Padín, Guy Bleus y José Luis Campal.

## El entrelazamiento del arte postal con el conceptualismo y el vídeo

El 21 de marzo de 1977 Jonier Marín, artista colombiano que trabajaba en un amplio movimiento internacional a través del Atlántico, envió una comunicación a su listado de contactos. Se trataba de un llamado a la participación para “Videopost”, una propuesta a medio camino entre el proyecto personal, la exposición internacional de arte postal y la experiencia con el medio videográfico. Aunque las respuestas se recibirían en la dirección del artista en París, “Videopost” estaba ideado en colaboración con el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), donde se mostró en octubre de 1977. A quien quisiese participar, Marín ofrecía la oportunidad de enviar materiales e instrucciones por correo, pensadas para grabaciones en vídeo de unos cinco minutos de duración. Él mismo recogería las propuestas y las llevaría a cabo, compilando los clips en una cinta. Para ello se serviría del equipo recientemente adquirido por el museo paulista y tendría la ayuda del personal encargado del sector de vídeo —especialmente de la coordinadora Cacilda Teixeira da Costa—.

No es casual que este proyecto de Marín fuese previsto para la escena paulista. En un marco de creciente extensión internacional del videoarte, los preliminares del vídeo artístico en Brasil se remontan a los inicios de los años setenta (Camargo Guimarães *et al.* 2010, 18), aunque las primeras muestras públicas de importancia se produjeron en las Bienales de São Paulo 12<sup>a</sup> (1973) y 13<sup>a</sup> (1975). Walter Zanini, director del MAC USP desde su creación en 1963 hasta 1978, era un agente especialmente atento a las nuevas experiencias artísticas. Le interesaban tanto exploraciones con medios tradicionales como con nuevos medios y dispositivos tecnológicos.<sup>3</sup> Viendo emerger el vídeo en su contexto, Zanini quiso incorporarlo al programa institucional. Un primer movimiento sucedió en diciembre de 1975, con el paso por el MAC USP de un artista español afincado en los Estados Unidos: Antoni Muntadas. Entre 1975 y 1976 Muntadas llevó a cabo un proyecto en circulación por América Latina, a medio camino entre la vivencia personal y el arte conceptual. Viajaba con su propio equipamiento portátil de vídeo, un Sony Portapak, y también con cintas magnéticas con algunos de sus trabajos anteriores. En cada parada realizaba la

3 En 1977, hacia el final de su periodo de dirección, Zanini acondicionó dos espacios en el museo: el “Espaço A”, dedicado a las nuevas experiencias con medios tradicionales, y el “Espaço B”, en el que se mostraban conceptualismos, vídeo y en general propuestas con nuevos medios (Freire 2013, 91).

*Acción/Situación: Hoy*, con la que confrontaba los medios de comunicación y la subjetividad de la sensorialidad humana; pero además se organizaban visionados de sus grabaciones en vídeo.<sup>4</sup> Aprovechando la visita de este artista, en el MAC USP se celebró un seminario sobre videoarte (MAC USP 1975). Mientras, Zanini iniciaba los trámites para adquirir equipamiento videográfico para el museo, no sin ciertas dificultades.<sup>5</sup>

El equipo llegó en 1976, y 1977 fue el año del vídeo en el MAC USP, en el que Teixeira ayudó a organizar varias propuestas expositivas. Por un lado, dos muestras con videoartistas de Rio de Janeiro que venían experimentando con el medio desde 1974: “7 artistas do vídeo”, en el mes de mayo (MAC USP 1977a), y “8 vídeos de Sonia Andrade”, en septiembre (MAC USP 1977b). Por otra parte, los proyectos “Videopost”, en octubre (MAC USP 1977c), y “VideoMAC”, en diciembre (MAC USP 1977d).<sup>6</sup> La propuesta de Marín tenía un marcado carácter internacional, mientras que “VideoMAC” se orientaba hacia el ámbito local: el museo ponía su recién adquirido Portapak a disposición de los y las artistas que quisieran experimentar con vídeo.

De esta forma se intentará transformar las exposiciones de vídeo en una programación regular, sin el carácter de evento excepcional que han tenido hasta ahora. En cuanto a la forma de presentación, por el momento permanece casi teatral: en el Espacio B del museo, en día y hora determinados, un grupo de vídeos es vehiculado a través de aparatos de TV colocados sobre un pedestal, a pequeña distancia de un público con un máximo de sesenta personas. La reacción ante los trabajos ha sido más o menos la misma: interés, desconfianza y enfado. Curiosamente, en los debates que siguieron a las muestras, cuando fue puesto sobre la mesa el problema del aburrimiento, no hubo interés del público en discutirlo, y las personas que más se quejan de este aburrimiento son las que no faltan a los visionados. Además, para nuestra sorpresa, la gran mayoría de personas no duda en pasar dos o más horas delante de un aparato de TV, sin que haya en eso ningún síntoma de pasividad [...] (Teixeira 1977, s. p.).

4 Muntadas realizó acciones artísticas en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, en el MAC USP de São Paulo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y en el Foro del Museo Universitario de Ciencias y Arte en México (Buccellato y Muntadas 2006). Cabe señalar la importancia que tuvieron las comunicaciones postales, telefónicas y telegráficas para la compleja organización de ese periplo personal, artístico e institucional por Latinoamérica.

5 Zanini consiguió el equipamiento a través de contactos con la artista Leticia Parente, de Rio de Janeiro (Freire 2013, 87-91; Zanini 2018, 268-272). Algunas de las comunicaciones para este fin se conservan en el archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP\_T\_0047\_002.

6 “VideoMAC” ha sido revisada en una propuesta curatorial reciente del MAC USP, comisariada por Roberto Moreira S. Cruz. La versión en línea de la exposición puede visitarse en: <http://video.mac.usp.br> (9 de agosto de 2020).

La cita anterior señala la introducción “regular” del vídeo en el MAC USP, así como las reflexiones institucionales en torno a los modos de mostrarlo. Al plantear la problemática del “aburrimiento”, Teixeira apuntaba hacia la importancia de la televisión en los años setenta, frente a la cual el vídeo se debía posicionar.<sup>7</sup> A pesar de tener un substrato tecnológico común, uno de los lemas del momento era “VT is not TV” [el *videotape* no es televisión], propuesto por Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema* (1970). La crítica cultural denostaba el medio televisivo por sus vínculos con la propaganda, por su deriva comercial, por la homogeneización y jerarquización de las informaciones, y por la centralidad del entretenimiento, que desactivaban cualquier forma de pensamiento fuera del marco “unidimensional” (Marcuse 1971). A este respecto, en unas notas previas a “Videopost” escritas desde Caracas en enero de 1977, Marín indicaba:

Creo que por cualquier medio que sea, hablado o escrito, quien comunica algo busca “ganarse” al espectador [y a la espectadora], al receptor [y a la receptora] del mensaje. En esto, el capitalismo ha adquirido una perfección perversa ya que por todos los medios a su alcance y [,] en especial, por medio de la televisión como recurso inmediato de gran fascinación [,] llega al grueso del público. Creo que gran parte de ese éxito se debe en lo comercial a un uso especialísimo del tiempo. No solo por el costo programático del mismo, por su valoración mercantía, sino por la condensación de mensajes [...] Ese uso sistemático del tiempo ha hecho que el [o la] televidente adquiera igualmente agilidad en lo que se le transmite. Esa metodología publicitaria entorpecedora puede emplearse con otro contenido diverso. Empleando el vídeo como instrumento de trabajo artístico pueden programarse trabajos que con un tiempo de exposición mínima se aseguren la atención y el interés del espectador [y la espectadora]. [...] en el caso del vídeo, gran parte del aborrecimiento que producen ciertos trabajos, su inaguantabilidad[,] se debe en parte al uso cinematográfico o teatral del tiempo.<sup>8</sup>

---

7 En Brasil la historia de la televisión comienza en 1950, cuando Assis Chateaubriand, dueño del conglomerado de prensa y radio Emissoras e Diários Associados y fundador del Museu de Arte de São Paulo (MASP) crea la TV Tupí en São Paulo, en base a una inversión privada para adquirir en Estados Unidos el aparataje tecnológico necesario. Solo entrados los años sesenta la televisión brasileña comienza a funcionar de manera “industrial”, y no como un apéndice llamativo de la radio. A comienzos de esa década se regula la concesión de canales; en 1962, bajo el gobierno de Juscelino Kubitschek, se registran 34 emisoras (Jambeiro 2001, 49-52).

8 Marín, Jonier. 1977. *Tiene que ver con vídeo II*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC\_USP\_T\_0047\_009\_PDF.

El tiempo resulta central en el vídeo. Como en el cine, pueden emplearse sus cualidades tecnológicas fotorrealistas para presentar un espacio-tiempo de aspecto objetivo; pero también pueden crearse efectos ficcionales gracias a la posibilidad de montaje. Profundizando todavía más, el efecto fotoeléctrico a través de tubos de rayos catódicos en el que se basan el vídeo y la televisión permite la grabación y reproducción mediante rapidísimos barridos del sensor y de la pantalla, refrescados decenas de veces por segundo (Downey 2017, 187-188; Mercader 1980, 14-19). En esas superficies se crea a cada instante una imagen de “tiempo que se mueve en el espacio”, opuesta a las imágenes congeladas de los medios tradicionales como la pintura o la escultura (Levine 2017, 23), y de obtención mucho más inmediata que en el cine, donde se precisa de un revelado químico largo y costoso. La independencia del vídeo de largos procesos de reproducción –cine–, y de sistemas comerciales de distribución –cine, televisión–, hicieron que sus primeros usos artísticos incorporasen un tiempo sin mediaciones, muchas veces propuesto e interpretado críticamente como un tiempo “aburrido” frente al entretenimiento ofrecido por los medios de masas (Antin 1975, 64). Pero la estrategia del aburrimiento ante la aceleración temporal fue también un arma de doble filo, que generó desinterés. Para paliar este efecto negativo, en “Videopost” Marín se apropió de recursos del arte postal –que, por otra parte, también se había visto acelerado con el correo por avión–, con la finalidad de imitar el lenguaje conciso de la publicidad para volverlo contra sí mismo:

Este medio comunicativo [el vídeo], por estar fundamentado en la organización social, podría desencadenar una contrapartida catártica en manos de creadores [o creadoras] que operasen un contra-uso de las aberraciones publicitarias, que operasen un contra-juego de reflejos incondicionados. Usted se encuentra ante una tecnología desarrollada en función de un transmisor omnipotente, que utiliza esta “memoria” para su propia conveniencia (TV política, TV comercial), abusando al máximo del potencial de seducción, inherente a la transmisión inmediata del evento (“verdad”). En las manos del [o de la] artista esta misma tecnología se libera en dirección a la alegoría, sufre un tratamiento ideológico-crítico [...].<sup>9</sup>

---

9 Marín, Jonier. 1977. *Espaço B. Videopost. 8 e 9 de outubro de 1977. Arte-vídeo. Espelho do tempo*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC\_USP\_T\_0047\_009\_PDF.

Trabajar en contacto con una red de agentes creativos, gracias a los entramados relacionales del arte postal, permitió a Marín ensayar con ese “tratamiento ideológico-crítico” del audiovisual electrónico. Al mismo tiempo, como apuntaba Teixeira en las citas anteriores desde una perspectiva museística, el proyecto de vídeo colectivizado a través del correo permitía aligerar los modos de presentación de este tipo de trabajos, que se encontraban en vías de institucionalización. El éxito de la operación propuesta por Marín quedó reflejado en la adopción de la metodología de “Videopost” para “VideoMAC”.

Debe apuntarse, no obstante, que ese modo de operar mediante llamadas a las redes internacionales de arte-correo ya se venía aplicando con anterioridad, tanto para exposiciones como para proyectos artísticos particulares, o incluso para conformar publicaciones, archivos y galerías. Muntadas, por ejemplo, durante su viaje por Latinoamérica, grabó los últimos diez minutos de la emisión televisiva en Brasil y Argentina. Mientras continuaba el viaje hacia Venezuela y México, organizó a distancia –por correo postal– una instalación de esos materiales en The Kitchen,<sup>10</sup> a los que se sumó una grabación similar hecha en los Estados Unidos. En *The Last Ten Minutes I* (1976) el público podía sentarse ante tres televisores y escuchar uno de los tres canales de audio a su elección, para comparar esos diez minutos finales de las televisiones brasileña, argentina y estadounidense en los que se emitían mensajes nacionalistas y religiosos. De modo significativo, esa instalación tuvo una segunda versión, *The Last Ten Minutes II* (1977), que se presentó en la 5ª Documenta de Kassel. Echando mano de sus contactos internacionales, Muntadas hizo una petición a colegas en Moscú y Kassel –Dimitri Devyatkin y Wolf Kahlen– para que grabasen esos últimos diez minutos en la Unión Soviética y Alemania Occidental, a los que de nuevo sumó su propia grabación hecha en los Estados Unidos. Recibió esos materiales gracias a la comunicación internacional, al uso del arte postal, y esta metodología transfronteriza le permitió dirigir el núcleo conceptual de su propuesta hacia el marco mundial de la Guerra Fría.

En el MAC USP también se habían usado con anterioridad modos de hacer propios de las redes relacionales, sobre todo en el comisariado. El museo universitario se había abierto a la experimentación procesual y conceptual de las nuevas generaciones de artistas, especialmente desde 1972, con

---

10 Espacio alternativo de Nueva York muy atento a las derivas experimentales, como el videoarte.

la sexta edición de las exposiciones “Jovem Arte Contemporânea” (JAC).<sup>11</sup> Pero las metodologías traídas del arte postal tomaron un lugar central con la llegada de un agente que circulaba a través del espacio sud-atlántico: Julio Plaza. Este artista de origen español, que finalmente se afincaría en São Paulo, había comisariado en 1972 la muestra internacional de *Mail Art* “Creación / Creation” en el Campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico.<sup>12</sup> Con ella, y en numerosos viajes e intercambios realizados junto a la artista brasileña Regina Silveira, Plaza se hizo con un importante listado de contactos de artistas conceptuales y experimentales. En 1973, Silveira y Plaza cambiaron Puerto Rico por São Paulo, donde pasaron a colaborar con Zanini en el MAC USP. Allí el español-brasileño trabajó con el director del museo para organizar la última de las muestras JAC, “JAC 8” (1974), así como “Prospectiva’74” (1974). Estas exposiciones cobraron un sentido abierto e internacional, claramente conceptual, sustituyendo la tradicional convocatoria pública local, con selección mediante jurado, por las llamadas internacionales para recibir propuestas por vía postal, sin selección ni jerarquización de los materiales recibidos. Plaza describía así la idea de “Prospectiva’74”:

PROSPECTIVA’74 codifica una actitud o pensamiento de PROSPECCIÓN, manifiesta de modo cuantitativo en el mundo actual por los [y las] artistas no insertos [ni insertas] en los circuitos de consumo convencionales [...] PROSPECTIVA’74 ha sido posible gracias a una comunicación a nivel internacional entre artistas, que han demostrado un espíritu de cooperación y de autogestión, solo posible cuando existe el concepto de INFORMACIÓN y no el de mercancía (Plaza 1974, s. p.).

La “comunicación a nivel internacional entre artistas” era el núcleo conceptual de esas propuestas comisariales. Al llamado del MAC USP para “Prospectiva’74” respondieron hasta 145 (*mail-*)artistas, con figuras centrales para el fenómeno como el uruguayo Clemente Padín, el argentino Edgardo Antonio Vigo, el alemán Klaus Groh, o el ya mencionado Ulises

11 De manera significativa, en la “JAC VI” (1972) se loteó el espacio expositivo del MAC USP, sorteando cada demarcación entre los y las artistas que habían enviado materiales a la convocatoria. Esto abrió un proceso de discusión y polémica en el que Zanini se dispuso a escuchar las propuestas y demandas de los y las artistas jóvenes. Durante el periodo de apertura de la muestra, el museo se transformó en un lugar donde sucedían distintas experiencias y procesos, desbordando la simple presentación de productos acabados (Freire 2013, 34-38).

12 Allí ejercía como artista invitado y como profesor, junto a su pareja Regina Silveira, a quien había conocido en Madrid (Santa Olalla 2020, 106-124).

Carrión. Se recibieron trabajos *intermedia*, que tenían muy presente su portabilidad. Y como era habitual en las muestras de arte postal, se expusieron junto a un gran mural elaborado con los sobres y paquetes en los que habían llegado al museo.

Ese gesto de transparencia ante la metodología empleada se repetía en “Videopost”. Allí también se expusieron los materiales de trabajo, las instrucciones y la parafernalia postal, que además quedaron incluidos en la videograbación final a modo de inserciones entre los clips. Al llamado de Marín respondieron dieciséis agentes: el venezolano Itamar Martínez; los franceses Jean Kuhl, Alain Snyers, Fred Forest, Hervé Fischer y el grupo Untel; el argelino afincado en Francia Rachid Koraichi; los uruguayos Oscar Caraballo y Padín; los italianos Antonio Ferro y Romano Pelli; el japonés Mukata Takamura; el argentino Vigo; el alemán Groh; el belga Eduard Bal; y el polaco Pawel Petasz. Como destacó la prensa, “no son necesariamente ‘artistas de vídeo’ [...] ni se interesan por el videoarte” (Silva 1977); pero todos eran agentes con una fuerte participación en las redes de arte postal, y con una práctica que se acercaba decididamente al conceptualismo. Algunos envíos proponían juegos con la temporalidad, como los cinco minutos reales medidos por un reloj –Vigo– o por unos labios que cuentan los segundos, en silencio –Groh–. Otros planteaban cuestiones relativas a la creación artística, como la angustia, la imaginación o la entropía y el caos destructivo –Martínez, Ferro, Snyers–. Había reflexiones sobre la imagen y el audiovisual, tanto en la publicidad como en la televisión –Kuhl, Fischer, Forest, Takamura, Petasz–. Algunas propuestas bebían de los recursos de la poesía experimental, visual y sonora –Caraballo, Vigo, Marín–, mientras otras experimentaban con el arte en el espacio público –Padín, Grupo Untel, Bal– o con el cómic –Pelli–. En general, todas tenían una inclinación ideologizada, muy crítica con el contexto de avance de la sociedad mediática y de consumo. Varias de ellas señalaban las dictaduras y la represión en distintos puntos de América Latina –Caraballo, Padín, Fischer, Forest–.

### **Clemente Padín, entre la “desmaterialización” y la acción artística ideologizada**

La propuesta de Padín para “Videopost” es significativa de la confluencia del arte postal con el conceptualismo y el vídeo. Durante los años setenta esas prácticas compartieron un mismo espacio creativo y ciertas metodo-

logías. A menudo abordaban el análisis de un fenómeno socio-cultural, o exponían una crítica, muy atentas a los contextos políticos y artísticos. Por ello, y también para buscar desde la historiografía una discutida especificidad regional, en América Latina ha cobrado importancia la categoría de “conceptualismo ideológico”. Esta terminología fue propuesta por el teórico español Simón Marchán en 1974;<sup>13</sup> en los años noventa fue apropiada por algunos discursos que intentaban recuperar los conceptualismos latinoamericanos bajo un enfoque global (Ramírez 1993; 1999); y posteriormente ha sido revisada para analizar en qué grado la categoría y su rescate ayudaban a sostener esquemas epistemológicos jerarquizantes, del tipo centro-periferia (López 2017, 26-34). Sea como fuere, esa tendencia hacia la ideologización debe puntualizarse en cada caso, y resulta manifiesta en la sugerencia de Padín para organizar y grabar en vídeo una “campana de sensibilización estética”.

En aquel año de 1977, en el que los países del Cono Sur se encontraban bajo dictaduras militares fuertemente represoras,<sup>14</sup> Padín proponía colgar en el espacio público de São Paulo un gran mural con carteles al estilo de Piet Mondrian, con líneas y planos de colores básicos. Esperaba que la gente añadiese mensajes políticos, cosa finalmente simulada por Marín durante la realización del vídeo. Tanto la ficcionalización de la intervención, como el hecho de que en el vídeo aparezca un solo cartel y no todo un mural, seguramente responden a la peligrosidad del contexto. En el clip puede observarse el cartel en un pilar, en la parte superior de una escalera llena de gente. Se lee la inscripción “Comisión estética Piet Mondrian”. Una persona tacha la palabra “estética” y la sustituye, quedando escrito “Comisión política Piet Mondrian”. Otra mano dibuja un corazón atravesado por una flecha; otra tacha el nombre de Mondrian y lo sustituye por el del

---

13 El libro de Marchán *Del arte objetual al arte de concepto* aparece en 1972. En 1974 es ampliado, incluyendo un apartado sobre arte conceptual donde aparece la denominación “conceptualismo ideológico” para hacer referencia a procesos conceptualistas abiertos en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires (Marchán 1986, 269). El libro ha tenido sucesivas reediciones, aunque el texto se ha mantenido siempre igual desde 1986, cuando el autor incluyó un “Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna”.

14 En Brasil la dictadura comenzó con el golpe de estado de Castelo Branco sobre el gobierno de João Goulart en 1964, y duraría hasta 1985 (Fico 2015, 33-59). En Uruguay, Juan María Bordaberry se alió en 1973 con los sectores más conservadores y con el ejército para cambiar su precedencia democrática por un gobierno *de facto*, que continuaría de ese modo también hasta 1985 (Lessa 1996).

“Ché”.<sup>15</sup> En la sugerencia de espacios para la libertad pública de expresión se observa una crítica ante la situación sociopolítica latinoamericana. Pero la referencia a Mondrian también denota un posicionamiento irónico ante la tradición artística europea; esto es, una confrontación con la historización e institucionalización del proyecto moderno-vanguardista, y con el sistema-arte emergido de esos procesos. En el arte-correo, otros y otras agentes también se posicionaron críticamente contra las políticas artísticas y la tradición histórico-artística, como el argentino Vigo, quien mantuvo estrecho contacto con Padín. En términos similares, Vigo planteaba:

No creemos en el carácter subversivo [del arte] pero sí en el revolucionario, apresurándonos a aclarar este concepto. No estamos de acuerdo que una obra en sí, sea revolucionaria. Por el contrario, la obra es el producto de una revolución. Sí creemos en TODO EL PROCESO REVOLUCIONARIO DEL ARTE que, basado en su inconformismo, testimonia una constante creatividad en la parte experimental y que presurosamente lo Oficial lo descarta y obliga a nuclearse dentro del manierismo o directamente en una HISTORIA DEL ARTE OTRA. El ARTECORREO, así como numerosas tendencias investigadoras contemporáneas, sin ninguna duda serán parte de esta HISTORIA DEL ARTE OTRA. Correremos el riesgo de equivocarnos al aventurar el futuro, por no desconocer que el hombre de por sí practica el abusivo derecho de la posesión del objeto y además es maniático por coleccionar y valorar lo que POSEE (Vigo 1976, s. p.; mayúsculas del original).

En la cita anterior resulta destacable el modo por el cual Vigo emplea el concepto de una “historia del arte *otra*”. Con él aclara que la potencia experimental y subversiva del *Mail Art* proviene de su posicionamiento marginal respecto a los cánones de la modernidad occidental tardía. En esa propuesta de una historiografía artística organizada desde la subalternidad resuenan las epistemologías o los paradigmas “otros” que han teorizado más recientemente autores como Walter Mignolo o Boaventura de Sousa Santos. Desde una genealogía crítica que se remonta hasta el trabajo del sociólogo peruano Aníbal Quijano, la teoría decolonial latinoamericana contemporánea propone un “pensamiento fronterizo” que sea útil para

---

15 Estos gestos son sugeridos por Padín, como ejemplos, en el croquis de su envío postal, en el que además se añade una gran inscripción en el centro del cartel que dice “JUSTICE”. Así consta en una carta enviada por el uruguayo al artista venezolano Itamar Martínez, quien seguramente hace de contacto entre Padín y Marín (Padín, Clemente. 1976. *Carta a Itamar Martínez, Montevideo, a 15 de noviembre de 1976*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC\_USP\_T\_0047\_009\_PDF).

analizar el “sistema-mundo moderno/colonial”, e incluso presenta alternativas al occidental-centrismo al fomentar la diversidad de lugares de enunciación y perspectivas (Mignolo 2011 [2000]; De Sousa Santos 2009; De Sousa Santos y Meneses 2014). Las palabras de Vigo ponen en relieve cómo las redes de arte postal suponían un espacio de intercambio intelectual en el que los y las agentes, aun bajo los impedimentos de sus distintos contextos opresores, podían encontrar relaciones subversivas de afinidad político-artística a través de los contactos a distancia.

La “campana de sensibilización estética” de Padín no requería de grandes medios para su realización, como era habitual en el arte postal. No obstante, dependía de una colectivización de las acciones y de un posicionamiento activo frente a las tendencias del contexto. De este modo, el trabajo del uruguayo para “Videopost” se relaciona con otros realizados años antes, al hilo de algunas reflexiones que le llevaron a plantear un “lenguaje de la acción”: una gramática específica de los actos creativos que, aunque muy indefinida en sus postulados, debía permitir la intervención del arte en el cuerpo social. Como medio de expresión y comunicación, el arte podía servir para articular mensajes políticamente cargados; y para componer esa gramática, Padín compilaba aquellos ejemplos que le enviaban sus colegas en la cercanía postal. La especulación sobre ese “lenguaje de la acción” quedó plasmada en objetos teórico-prácticos, como publicaciones o trabajos de arte-correo. El más relevante es el opúsculo *Hacia un lenguaje de la acción* (1977), hecho —cómo no— mediante un llamado a las redes de arte postal. En él Padín agregó diversas propuestas, que consistían en instrucciones, composiciones gráficas o fotografías con un fuerte carácter ideológico. El propio título del opúsculo sugiere que la elaboración de esa gramática no tenía un carácter conclusivo, sino buscaba abrir un proceso de diálogo y discusión. Además, en este caso la metodología editorial apoyaba esa procesualidad, ya que Padín realizó ejemplares distintos entre sí, en los que variaba la compilación de casos. Con ello no solo insistía en la variabilidad del “lenguaje de la acción”, sino también se oponía a la unicidad de los productos artísticos tradicionales.

La multiplicidad, el archivado y la difusión de listados y compilaciones son propias *Mail Art*. Y el *mail*-artista uruguayo, según un criterio ideológico particular, quizás utópico pero vinculado fuertemente con el aquí y ahora, se sirvió de esos modos de hacer para dar visibilidad a prácticas político-artísticas que buscaban afectar a la sociedad, luchando contra ese “gran monstruo” del que hablaba Carrión. En *Hacia un lenguaje de la*

*acción* algunos materiales buscaban regenerar la situación del arte, como unas fotografías del español Mariano H. de Ossorno en las que sostiene pancartas con los lemas “Arte es acto anónimo” –en un espacio interior– y “Capture su poco de realidad” –en la calle– (Padín 1977, 6-7). O como la propuesta *O artista está ao serviço da comunidade* (1974), que el propio Padín presentó en la muestra “Prospectiva’74” del MAC USP, y que consistía en un servicio de guía y transporte para hacer más accesible al público el arte conceptual allí expuesto (Padín 1977, contraportada). Pero más allá del arte, el “lenguaje de la acción” permitía señalar los elementos alienantes en la sociedad, e incluso proponer modos de combatirlos. El chileno Guillermo Deisler –exiliado en Europa tras el golpe de Pinochet en 1973– proponía un poema visual en el que la poesía aparece al mismo tiempo como medio de comunicación y como instrumento de lucha (Padín 1977, 2). Una fotografía del poeta experimental francés Julien Blaine muestra un automóvil Fiat 500 con el cartel “Observa. La revolución en marcha” (Padín 1977, 11). El italiano Enrico Baj era todavía más directo, y en su imagen se observa un grupo de gente variada, sonriente, manifestándose tras pancartas de “Golpe de estado” (Padín 1977, 12).

Los ejemplos anteriores muestran cómo ese “lenguaje de la acción” tomaba forma. Pero el proceso de investigación artística que condujo al *mail*-artista uruguayo hacia su reconocimiento había sido largo. Quedó publicado dos años antes, en el libro *De la représentation a l’action* (1975), editado en Marsella dentro de la colección “Les anartistes” de las Nouvelles Éditions Polaires, organizadas por Blaine. Durante los años setenta, y gracias a la conectividad dada por el arte-correo, Padín experimentó un tránsito singular entre la poesía experimental y el arte conceptual que ilustra de manera significativa las extensiones e intercambios entre esas prácticas artísticas. En 1971 lanzó a las redes de arte postal la serie de *Inobjetales*: cuatro propuestas en las que se observa cómo el “lenguaje de la acción” se introduce poco a poco, primero de manera práctica, y luego cada vez más reflexiva. El segundo *Inobjetal*, por ejemplo, consistía en una hoja doblada y cerrada, con indicaciones de “Prohibido” en el exterior, en varios idiomas. Si la persona receptora la abría, se encontraba con un texto en español e inglés, en el que se decía que el hecho de haber desobedecido al mensaje inicial producía una sensación agradable. También se animaba a llevar a cabo actos similares “que atenten contra el sistema”, asegurando que “el arte inobjetal propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre

un sustituto representativo de esa realidad como lo son los lenguajes artísticos conocidos” (Padín 2010 [1975], 116).

Para luchar contra la unicidad de la obra de arte tradicional, las propuestas de Padín eran múltiples enviados a las redes de arte postal. Para deshacer la autoría, proponía que fuese la acción del público receptor la que completase el trabajo. Por ello, en adelante serían principalmente sus colegas *mail*-artistas quienes llevarían a cabo las propuestas con el “lenguaje de la acción”, que él se limitaría a compilar. Ese cierre en diferido del circuito de comunicación artística, dado por las redes de *Mail Art*, servía para plantear cómo y en qué grado la producción artística consistía en la actividad comunicativa misma, especialmente cuando esta incluía contenidos políticamente activos. De ese modo, el “arte inobjetal” de Padín también contravenía la objetualidad tradicional del arte. Y se acercaba al conceptualismo, marcado por un proceso de “desmaterialización” que cobró importancia internacional en los años setenta gracias a un difundido texto de Lucy Lippard y John Chandler: “The Dematerialization of Art” (1968). Estos críticos estadounidenses proponían que algunos movimientos en el arte reciente, como la antifirma o el arte conceptual, eran una reacción “ultra-conceptual” ante el arte “emocional” e “intuitivo” de tendencias previas –como el expresionismo abstracto o el informalismo–. Pero sobre todo, lo que Lippard y Chandler planteaban era una modificación de la producción artística con la cual la idea sustituía a la materia.

Sin embargo, hay otra ascendencia latinoamericana de ese proceso de “desmaterialización” artística en la que los *Inobjetales* de Padín encajan mejor. Antes que centrarse en la sustitución completa de los objetos por los conceptos, esta genealogía paralela propone que las cosas cobran importancia por sus cualidades comunicativas, transmisivas, como contenedores de significados que, además, pueden ser apropiados y desviados. A finales de los años cincuenta, la teoría del “no-objeto” del teórico brasileño Ferreira Gullar (1959) ya proponía una objetualidad desviada. Una década después, Óscar Masotta teorizaba en Argentina el concepto de “desmaterialización”, en torno a sus propias prácticas proposicionales, comunicacionales y de *happening*, además de las del Grupo del arte de los medios –Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby– (Masotta 2017). Los rastros continúan en el tiempo, y en los años setenta atraviesan el “arte inobjetal” de Padín. Ya en el tránsito hacia los ochenta, se reflejan en la categoría de los “no-objetualismos” propuesta por Juan Acha (Acha 1981, 138-189), que incluye las ambientaciones, el arte pobre, el térreo, las accio-

nes corporales, el conceptual o las imágenes lumínicas y electrónicas, entre otros modos de hacer del momento.

En el quinto capítulo del libro *De la représentation à l'action*, Padín analiza crítica y retrospectivamente sus propias propuestas, inmersas en esa deriva hacia el “lenguaje de la acción”. Expone cómo fueron ideadas, y también sus puntos débiles; especialmente uno relacionado con la “desmaterialización”. No debe dejar de observarse que ya en el propio título de los *Inobjetales* se explicita esa búsqueda de la superación del objeto:

Quando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no ver: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción del objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante [...] Es así que hemos vuelto a nuestro punto de partida: tenemos la conciencia nebulosa de la existencia de un lenguaje de la acción y hemos detectado la naturaleza de su signo [...] (Padín 2010 [1975], 123-124).

El artista postal uruguayo reconoce la imposibilidad de trabajar con una ausencia completa de materialidad. Debe haber un objeto, un medio físico que transporte la información, aún en un circuito de comunicaciones articulado mediante una gramática difusa de la acción político-artística. Es precisamente aquí donde ofrece la definición más detallada del “lenguaje de la acción”, que no es sino una serie de preguntas abiertas, recogiendo las dudas del propio artista tras sus investigaciones teórico-prácticas:

¿Cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas o significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? ¿Será posible superar el nivel de expresión referencial y acceder a niveles de expresión estética utilizando un lenguaje de la acción? La historia, ¿será un largo discurso de la acción transformadora del hombre sobre el mundo? Y, ¿en qué medida, cada uno de nosotros se integra en ese discurso, es decir, cómo nos integramos en la historia? ¿Y, en qué medida, transformamos el mundo con nuestros actos? (Padín 2010 [1975], 124).

El recorrido que plantean estas preguntas es singular. En un reducidísimo número de palabras, Padín expresa un complejo proceso que parte del análisis semiótico del lenguaje para dirigirse hacia la comunicación artística. La superación de la tradición artística mediante el empleo de la acción lleva a este artista a cuestionarse el modo por el cuál la historia funciona como una especie de repositorio de la “acción transformadora” del ser hu-

mano. Del ámbito general de la humanidad, vuelve a la acción del sujeto, preguntándose cómo cada persona “se integra” individualmente en esa historia. Desde ahí, solo un pequeño paso es necesario para preguntarse por el presente, por cómo “transformamos el mundo con nuestros actos”. Para Padín la respuesta final queda en el orden de la política, y toma la forma de esa gramática de la acción que, cuando se formaliza, tiene el aspecto de una contracultura de la protesta.

### **El arte postal como deriva de la poesía experimental (y coda desde la perspectiva de género)**

Hasta aquí han sido revisadas las extensiones del arte-correo en el vídeo y el conceptualismo, e incluso en ámbitos que desbordan el campo artístico, como ese activismo social, político e ideológico que destila el “lenguaje de la acción” de Padín. Pero el arte postal también puede ser leído como una extensión, a su vez, de la poesía experimental. En Latinoamérica, en la diáspora latinoamericana en otras latitudes, así como en Europa y los Estados Unidos, muchos y muchas artistas postales comenzaron sus trayectorias en el ámbito de la escritura poética. Su curiosidad por modos de escritura innovadores, que fuesen más allá del lirismo tradicional, junto a una voluntad por conocer otros contextos –fuese viajando o por contactos postales– les llevó a entrar en comunicación con colegas en la experimentación, buscando afinidades hasta establecer un entramado internacional. El intercambio de informaciones y teorías sobre la poesía de vanguardia dio paso al envío de poemas, y conforme estos se volvieron concretos, visuales, experimentales, el campo se fue ensanchando hacia el arte-correo. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la correspondencia ya había sido usada por algunas de las corrientes artísticas más relevantes desde la primera mitad del siglo xx, tal y como recoge, por ejemplo, Zanini:

Precedentes históricos de esta teoría/práctica son encontrados en el movimiento futurista y en Dadá, en la edición de revistas y en el intercambio de correspondencia de sus protagonistas. En Duchamp. El grupo Fluxus debe haber sumido un papel influyente desde la década de 50 (Zanini 1985, 82).

O también el propio Padín:

Los antecedentes históricos de esta forma de comunicación artística, al igual que muchas manifestaciones del arte moderno, deben buscarse en las expe-

riencias de los futuristas y dadaístas, siendo la obra de Marcel Duchamp el precedente más importante. Fueron precisamente los impulsores del movimiento neo-dadaísta “Fluxus” (George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, Joseph Beuys, Ken Friedman, Ray Johnson, Vostell, etc.) quienes lo reactualizan a comienzos de la década de los 60 y desde esa fecha el movimiento (the network) no ha cesado de crecer y expandirse por todo el mundo sumando, hoy miles y miles sus cultores en todos los países del mundo, incluidos a los socialistas (Padín 2011, 81).

Pero las comunicaciones entre agentes de Fluxus, de la poesía experimental, y más tarde del arte postal, se vieron paulatinamente aceleradas por la facilidad de contactos en la *Jet Age*, como se apuntaba al comienzo de este texto. Que esos entramados no han “cesado de crecer y expandirse por todo el mundo”, como indica Padín, es consecuencia también de las condiciones materiales que posibilitaron la circulación de ideas, personas y objetos a través del sistema postal. En este sentido, la internacionalización de la poesía experimental se articuló sobre todo gracias al intercambio de publicaciones, y a la realización de exposiciones colectivas, en las que se transitó rápidamente desde las experiencias concretas a las visuales, y de ambas hacia un arte de carácter conceptual, compartido a través de correspondencia.

Sería excesivamente demorado hacer una enumeración de las publicaciones y exposiciones relevantes para este proceso, aun estrechando el marco en América Latina. No obstante, el caso de Vigo puede servir de ejemplo significativo. Este poeta experimental y artista de la comunicación a distancia publicó, desde La Plata, las revistas *WC* (1958-1960), *DRKW* (1960), *Diagonal Cero* (1962-1969) y *Hexágono'71* (1971-1975), de amplia circulación internacional, en las que la poesía visual dejaba paso a proposiciones conceptuales.<sup>16</sup> En 1969 organizó la “Exposición internacional de novísima poesía” en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, que incluía trabajos de poesía visual y objetual, algunos de ellos acercándose al arte procesual, los ambientes y el *happening* (Pérez Balbi 2008, 36-50). Seis años más tarde, en 1975, comisarió junto al artista Horacio Zabala la “Última exposición internacional de arte correo” en la Galería de Arte Nuevo de Buenos Aires, cuyo título irónico expresa la multiplicación de este tipo de iniciativas (Alcino 2017, 86-87). Podrían realizarse cronologías simi-

---

16 El Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en La Plata ha compilado y digitalizado estas publicaciones, que pueden encontrarse en línea en: <http://caevediciones.blogspot.com> (9 de agosto de 2020).

lares con otros y otras agentes de Latinoamérica, como los mencionados Plaza, Padín y Carrión, o los venezolanos Dámaso Ogaz y Diego Barboza, o la argentina Graciela Gutiérrez Marx, o el brasileño Paulo Bruscky, entre muchos y muchas.

De los entramados de poesía experimental, el arte-correo absorbió principalmente dos metodologías entrelazadas: la conectividad y el trabajo mediante proyectos colectivos. Pero además de los procesos relacionales, estos modos de hacer arte también comparten otros aspectos que tienen que ver con la propia práctica creativa. La tipografía y los recursos editoriales eran apropiados en la poesía experimental para confeccionar, por ejemplo, poemas visuales. De un modo todavía más radical, en el *Mail Art* se produce también la absorción e interiorización del medio de transmisión empleado:

Así como el hombre [o la mujer] al expresarse, lo hace buscando múltiples canales, el [o la] artista vehiculiza su creatividad a través de múltiples formas. Ambos organizan un lenguaje y continúan su creación en la búsqueda de nuevos códigos. Ejemplo de ello lo ofrece el artista plástico [o la artista plástica] que trabaja en el área de investigación, quien usa los medios de comunicación “convencionalmente no artísticos”, alterando su función. Y prueba de esto último es la síntesis a la que se ha llegado en esta nueva forma expresiva, el ARTE-CORREO. Aquí existe una confluencia de dos sistemas comunicativos: el [o la] artista se vale del correo para difundir su mensaje, para llegar al receptor [o a la receptora] de su obra. [...] en el nuevo lenguaje artístico que estamos analizando, el hecho de que la obra deba recorrer determinada distancia es parte de su estructura, es la obra misma. La obra ha sido creada para ser enviada por correo, y este factor condiciona su creación (dimensiones, franqueo, peso, carácter del mensaje, etc.). El correo, entonces, no agota su función en el desplazamiento de la obra sino que la integra y condiciona (Vigo y Zabala 1976, s. p.)

Vigo y Zabala destacan ese proceso por el cual el arte postal se hace uno con la cultura material de los sistemas de correo, modificándose a sí mismo en un procedimiento recursivo para aprovecharlos a su favor. Emplean el ejemplo de transportar una escultura: aunque se la envíe por correo, no cambian sus condiciones, pues la movilidad no ha sido incluida desde el propio proceso de ideación y creación, como sí sucede en el arte-correo. Este es, quizás, uno de los aportes más relevantes del arte postal, ya que, como ha sido observado en el vídeo y el arte conceptual, la atención al propio medio o canal de expresión, y la interiorización de sus características, retornan en distintas tendencias artísticas desde los años setenta hasta la actualidad.

Los modos de hacer del *Mail Art* se expanden, como ha sido observado, tanto hacia otros ámbitos artísticos como desde el arte hacia sus contextos. No obstante, este texto no puede concluir sin hacer siquiera un comentario sobre el género en el *Mail Art*, de modo que este fenómeno artístico pueda apreciarse mejor en toda su extensión, sin idealizaciones. Como se habrá podido notar en lo anterior, se ha hecho un esfuerzo por incluir el femenino allí donde parecía necesario, incluso en las citas literales de otros autores. Aunque este gesto podría no ser suficiente: la mayoría de los casos mencionados son de artistas hombres. Hubo algunos –bastantes– casos de mujeres participando en las redes de arte-correo: entre otras, la argentina Gutiérrez Marx, la brasileña Silveira, o la italiana Mirella Bentivoglio. Esta última llegó a proponer una sección entera, con 25 artistas mujeres, dentro de la muestra de arte postal comisariada por Plaza para la 17ª Bienal de São Paulo (1983). En esa ocasión, Bentivoglio afirmaba:

Estas páginas [las intervenciones de este grupo fueron realizadas sobre hojas en formato cuadrado] son producidas por mujeres italianas, en un área de experimentación intermedia entre la expresión verbal-poética y gráfico-icónica. La mujer tiene profundos motivos para actuar en esta zona de frontera. Es ahí que encuentra el contexto más adecuado para una transgresión disciplinada de los códigos fundados por el hombre, en la larga historia de la creatividad masculina. Históricamente excluida del uso de la palabra en público y de la práctica de la manipulación de los colores, toda intención de códigos que le permita comunicarse fuera de los esquemas existentes representa para ella un buen terreno (Bentivoglio 1981, 17).

Un estudio de cuatro de las exposiciones más relevantes de *Mail Art* en el estado español ha revelado que un 79,18% de los participantes fueron hombres, un 16,82% mujeres, y el 4% restante, grupos o participantes cuyo género no ha podido identificarse.<sup>17</sup> Estas cifras, aunque son claramente insuficientes, están muy por encima del 5% de representación que las Guerrilla Girls observaron en las colecciones del Metropolitan Museum de Nueva York, y plasmaron en su conocido póster *Do Women Have To*

---

17 Las exposiciones analizadas son “Tramesa postal” (1973) en la Escola Eina de Barcelona –la primera muestra de arte-correo en España–, “Libros y no libros de allá” (1978) en la madrileña Galería ámbito, “Tramesa postal / Mail Art Exhibition” (1980) en la galería Metrònom de Barcelona, y “Envia’ns el teu joc” (1981) en la Galería Canaleta de Figueres. Este estudio se detiene en 1981, cuando las exposiciones se hacen ya tan numerosas que no permiten una revisión detallada (Debeusscher y Santa Olalla 2018).

*Be Naked To Get Into The Met. Museum?* (1989).<sup>18</sup> Aún sin una representación equilibrada, la presencia comparativamente elevada de mujeres en el *Mail Art* es uno de los aspectos que permitían a Bentivoglio hablar de este ámbito artístico como un espacio liminar en el que era interesante trabajar. Las redes de arte-correo se planteaban como un espacio democrático y horizontal, con un discurso dirigido hacia la justicia social. En ellas se activaban procesos colectivizados en los que, en teoría, no se realizaba ninguna selección de las propuestas recibidas. Pero a pesar de haber una mayor representación de género que en otros espacios artísticos, no puede hablarse de una situación equilibrada. Desde una perspectiva desmitificadora paralela, en los años ochenta Ulises Carrión veía claro que las ideas preconcebidas sobre la horizontalidad del arte-correo eran en cierto sentido ilusorias, y se quejaba de su idealización: “Se alza la cuestión, ¿cómo el adjetivo Postal afecta realmente al sustantivo Arte? Se han dicho muchas trivialidades al respecto. Se ha dicho que el Arte Postal es fácil, barato, despretencioso y democrático. Todo tonterías” (Carrión 1981, 13).

## Referencias bibliográficas

- Acha, Juan. 1981. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Alcino, Valeria. 2017. “Arte Correo. Una estrategia de resistencia política / Mail Art. A Strategy of Political Resistance”. *Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo*, Noviembre: 83-94. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Antin, David. 1975. “Video: The Distinctive Features of the Medium”. En *Video Art*. [Catálogo de exposición], editado por Suzanne Delehanty, 57-74. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.
- Buccellato, Laura y Antoni Muntadas. 2006. “Conversación con Antoni Muntadas”. En *Muntadas. Bs.As.* [Catálogo de exposición], organizado por Laura Buccellato, 120-133. Buenos Aires: Fundación Telefónica
- Carrión, Ulises. 1981. “A Arte Postal e o Grande Monstro / Mail Art and the Big Monster”. En *16ª Bienal de São Paulo. Arte Postal*. [Catálogo de exposición], 12-15. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.
- Camargo Guimarães, Andrea *et al.*, eds. 2010. *Cronologia de Artes Plásticas. Referências 1975-1995*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/IDART.

---

18 La proporción de mujeres en las colecciones de los principales museos de Estados Unidos no ha mejorado mucho con el paso del tiempo: en 2019 un estudio mostraba que el porcentaje de hombres era del 87% (Topaz 2019).

- Bentivoglio, Mirella. 1981. "O quadrado do dizer / The Square of Saying". En *16ª Bienal de São Paulo. Arte Postal*. [Catálogo de exposición], 17-18. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.
- Davies, Ronald E. G. 2011. *Airlines of the Jet Age: A History*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2009. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México, D.F./Buenos Aires: Siglo XXI/Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- De Sousa Santos, Boaventura y María Paula Meneses. 2014. *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.
- Debeusscher, Juliane y Pablo Santa Olalla. 2018. "Exposiciones de arte correo en el Estado Español, 1973-1981". *Modernidade(s) Descentralizada(s)*, 30 julio de 2018. <https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/exposiciones-de-arte-correo-en-el-estado-espanol-1973-1981> (6 de septiembre de 2021).
- Downey, Juan. 2017. "Architecture, Video, Telepathy: A Communications Utopia". En *Video Writings by Artists: 1970-1990*, editado por Eugeni Bonet, 186-194. Milano: Mousse.
- Fico, Carlos. 2015. *História do Brasil contemporâneo: Da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto.
- Freire, Cristina, ed. 2013. *Walter Zanini, Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Fundação da Bienal de São Paulo. 1973. *12ª Bienal de São Paulo*. [Catálogo de la bienal]. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.
- Fundação da Bienal de São Paulo. 1975. *13ª Bienal de São Paulo*. [Catálogo de la bienal]. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.
- Gullar, Ferreira. 1959. "Teoria do não-objeto". *Jornal do Brasil*, Dic. 1959. <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1091374#c=&m=&s=&cv=8&xywh=-1116%2C0%-2C3930%2C2199> (6 de septiembre de 2021).
- Jambeiro, Othon. 2001. *A TV No Brasil Do Século xx*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Lessa, Alfonso. 1996. *Estado de guerra: de la gestión del golpe del 73 a la caída de Bordaberry*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Levine, Les. 2017. "One-Gun Video Art". En *Video Writings by Artists: 1970-1990*, editado por Eugeni Bonet, 22-36. Milano: Mousse.
- Lippard, Lucy y John Chandler. 1968. "The Dematerialization of Art". *Art International* 12, no. 2: 31-36.
- López, Miguel Ángel. 2017. "¿Cómo sabemos a qué se parece el conceptualismo latinoamericano?". En *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, 19-45. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Marchán Fiz, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Marcuse, Herbert. 1971. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducido por Antonio Elorza. Barcelona: Seix Barral.

- Masotta, Oscar. 2017. "Después del pop nosotros desmaterializamos". En *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, editado por Ana Longoni, 221-249. Buenos Aires: Mansalva.
- McLuhan, Marshall. 1996 [1964]. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Meireles, Cildo. 1999. "Insertions in Ideological Circuits". En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson, 232-233. Cambridge: MIT Press.
- Mercader, Antoni. 1980. "La tecnología video". En *En torno al video*, editado por Eugeni Bonet et al., 9-29. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mignolo, Walter D. 2011 [2000]. *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Traducido por Cristina Vega Solís. Madrid: Akal.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1975. *Boletim informativo nº 269. Seminário de video-arte no MAC*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977a. *7 artistas do video*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977b. *8 videos de Sonia Andrade*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977c. *Video-post*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977d. *VideoMAC*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Padín, Clemente. 1977. *Hacia un lenguaje de la acción*. Montevideo: Autopublicación de Clemente Padín.
- Padín, Clemente. 2010 [1975]. *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen. (Reedición en español de: Padín, Clemente. *De la représentation a l'action*. Marseille: Nouvelles Éditions Polaires, 1975).
- Padín, Clemente. 2011. "Arte Correo en Latinoamérica". En *Mail art: La Red Eterna, recopilación de los artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, editado por Pere Sousa, 81-87. Barcelona/Sestao: Merz Mail/La Única Puerta a la Izquierda.
- Pérez Balbi, Magdalena. 2008. *Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)*. Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46011> (6 de septiembre de 2021).
- Plaza, Julio. 1974. "Prospectiva'74". En *Prospectiva'74*. [Catálogo de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Ramírez, Mari Carmen. 1993. "Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America". En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. [Catálogo de exposición], editado por Waldo Rasmussen et al., 165-167. New York: Museum of Modern Art.

- Ramírez, Mari Carmen. 1999. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980". En *Global Conceptualism – Points of Origin: 1950s-1980s*. [Catálogo de exposición], editado por Luis Camnitzer *et al.*, 53-71. New York: Queens Museum of Art.
- Rosa, Hartmut. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Translated by Jonathan Trejo-Mathys. New York: Columbia University Press.
- Rosa, Hartmut y William E. Scheuerman, eds. 2008. *High-Speed Society. Social Acceleration, Power, and Modernity*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- Santa Olalla, Pablo. 2017. "Jet Age Conceptualism. Alrededor del papel del transporte aéreo en la difusión del conceptualismo en el espacio sud-atlántico". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo (REG|AC)* 5, no. 1, 305-340. <https://doi.org/10.1344/regac2018.1.11>.
- Santa Olalla, Pablo. 2020. *Conceptualismos en el espacio sud-atlántico: redes de relaciones entre España y Latinoamérica, 1972-1982*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Schwartz, Vanessa R. 2020. *Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion*. New Haven: Yale University Press.
- Silva, Maria. 1977. "Videopost no MAC", *Artes Plásticas*, São Paulo. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC\_USP\_T\_0047\_009\_PDF.
- Sousa, Pere, ed. 2011. *Mail Art: la red eterna, recopilación de los artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*. Barcelona/Sestao: Merz Mail/La Única Puerta a la Izquierda.
- Teixeira da Costa, Cacilda. 1977. *Video no MAC*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC\_USP\_T\_0047\_009\_PDF.
- Topaz, Chad M. *et al.* 2019. "Diversity of Artists in Major U.S. Museums". *PLOS ONE* 14, no. 3. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852>.
- Van Vleck, Jenifer. 2013. *Empire of the Air: Aviation and the American Ascendancy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vigo, Edgardo Antonio. 1976. "Arte correo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación". *Buzón de Arte / Arte de Buzón 2*: s. p. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1102031> (6 de septiembre de 2021).
- Vigo, Edgardo Antonio y Horacio Zabala. 1976. "Arte correo: una nueva forma de expresión". *Buzón de Arte / Arte de Buzón 1*: s. p. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1154763> (6 de septiembre de 2021).
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: Dutton.
- Zanini, Walter. 1985. "A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional". En *Arte. Novos Meios / Multimeios. Brasil 70/80*, 81-82. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- Zanini, Walter. 2018. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes.