

# Dimensiones estéticas y políticas en producciones visuales del arte correo sobre Latinoamérica de los años setenta y ochenta.

Marcela Navarrete.

Cita:

Marcela Navarrete (2024). *Dimensiones estéticas y políticas en producciones visuales del arte correo sobre Latinoamérica de los años setenta y ochenta. III Congreso Internacional de Ciencias Humanas. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/3.congreso.eh.unsam/65>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esz9/yFc>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## Dimensiones estéticas y políticas en producciones visuales del arte correo sobre Latinoamérica de los años setenta y ochenta

Mesa temática 38

Palabras claves: producciones visuales- arte correo -Latinoamérica

Autora: Marcela Navarrete

Dra. en Comunicación (UNLP), Mgter en Comunicación y Cultura Contemporánea (UNC)

Docente-investigadora de la Universidad Nacional de San Luis

Correo electrónico: [navarrete.h.marcela@gmail.com](mailto:navarrete.h.marcela@gmail.com)

### Resumen

En la investigación realizada sobre el *arte correo* en el Cono Sur Latinoamericano en los años setenta y ochenta se abordan las producciones artísticas, textos declarativos, catálogos y registro de acciones artísticas en el ámbito público.

Las décadas señaladas son clave por los procesos de transformaciones político-sociales a nivel general y en el campo del arte latinoamericano, en particular. En este contexto, resultan significativas las relaciones entre vanguardias artísticas y políticas que desde los sesenta marcan el campo cultural y tienen incidencia en las décadas siguientes sobre éste.

Cabe aclarar que el arte correo es una *tendencia o corriente artística* en la cual se intercambian trabajos artísticos entre varios participantes a través de la red de Correo Postal. Surge en relación con prácticas de grupos vanguardistas de comienzos de los sesenta en Estados Unidos y Europa y a nivel internacional se lo conoce como *mail art*. El artista platense Edgardo Vigo prefiere llamarlo “Comunicación a Distancia-Vía Postal”, a partir de la definición que hace de éste Jean-Marc Poinot en su libro *Mail art, communication à distance* (1971, citado por Vigo, 1975). Se lo define en relación con la comunicación como un *arte de redes* y práctica de arte/comunicación.

Desde el año 1974, al cual marcamos como inicio del arte correo en el Cono Sur de América Latina con la exposición-hito de Clemente Padín titulada “Festival de la Postal Creativa”, es cuantiosa y significativa la producción de trabajos visuales (postales, estampillas, trabajos gráficos) y acciones que se desarrollan, cuyo tópico central es *Latinoamérica*. Ésta se constituye en un *locus* en torno del cual se producen sentidos, tensiones y relaciones en actos performativos del lenguaje, estrategias discursivas y prácticas artísticas, en el marco del conceptualismo.

En este trabajo se presenta el análisis de un corpus de trabajos artísticos visuales del período mencionado que selecciona trabajos de diversos artistas de Argentina tales como Edgardo Vigo, Graciela Gutiérrez Marx, G. E. Marx Vigo, Susana Lombardo, Horacio Zabala; del chileno Guillermo Deisler y el uruguayo Clemente Padín.

Partimos de la concepción del campo de la cultura como un espacio de luchas y negociaciones por el sentido, que de manera dinámica y fluctuante es producido desde condiciones materiales históricas concretas. En este sentido, en el escenario y periodo estudiado consideramos tres procesos importantes: la turbulencia política desde fines de los sesenta, la instauración de las dictaduras militares en los países del Cono Sur Latinoamericano desde mediados de los setenta y la recuperación democrática en los ochenta.

Las perspectivas adoptadas dentro del campo de las ciencias sociales comparten una mirada crítica de los procesos políticos, culturales y sociales. Así, retomamos postulados de autores como Raymond Williams, Mijail Bajtín, Jaqués Ranciére, Nelly Richard y Ana Longoni, entre otros.

A nivel metodológico, nos basamos en tradiciones interpretativas de análisis del discurso, entre otras estrategias de una "caja de herramientas", ya que se trata de comprender la trama de significaciones que se construye en contextos espaciales y temporales específicos (Grillo, 1999).

Los/as artistas mencionados estaban imbuidos y consustanciados con la lucha que se llevaba a cabo desde Latinoamérica en esa década, no necesariamente desde afiliaciones partidarias o participaciones políticas institucionalizadas, sino como intelectuales críticos latinoamericanos que condenaron un orden social injusto y opresor. Concibieron sus caminos artísticos de manera indisociada del compromiso con la construcción de una América Latina libre, soberana y unida; tal como se reivindicaba en el horizonte revolucionario de la época.

En relación con las instituciones, se vincularon con las universidades y escuelas públicas, en sus estudios y en su desempeño como docentes, también con las instituciones emergentes del circuito artístico modernizador.

Con sus vínculos, estos artistas tendieron a formar un espacio de contención y crecimiento colectivo y compartían, la mayoría de ellos, lugares secundarios respecto de la institucionalidad y el sistema hegemónico cultural de la época.

Este posicionamiento periférico estuvo vinculado con las luchas simbólicas y las relaciones objetivas que establecieron con el poder instituido. No sólo por las condiciones socio-económicas que orbitaron en grados de determinaciones, sino también por disposición de los artistas de confrontar con los mecanismos de legitimación vigentes fijados por generaciones precedentes; de allí que sus publicaciones, sus prácticas editoriales, se contrapusieron deliberadamente con la generación anterior.

Edgardo Antonio Vigo es el artista argentino que más participación sostenida ha tenido en la red internacional de arte correo entre 1974 y 1997. Él se constituyó en una figura referente para artistas jóvenes que se sumaron posteriormente. Otros/as artistas de nuestro país de gran peso por su intervención en las etapas fundacionales de la tendencia en

Argentina son Liliana Porter, Horacio Zabala, Graciela Gutiérrez Marx, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Carlos Ginsburg, Luis Pazos, Susana Lombardo y Claudia Del Río.

La entrada de Vigo al arte correo se produjo en el proceso de vinculación con otros dos artistas, el uruguayo Clemente Padín y el chileno Guillermo Deisler, con quienes forjó una fraternal amistad que puso en diálogo miradas del arte, acciones y proyectos que impulsaban a la red en el Cono Sur latinoamericano; como también por las relaciones con artistas de Brasil, entre otros.

En La Plata, desde fines de los años cincuenta, Vigo entra en la escena artística como un artista marginal en la medida en que no está consagrado, ni reconocido por las instancias y figuras institucionales legitimadoras de su propio espacio. También por su ubicuidad geocultural, ya que La Plata es periférico como centro cultural en relación con la ciudad de Buenos Aires, que ocupa predominantemente la función-centro en Argentina. Provenía de una familia de clase trabajadora, descubrió su vocación artística en el entorno laboral en Tribunales, donde sus compañeros le insistían en que estudiara artes visuales al ver los dibujos y trazos que él hacía en sus momentos libres. Ese puesto de empleado público administrativo fue su primer trabajo juvenil y se convirtió en el principal sostén personal y familiar de toda su vida.

En los años cincuenta tomó contacto con expresiones vanguardistas en su viaje a París, en una aventura compartida con su amigo Miguel Angel Greña y, a su regreso, a fines de 1954, comienza su camino de búsqueda marcado por un impulso experimental, no complaciente con el público ni con las tendencias consagradas por el poder hegemónico.

Primero, su producción de objetos (las *Máquinas Imposibles*, las *Máquinas Inútiles*, entre otras obras) y posteriormente, la xilografía, la edición de revistas marginales de poesía visual y el arte correo marcaron ese camino, entre otros. Sus primeras exposiciones estaban signadas por un espíritu provocador que despertó rechazos e incluso agresiones contra sus obras por parte del público local. Esta marca de origen se replicó a lo largo de su carrera artística, en gran parte por las temáticas que abordaba en un contexto de creciente represión.

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

Por su parte, Clemente Padín también buscó un camino propio acompañado por artistas de su generación. Nació en 1939 en Lascano, una pequeña ciudad del departamento de Rocha, en Uruguay, de donde se trasladó a Montevideo para realizar sus estudios universitarios de Licenciatura en Letras en la Universidad de la República de Montevideo. En los sesenta, ingresó en la escena artística uruguaya, la cual estaba signada por la escasez de instituciones artísticas que podían albergar las expresiones vanguardistas. Algunas surgieron

en el decurso de este proceso, como es el caso de la Galería U y otras que se constituyeron en espacios sensibles a las nuevas propuestas y les dieron cobijo.

En estos ámbitos, Padín organizó en 1969 la Exposición Internacional de la Nueva Poesía y en 1971, formuló su propuesta del *Arte Inobjetal* que sintetiza un proceso de reflexión crítica del artista sobre lo que considera un papel determinante de la representación de la realidad en los sistemas de comunicación y artístico.

A través de la poesía visual se encontró con artistas latinoamericanos, entre ellos Vigo y Deisler y también europeos, de los cuales se destacó Julien Blaine, con quien estableció una fraternal amistad. Desde su actividad de editor, poeta visual, artista correo y performer manifestó una vocación militante, activista que no pasó inadvertido para la dictadura uruguaya instaurada desde 1973. Las fuerzas militares lo detuvieron de manera clandestina en 1977 durante cinco meses lo cual despertó una gran preocupación en su entorno. En marzo de 1978, gracias a presiones internacionales en las que tuvo incidencia la red internacional de arte correo con sus acciones postales, lo legalizaron como preso político, lo juzgaron y lo privaron de su libertad hasta 1983, bajo un régimen de libertad vigilada.

El tercer artista analizado es Guillermo Deisler, quien nació en 1940 en Santiago de Chile, donde realizó sus estudios de gráfica en la Escuela de Artes Visuales y Escenografía en la Escuela de la Universidad de Chile. Su ímpetu de rebeldía contra la opresión y la injusticia, apareció en los sesenta como producto de su formación y los valores recibidos y se evidenció en su proyecto intelectual/político de compromiso con su país y Latinoamérica. Deisler abonó, como sus amigos Vigo y Padín, una gran pasión por la actividad de editor con quienes intercambió sus publicaciones experimentales. En 1963 fundó *Ediciones Mimbres*, una publicación artesanal, con grabados originales, que tuvo vigencia hasta 1973 debido a la violenta interrupción democrática en Chile. Entre 1963 y 64, Deisler integró el taller de grabado del Partido Comunista.

En 1972 editó la antología *Poesía visiva en el mundo*, en la cual incluyó trabajos de Gregorio Berchenko (Chile), Clemente Padín (Uruguay), Wladimir Dias-Pino (Brasil) y Edgardo Antonio Vigo (Argentina).

En Chile, puede diferenciarse entre los proyectos e intervenciones artísticas y políticas durante el período revolucionario de los sesenta y durante el gobierno de Salvador Allende y el escenario pos-dictadura, a partir de septiembre de 1973. El proyecto artístico e intelectual de los sesenta y primeros años de los setenta, respondía al ideario del arte del compromiso, este modelo le demandaba al artista “poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución” (Richard, 2009, p. 1).

En relación con lo político, la noción de marginalidad en el plano estético-político se planteó también como la generación de una obra que en su propia estructura y lenguaje se

abre a la intervención de la otredad. En este sentido, se oponía a la obra cerrada la posibilidad de una obra abierta, entendida desde la perspectiva conceptualista.

Estas concepciones se articulaban y materializaban en prácticas discursivas, dispositivos, géneros y en el régimen estético político del arte correo; por otra parte, suponían una dimensión programática que, tal como señalan Mangone y Warley (1994), es junto con la dimensión polémica, punto de encuentro entre discursividad política y artística en las enunciaciones de las vanguardias. Las acciones y reflexiones de los/las artistas dialogaban con una tradición, en este caso, con los programas estéticos-políticos de las vanguardias históricas.

Por otra parte, en el contexto de las dictaduras en el Cono Sur cuando las acciones de las organizaciones revolucionarias, las formas de activismo político y expresión de cualquier disidencia eran acalladas con represión y autoritarismo, el arte correo se presentaba para sus practicantes como espacio táctico de contrainformación. El orden de lo político se inscribió en un régimen de *micropolítica* que, con una persistencia laboriosa como la de las hormigas, traficaba hacia afuera de América Latina las voces silenciadas y los hechos ocultados por el sistema político y mediático imperante. Las prácticas discursivas de los artistas, de forma paradigmática en relación con la de un conjunto de éstos/as que participaban de esta formación, pusieron en escena en sus textos la dimensión polémica. Este aspecto enunciativo evidenció el posicionamiento político que asumieron frente a la vida y la cultura en un momento de fuerzas en pugna. En este proceso puede verse cómo la cultura y la comunicación se constituyeron en producción material de la vida en la dimensión simbólica, habitando lo cotidiano, lo próximo, los espacios del hacer humano con creatividad a través de la riqueza del lenguaje. La producción de núcleos compartidos de sentido desde un posicionamiento crítico se expresó en el pensamiento, las acciones y las obras de esta formación de artistas latinoamericanos como forma de objetivación, materialización de la palabra propia y encuentro con la ajena, en la construcción de un nosotros que dejó al descubierto que la cultura, entendida de esta manera, resulta inseparable de la política y la comunicación.