



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Ramírez Monroy, Silvia

Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 5, 2019, Julio-, pp. 39-58
Universidad de Los Andes
Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764857009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LATINOAMÉRICA EXISTE EN LOS VÍNCULOS: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL TERRITORIO

Latin America Exists in the Links: Artistic Practices Beyond the Territory

América Latin existe nos vínculos: práticas artísticas além do território

Fecha de recepción: 16 de enero de 2019. Fecha de aceptación: 12 de abril de 2019. Fecha de modificación: 27 de abril de 2019
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.03>

SILVIA RAMÍREZ MONROY

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), 2017. Licenciada en Historia con postgrado en Historia de América (UCM), 2007. Maestra en Artes por la Universidad de los Andes de Bogotá, 2001.

silviamirezmonroy@gmail.com

RESUMEN

Este texto se centra en el estudio de una serie de prácticas artísticas desarrolladas en el marco del arte correo por creadores de América Latina durante el último tercio del siglo XX, como respuesta a la situación política de sus países de origen y con el objetivo de participar, algunos de ellos desde el exilio voluntario o forzado, en el espacio de *lo público* controlado por regímenes autoritarios o dictatoriales. El establecimiento de redes y circuitos a través de estas prácticas permitió el surgimiento de una escena artística transnacional e independiente y la relectura del llamado *arte latinoamericano*, en la medida que su producción artística trascendió las fronteras geográficas y desafió los grandes centros y circuitos hegemónicos del arte, posicionando temas de actualidad de interés social y político de la región a través de sus obras y de sus proyectos editoriales colectivos.

PALABRAS CLAVE

Arte latinoamericano, Conceptualismos, Arte y política, Arte correo.

Este artículo corresponde a una revisión del capítulo “Lo latinoamericano en el arte correo: comunidad más allá del territorio” de la Tesis Doctoral “Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el arte correo, 1962 – 2001” presentada el 12 de mayo de 2017 ante el tribunal de la Universidad Complutense de Madrid.

Cómo citar:

Ramírez Monroy, Silvia. “Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 5 (2019): 39-58. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.03>

ABSTRACT

This text focuses on the study of some of the practices developed within the context of Mail Art, by Latin American artists during the final third of the 20th century, in response to the political situation in their home countries and with the aim of participating, some of them from the voluntary or forced exile, in the public space, controlled by authoritarian regimes. The establishment of networks and circuits through these practices made possible the emergence of a transnational and independent artistic scene and the review of the so-called *Latin-American art*, to the extent that its artistic production transcended geographical boundaries and challenged the major centers and hegemonic art circuits, positioning topical issues of social and political interest in the region, through its collective editorial projects and works.

KEYWORDS

Latinoamerican art, Conceptualism, Art and Politics, Mail Art.

RESUMO

Este texto vira em torno ao estudo de uma série de práticas artísticas desenvolvidas no marco do arte-correio, feito pelos artistas da América Latina no último terço do século XX, como resposta à situação política dos seus países de origem. E mesmo, feito com o objetivo de participar, alguns deles desde o exílio forçado ou voluntário, no espaço do *público* controlado pelos regímenes autoritários ou ditatoriais. O estabelecimento de redes e circuitos através destas práticas possibilitou o surgimento de uma cena artística transnacional e independente, e mesmo da releitura do chamado *arte latino-americano*, na medida em que sua produção artística transcendeu as fronteiras geográficas e desafiou os grandes centros e circuitos da arte. Assim, posicionou temáticas de atualidade e de interesse social e político da região graças às obras e aos projetos editoriais coletivos.

PALAVRAS CHAVE

Arte latino-americano, Conceptualismos, Arte e política, Arte-correio.

El interés por reflexionar sobre las características de un arte latinoamericano, propio y diferenciado, se incrementó durante el último tercio del siglo XX gracias a los cambios de paradigmas en el mundo occidental que favorecieron la aparición de nuevos sujetos en la historia y también en la historia del arte; estos análisis se vieron acompañados en el ámbito regional por el desarrollo de una crítica especializada que promovió la discusión y el debate entre historiadores del arte, críticos, científicos sociales y artistas originarios de diferentes países latinoamericanos.¹

En este marco, desde finales de los años setenta hubo grandes centros internacionales del arte que impulsaron un número importante de exposiciones bajo la etiqueta de *arte latinoamericano* tanto en América como en Europa; entre los más representativos se cuentan, por ejemplo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Houston, el Museo del Arte de Indianápolis, el Museo de Bellas Artes del Bronx y el Museo de Arte Moderno de París.²

Ha sido tan significativo el trabajo en torno a la definición no solo de un arte latinoamericano, sino a los intentos de establecer las bases de una identidad propia y común a la región, que el tema se ha convertido en una de las grandes oportunidades para dar respuestas a los cuestionamientos sobre el papel geopolítico, socio cultural y económico de Latinoamérica en el escenario internacional.

Sin embargo, la definición de *lo latinoamericano*³ tiene múltiples perspectivas que no se han visto del todo reflejadas en estos procesos intelectuales impulsados desde los grandes centros del arte y del poder. Por ejemplo, la relación con el territorio o la expansión de las fronteras, la aproximación a la identidad a partir de la diversidad y no solo de la oposición frente *al otro*, la falta de una revisión del impacto de los regímenes políticos, del contexto ideológico y de la injerencia extranjera en los procesos locales, o la complejidad de pretender una noción común para América Latina en un mundo en el que se ha incrementado la movilidad y los nuevos procesos transnacionales son todos fenómenos que surgen de los desplazamientos, la migración o los exilios.

Por todo esto, y en consonancia con el contexto histórico de los años setenta, ochenta y noventa del siglo pasado, presentamos este análisis de prácticas artísticas promovidas por creadores latinoamericanos desde dentro y fuera de las fronteras geográficas de la región, a través de las cuales se cuestionó el papel del arte y su poder de incidencia política; prácticas que nos permiten ahondar en el análisis sobre *lo latinoamericano* como parte de la experiencia artística, y que se enmarcaron en los conceptualismos ideológicos latinoamericanos.⁴

Estos procesos encontraron en los proyectos editoriales, en el libro de artista y en el arte correo alternativas diferenciadas a los circuitos institucionales

1. Algunos de los encuentros más significativos que se organizaron en torno al tema fueron, según el autor Juan Acha: El encuentro realizado en Quito en 1970, patrocinado por la Panamerican Union, de donde surgió la publicación *América Latina en sus artes* editada por Damián Bayón y publicada en 1973 por la editorial Siglo XXI. El segundo simposio de relevancia se realizó en Estados Unidos, patrocinado por la Universidad de Austin, en Texas, y por la revista *Plural*, en 1975 y organizado por Damián Bayón; este es conocido como el “simposio de Austin”. En 1978 se realizaron varios de importancia, el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos en Caracas; Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México; Situación y perspectivas de las artes visuales en Latinoamérica, organizado por la UNAM, México; el correspondiente simposio de la Primera Biental Latinoamericana de São Paulo; y en Argentina, uno promovido por la Sección Argentina de la Asociación de Críticos de Arte, en: Dagmary Olivar Graterol, “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”, en *Semiosfera*. Madrid: Editorial Universidad Carlos III, marzo 2014, 172-195. A finales del siglo XX se organizaron dos Foros de gran relevancia en la ciudad de Badajoz (España). A partir de los estos últimos se publicó el libro: Mosquera, Gerardo, *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina. I y II foros latinoamericanos*. Badajoz: Editorial del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001.

2. Algunas de las exposiciones más relevantes: “Primitivismo en el arte del siglo XX” (MOMA, 1984) y, vinculada a esta, en París se expuso “Magiciens de la terre”; “Arte hispánico en Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos” (Museo de Bellas Artes de Houston, 1987); “El arte de lo fantástico: América Latina 1920 – 1987” (Museo de Arte de Indianápolis, 1987); “El espíritu latinoamericano: arte y artistas en Estados Unidos 1920 – 1970” (Museo de Arte del Bronx, 1988); “Latin American Artists of the Twentieth Century (1992 – 1993)”, exposición itinerante que fue presentada en Sevilla (España), París (Francia), Colonia (Alemania) y llegó finalmente al MOMA de Nueva York; “America, Bride of the Sun”, (Musée Royal des Beaux – Arts, 1992); “Cocido y crudo” (MNCARS, 1995) y la serie de exposiciones agrupadas bajo el título “Versiones del Sur” (MNCARS, 2000 – 2001).

3. “Lo latinoamericano” es una expresión que usamos en el marco de este artículo para referirnos a todo aquello que aborda, aunque sea tangencialmente, la historia, la población, el territorio, la migración, la diversidad cultural, las particularidades políticas, la realidad económica y demás aspectos que podrían considerarse comunes entre los países

de América Latina, producido o imaginado por personas que tienen una relación con estos, no solo de nacimiento sino también de afinidad. Sin embargo, es preciso aclarar que no se concibe “lo latinoamericano” como un ente homogéneo o hegemónico, por lo que el uso de la expresión conlleva de por sí la invitación a la reflexión sobre la imposibilidad de establecer una categoría única para nombrar estas realidades diversas.

4. Se adopta el término “conceptualismos” por considerarse *mucho más híbrido y formalmente más rupturista, acepta la “desmaterialización” pero nace mucho más vinculado a lo real y a las circunstancias socioartísticas del momento, permitiendo el surgimiento de un arte mucho más crítico, circunstancial y también político. Si el “Arte Conceptual” se considera arraigado en la continuidad del modernismo artístico, el “Conceptualismo” abre las puertas a una auténtica ruptura con el pasado, fuera de la historia de los estilos en la que se engloba el “Arte Conceptual” como movimiento y, en consecuencia, se abre a la posmodernidad artística.* En Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España. 1964-1980*. Madrid: Ediciones Akal, 2007, 13.

5. Para conocer el detalle de los mailartistas latinoamericanos y su participación en los circuitos del arte correo, consultar: Fabiane Pianowski, “Análisis histórico del Arte Correo en América Latina” (Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2013).

6. Robert Filliou creó el concepto *Eternal Network* usado para describir “un centro internacional de creación permanente” en el que los artistas podían entrar, salir, crear y desaparecer, sin perjuicio de la red, que se mantendría viva siempre. John Held Jr, “Tres ensayos sobre arte correo” en *Mail Art. La red eterna*, coordinado por Pere Sousa. Barcelona: Ed. Merz Mail/La Única Puerta a la Izquierda, 2011, 21.

7. Se puede encontrar una relación completa del proceso de expansión del arte correo, en Michael Crane, “La expansión del arte correo” en *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, editado por Michael Crane y M. Stofflet. San Francisco: Contemporary Art Press, 1984, 133 y 198.

del arte. Pero lo más significativo es que permitieron la consolidación del trabajo colectivo y en red para activar una escena crítica transnacional, en la que se compartieron elementos comunes de las realidades de países latinoamericanos marcados en esas décadas por la acción, y consecuencias posteriores, de regímenes autoritarios y dictatoriales; y dieron visibilidad en el escenario internacional a realidades de violación de derechos y de limitación de libertades que, en el arte y la acción cultural, encontraron espacios de resistencia y disenso.

Los promotores de la creación a partir de los vínculos fueron artistas con trayectoria en el mundo de la poesía visual, la edición y el performance; algunos de ellos se vieron afectados directamente por la censura y la represión por lo que salieron de sus países de origen, como en el caso de los mexicanos Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y de los chilenos Elías Adasme – vinculado a la “Escena de avanzada” – y Guillermo Deisler. Otros decidieron participar en los circuitos de creación desde sus países pero con impacto internacional, y lo hicieron a través del arte correo o con proyectos editoriales a distancia, como el uruguayo Clemente Padín, el brasileño Paulo Bruscky o los argentinos Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx.

Esta modalidad de conexión puesta en marcha por estos artistas latinoamericanos⁵ tiene un desarrollo prácticamente simultáneo en otros entornos. En Estados Unidos, en 1962, Ray Johnson invitó a otros artistas a intervenir sus envíos/obras que distribuía con la leyenda “add and pass”; también algunos miembros de Fluxus, como Robert Filliou, reflexionaron sobre la comunicación a distancia⁶. Años después se acuñó el concepto de *arte correo* a partir de las exposiciones realizadas en el Museo Whitney de Arte Americano (1970 y 1973), en la VII Bienal de París (1971) y en la exposición “Fluxshoe” en Inglaterra (1972). Asimismo, se ha documentado la expansión de esta práctica por Europa y Asia.⁷

Desde sus orígenes el arte correo se orientó por los principios de no selección – no jurados, no comercialización, y se desarrolló a partir de convocatorias abiertas promovidas por uno o más artistas en las que se invitaba a enviar, a una dirección determinada, obra que fuera producida o conceptualizada a partir de los elementos gráficos y formales del correo postal.

En el ámbito latinoamericano, así como en el de la Europa del Este, destacó por su componente ideológico y tuvo un desarrollo significativo como así lo demuestran las primeras exposiciones documentadas: en Argentina el “Festival de la postal creativa” (1974) y la “Última exposición de arte postal” (1975); o en Brasil, la “Primeira Exposição Internacional de Arte Postal”, (1975). Entre 1977 y 1979 en México se realizaron algunas muestras promovidas por el Grupo Março y por los artistas César Espinosa, Araceli Zúñiga, Aaron Flores y Blanca Noval Vilar.

Además, destaca la muestra de “Desaparecidos políticos de nuestra América” impulsada por la agrupación Solidarte (Solidad Internacional por Arte Correo)⁸ en el marco de la Bienal de La Habana (1984) y la inclusión de una sección de arte correo en la XVI Bienal de Sao Paulo (1981).

La revisión de este panorama, atendiendo la obra y trayectoria de los artistas involucrados, nos ha permitido evidenciar la estrecha relación que el arte correo ha tenido con la poesía visual o los proyectos editoriales, razón por la cual este análisis se centra en cuatro experiencias en las que los artistas han encontrado en la creación a distancia y en red una estrategia de creación, acción, crítica y reflexión compartida, promovidas entre los años 1972 y 2001 por Ulises Carrión⁹, Felipe Ehrenberg,¹⁰ Clemente Padín¹¹ y el colectivo AUMA.¹²

ERRATIC ART MAIL INTERNATIONAL SYSTEM (E.A.M.I.S), DESDE HOLANDA

El trabajo de Ulises Carrión, artista mexicano radicado en Holanda, nos permite profundizar en la idea de una Latinoamérica que se construye gracias a los vínculos. Su obra parte de la experimentación sobre las posibilidades formales, conceptuales y poéticas de la escritura y se fortalece con una reflexión profunda sobre la necesidad de que los artistas y escritores trascendieran las fronteras del arte y se convirtieran en agentes culturales, modificando el monopolio hegemónico del poder y ofreciendo a la sociedad nuevos mecanismos de integración y diálogo.¹³

Esta reflexión sobre el papel del arte y del artista la desarrolló en conjunto con otros compañeros: los colombianos Michel Cardena¹⁴ y Raúl Marroquín, los islandeses Hreinn Fridfinnsson y los hermanos Kristjan y Sigurdur Gudmundsson; Wu Young, Tchung y el norteamericano Joe Jones, cercano al circuito de Fluxus. Todos ellos fundaron en 1972, en compañía de Carrión y los holandeses Hetty Huisman y Pieter Laurens Molcreadores, el espacio de creación y reflexión “In – Out Center”.¹⁵

Durante los años setenta, la escena artística holandesa se actualizó gracias a “estos artistas nómadas que estaban conectados con una red de contactos personales que les permitía intercambiar todo tipo de información de cualquier parte del mundo a través del correo postal o de las visitas personales”;¹⁶ por ejemplo, Michel Cardena es reconocido porque llegó de Colombia con un enorme bagaje de conocimientos sobre los nuevos desarrollos artísticos, según lo comenta en esa misma cita Wim Beeren, director del Stedelijk Museum entre 1985 y 1993.

En este contexto Carrión abrió la librería *Other Books and So* (1975 - 1979), que se convertiría en punto de encuentro, de intercambio personal y por correspondencia, de exposición, de producción y distribución de libros – arte.

8. En este colectivo participaron los artistas César Espinosa, Aaron Flores, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Jesús Romeo Galdámez, tal como lo manifestó Espinosa en una comunicación vía e-mail con la autora de este texto, el día 22 de julio de 2016.

9. Ulises Carrión (México, 1941 - Holanda, 1989). Escritor, artista y agente cultural. Teórico del arte correo, aportó ideas fundamentales también al desarrollo de los libros de artista y, en los años setenta, se convirtió en persona de referencia para cientos y miles de personas interesadas en estas prácticas. La base de su investigación era la estructura; experimentaba con las posibilidades sonoras y espaciales del lenguaje y teorizaba sobre esto. Esta idea es desarrollada en Javier Maderuelo. *Ulises Carrión, escritor*. Santander: Editorial La Bahía, 2016, 277.

10. Felipe Ehrenberg (México, 1943 - Ahuatepec, 2017). Artista, editor, *performer*. Destaca su trayectoria como autor de libros de artista y como promotor de este género a través de proyectos editoriales, así como su vinculación temprana a la práctica del arte correo en/desde América Latina.

11. Clemente Padín (Uruguay, 1939). Poeta, artista y diseñador gráfico, *performer*, videoartista, multimedia y networker, graduado en Letras Hispánicas de la Universidad de la República de Uruguay, director de la revista *Huevos de Plata* (1965-1969) y *OVUM* y *OVUM 10* (1969-1975); activo participante y promotor del arte correo desde América Latina. Sus *envíos* han estado expuestos en más de 1100 exposiciones y sigue siendo referencia de todos los investigadores y creadores que se aproximan a esta práctica artística.

12. Colectivo Acción Urgente de Mail Art (AUMA) conformado por los mailartistas latinoamericanos Clemente Padín (Uruguay), Fernando García Delgado (Argentina), Elías Adasme (chileno, residente en Puerto Rico), Hans Braumüller (chileno, residente en Alemania) y Humberto Nilo (Chile); y los españoles César Reglero, Tartarugo, José Emilio Antón y Matriz Grupal.

13. Entrevista de Marcel Sánchez a Ulises Carrión, en: Ulises Carrión, *El arte correo y el gran monstruo*. México: Tumbona Ediciones y CONACULTA, 207-226.

14. Michel Cardena es el seudónimo de Miguel Ángel Cárdenas, nacido en El Espinal, Tolima, Colombia (1934-2015). Arquitecto de la Universidad Nacional; artista interesado por el movimiento, la danza, las performances, los happenings y, como consecuencia, por el video. Sus obras de los años 70 tienen relación con la sexualidad, con el erotismo y con los paradigmas morales y culturales colombianos vistos desde Europa.

Su experiencia en *Other Books* lo llevó a convertirse en uno de los primeros teóricos sobre el arte correo, tanto que sus textos fueron distribuidos y publicados en exposiciones realizadas en Europa y América Latina;¹⁷ en estos explica el arte correo como una estrategia cultural, de gran relevancia social y política en la medida que trasciende la perspectiva individual del artista, tras-pasa las fronteras nacionales y supera las limitaciones dadas por la lengua, los regímenes políticos o las instituciones herméticas.

Sus disertaciones teóricas fueron materializadas en proyectos concretos de arte correo que él mismo impulsó, como la creación del Sistema Internacional de Arte Correo Errático: este surgió con la idea de reemplazar la estructura oficial del sistema de correos y consistió en la distribución de envíos/obras sin restricción de tamaños o países de destino, de manera gratuita, por parte de los autores y otras personas; todas las obras debían ser presentadas por duplicado para ser archivadas. Este Sistema garantizaría la distribución de las obras y si, por alguna razón una pieza permaneciera tres años sin circular, sería devuelta al autor. Para Carrión, al usar E.A.M.I.S se apoyaría la única alternativa frente a las burocracias nacionales y fortalecería la Comunidad Internacional de Artistas”.¹⁸

Si bien el E.A.M.I.S no logró consolidarse, sí se documentan envíos y movimientos de obras, entre las que destacan los intercambios entre Paulo Bruscky (Recife) y Horacio Zabala (Roma), envíos de Boni¹⁹ (Ámsterdam) a Marinela (Brasil) o de Bil Gaglione (San Francisco) a Raúl Marroquín (Ámsterdam), entre otros.

Otro de sus proyectos vinculados al arte correo fue *Ephemera*, una revista mensual editada entre noviembre de 1977 y octubre de 1978, con la coautoría de Aart Van Barneveld. En total se publicaron 12 números y participaron más de 245 personas, de las cuales destacan los latinoamericanos Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Gilmar Cardoso, Edgardo Antonio Vigo, Graciela Gutiérrez Marx y Dámaso Ogaz.

Además de los vínculos establecidos por Carrión a través del arte correo, debemos destacar la relación que forjó, gracias a su faceta como editor, con los mexicanos Felipe Ehrenberg y Martha Hellion quienes se autoexiliaron en Inglaterra tras la matanza en la Plaza de Tlatelolco en 1968 y la represión subsiguiente del gobierno; su relación se destacó por un constante aprendizaje mutuo y apoyo en los procesos de creación y difusión de sus iniciativas culturales.

Del trabajo de Ehrenberg, Hellion y David Mayor en el taller artesanal de ediciones Beau Geste Press, en Devon, Carrión descubrió la fuerza del trabajo colectivo “y de la vida comunitaria en el seno de una pequeña sociedad creativa y productiva, en la que trabajaban estos dos artistas mexicanos en colaboración con quienes quisieran residir y trabajar con ellos”.²⁰ Su entusiasmo con

15. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 50.

16. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 52.

17. Recientemente se ha editado el libro *El arte correo y el gran monstruo* que toma su título del primer ensayo escrito por Carrión sobre el tema en 1977 y publicado en inglés, en *I am: International Artists Meeting*. Varsovia, Galería Remont, 1978. Posteriormente se tradujo al neerlandés, al serbo-croata, al portugués y al polaco, y fue publicado en catálogos de exposiciones en diversos países, como en la Universidad Católica de Pernambuco con ocasión del Primer Festival de Invierno organizado por Paulo Bruscky y otros, en: Ulises Carrión. *El arte correo y el gran monstruo*. México: Tumbona Ediciones/Conaculta, 2013, 62.

18. Carrión, *El arte correo*, 81-82.

19. Tanto en el caso de Boni (Ámsterdam) y de Mariela (Brasil) no se han podido encontrar los nombres completos; estos son los que aparecen como firmas de las obras del archivo de Ulises Carrión.

20. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 35.

este modelo lo llevó a comprometerse con la distribución en los Países Bajos de todas sus obras.

Además, apostó por la idea de crear una red que pusiera en contacto clientes y creadores para solucionar el problema de la distribución de los libros, razón por la cual entró en contacto con artistas y escritores, los invitó a participar de sus proyectos y exposiciones, hasta convertirse en referencia obligada. Esta tendencia a la conexión fue reflejada en el performance “Condition – Connection”, programada en In – Out Center en julio de 1973, el cual consistió en que Ehrenberg se presentaba atado por hilos que conectaban sus chacas con objetos y con otras personas, afirmando que “todos nos conecta”.²¹

Al rastrear los libros existentes en su colección²² vemos que Carrión tuvo correspondencia a través de los libros con Jorge Caraballo y Clemente Padín (Uruguay) de quien se conserva *Happy Bicentennial*; con Paulo Bruscky o Regina Silveira (Brasil); también con Antoni Muntadas (España), artista catalán de quien se encuentra la serie *Emisión / Recepción*, una colección de postales enviadas y recibidas por él o con el escritor José Luis Castillejo (España); y existe documentación de su relación con el argentino Horacio Zabala “exiliado en Roma” y el chileno Guillermo Deisler, exiliado en Bulgaria.

La reiteración de estos nombres refleja su interés por enlazar la creación europea y la latinoamericana, sin sesgarla temáticamente a asuntos particulares de una u otra región; más bien, puso a dialogar a personas lejanas sobre asuntos comunes. En este sentido sabemos, gracias a Javier Maderuelo que fue estudioso del archivo de Carrión, que el mismo Padín, uno de los pioneros de la poesía visual, la edición experimental, el arte correo y el performance, le agradeció su esfuerzo y sus iniciativas sirvieron también de revulsivo en los países de origen de esos autores.²³

En los años ochenta Carrión dio un giro en su trabajo. Decepcionado por la banalización del uso del correo postal, por la mercantilización de los libros de artistas y por las dificultades de consolidar redes de artistas comprometidos que superaran los centenares de participantes y que no se dejaran seducir por el mercado,²⁴ se replegó en torno a su archivo constituido por todos los envíos que recibió de todas partes del mundo (Japón, Australia, América del Norte, del Sur, Asia) a través de su librería y de su participación en el arte correo. Esta colección fue sistematizada en el archivo *Other Books and So Archive*.

En síntesis, Carrión fue escritor, artista, editor, comisario de exposiciones, teórico y archivero; su trabajo lo llevó a ser reconocido recientemente como uno de los actores clave de los conceptualismos latinoamericanos. Pero si por algo se debe recordar es por su papel de mediador cultural; es justamente la actividad que más interesa en esta investigación, porque refleja la manera como los vínculos entre artistas permitieron enlazar visiones de la vida y del arte.

21. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 55.

22. Consultados en la exposición “Ulises Carrión, querido lector, no lea”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 de marzo – 10 de octubre de 2016, Madrid.

23. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 106-107.

24. Recordemos que grandes nombres del arte en su momento disruptivo, como Joseph Beuys y Andy Warhol, se convirtieron en *vedettes* del arte contemporáneo cuya firma adquirió valores desorbitados. Esto solo es una muestra de lo sucedido en el mercado del arte a partir de los años ochenta.

BEAU GESTE PRESS, DESDE INGLATERRA

Yo estaba en la noche de los Olímpicos de Verano de 1968, el gobierno y el ejército reprimieron una demostración en el centro de Ciudad de México. Dijeron que solamente 40 personas murieron, otros aseguran que fueron 200 o 300. Ciertamente mucha gente fue “desaparecida”, quizá aún un millar en los cinco años después de la masacre. Yo estaba vinculado con el movimiento, operando una célula de información. (...) Cuando nos dimos cuenta de que muchos de nuestros amigos cercanos estaban siendo cogidos y arrestados, decidimos que había que dejar el país.²⁵

Así narra Felipe Ehrenberg, artista mexicano, los hechos que lo obligaron a salir de México con su esposa Martha Hellion, también artista, y sus dos hijos. Su vinculación con el movimiento estudiantil, y la tensión generada a partir de la masacre en la Plaza de Tlatelolco, los llevaron primero a Estados Unidos y más tarde a Inglaterra.

La situación de exiliado le abrió nuevos caminos creativos, teóricos y reflexivos y lo llevó a deliberar sobre temas de trascendencia como el de las traducciones culturales. Llegó a expresar en 1978, años después de su regreso a México, que:

El lector puede cuestionar la utilización de los lenguajes que son ajenos al continente latinoamericano, pero para enfrentar la represión, la falta de recursos y la necesidad de enriquecer sus experiencias, el artista emigra, viaja. En el exilio y en su deseo de comunicar, usualmente adopta –aunque sea temporalmente– los lenguajes de la sociedad que lo recibe. En otras ocasiones, y precisamente para superar las limitaciones inherentes de dicho lenguaje (suyos o extranjeros), el creador inventa sus propios alfabetos.²⁶

Una de los descubrimientos clave fue el del correo postal y, gracias a la eficiencia del sistema de correos inglés, Ehrenberg mantuvo fácilmente las relaciones a distancia y lo incorporó a sus primeras esculturas – temporales; tal es el caso de “A Stroll in July”,²⁷ la cual consistió en documentar sus recorridos por Londres a través del envío de postales desde diferentes lugares de la ciudad. Además, supo aprovechar este medio para mantenerse presente también en la escena artística, e independiente y crítica, de México.

Desconociendo la existencia del arte correo, concepto que se acuñó en 1971, Ehrenberg envió ese mismo año, por medio de la oficina de correos

25. Oliver Basciano, “Felipe Ehrenberg: Fi Fa Fo Fum”, *Art Review*: septiembre, 2014. http://artreview.com/features/september_2014_feature_felipe_ehrenberg/.

26. Zanna Gilbert, “‘Algo innombrable en común’: Colaboración translocal en la editorial Beau Geste Press”, *Arte y Parte*, n° 109 (2014), 114.

27. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 37.

de Devonshire, la obra “Arriba y adelante” al Salón independiente del Museo Universitario de Ciencias y Artes de México.

Esta hacía alusión al lema de la campaña presidencial de Luis Echeverría y consistió en la compra de 200 postales con timbre preimpreso, las cuales juntó y sobre ellas pintó una imagen “que había hallado en una revista de porno suave dedicada a la Copa Mundial de Fútbol que se iba a jugar en México, 1970”; esta selección en particular respondía a su interés por burlar el sistema de correos, ya que el reglamento en México no permitía transportar imágenes obscenas; por otro lado, buscaba también parodiar la situación contradictoria vivida en el país, entre la tensión política y social y la celebración de un evento deportivo como escaparate mundial. En la exposición sería Alberto Híjar, teórico y crítico de arte, quien armaría el rompecabezas la misma noche de la inauguración.²⁸

Tanto el uso del correo como soporte y medio de creación de sus obras, como su trabajo relacionado con el mundo de los libros y las publicaciones de artista, iniciado gracias a su vinculación desde México con El Corno Emplumado,²⁹ respondieron a los intereses de Ehrenberg que trascendían los límites del arte y lo estético.³⁰ Por esta razón su estadía en Inglaterra estuvo marcada por la experimentación orientada a cuestionar y poner a prueba los sistemas de arte, político e incluso social.

De toda su producción destaca la fundación del Beau Geste Press, que se autodefinía como “Community of duplicators, printers and artisans”, una especie de comuna establecida en un caserón rural en Devon,³¹ que fue fundada en 1972 en compañía del artista e historiador del arte inglés David Mayor, el dibujante británico Chris Welch y Madeleine Gallard. Allí Ehrenberg produjo un sinnúmero de publicaciones y su casa se convirtió en la residencia de artistas, en un espacio abierto de integración y experimentación.

Antes de salir de México cofundó el Grupo Proceso Pentágono, que anticipó la construcción de comunidades artísticas y asumió también las posibilidades del arte como crítica institucional. Sin embargo, y estando fuera de su país, la andadura de Ehrenberg por el mundo de los libros impresos se intensificó y adquirió dimensiones fundamentales dentro de su lenguaje como artista.

Él mismo comenta que “trabajó con personas de todo el mundo, Carrión de México, Claudio Bertoni y Cecilia Vicuña de Chile, Riyoo e Hiroko Koike y Yukio Tsuchiya de Japón, Kristjan Gudmundsson de Islandia (...) británicos como el cineasta Michael Legget, los escritores Allen Fisher y Opal L. Nations, el compositor Michael Nyman, entre otros. El arte es vincular personas (...) no hay otra forma alrededor de él”.³² También destacan los lazos entablados con artistas de Europa del Este, con quienes produjo dos números de la revista Schmuck.³³

Como se ha señalado, una de las relaciones más fecundas fue la que estableció con Carrión; sus intercambios quedaron documentados en cartas

28. Ehrenberg, ¿Arte correo?, 65.

29. *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, una publicación independiente creada por Margaret Randall, Sergio Mondragón y Harvey Wolin, en: Gilbert, “Algo innombrable”, 95.

30. Según sus palabras, “Creación y arte son dos conceptos completamente diferentes para mí. La creación es orgánica, es una cuestión interna. El arte es una definición histórica –un elemento solidificante–. El arte basura debería focalizarse en una salida a esta osificación y, por lo tanto, estoy de acuerdo en no convertirlo en una actividad artística sino en una actividad, dentro de un acto de creación, pero no en una obra de arte”. Gilbert, “Algo innombrable”, 96.

31. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 35.

32. En 1973 van a Devon los chilenos Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni, cada quien con su proyecto para desarrollar en la editorial: *El cansador intrabajable* del primero y *Sabor a mí* de Vicuña, libro que se estaba terminando en el momento en que Pinochet tomó La Moneda y Salvador Allende se suicidó. *Sabor a mí*, según las palabras de Ehrenberg, se convertirá en el primer aullido de dolor de aquel país, y fue citado en todos los medios de Inglaterra. Felipe Ehrenberg. “La editorial como proyecto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre ¿eN el suR o DEL Sur? Revisando lo revisado”, en: *Conceitualismos do sul / sur*, coordinación editorial de Cristina Freire y Ana Longoni. São Paulo: Annablume; USP – MAC; AECID, 2009, 217.

33. “Publicada entre 1972 y 1976, Schmuck brinda un registro de las conexiones, colaboraciones y convicciones de la editorial Beau Geste Press. (...) Schmuck estaba compuesta por múltiples impresiones e inserciones de objetos realizados por los autores y artistas colaboradores. Además, reunió una variedad de artistas de diversas esferas geográficas. (...) Las dos ediciones de Schmuck que fueron producidas por artistas que trabajaban en Europa del Este fueron, en 1972, la Hungarian Schmuck se publicó bajo la edición de László Beke y Dora Maurer, y, dos años después, Aktual Schmuck fue publicada con contribuciones del grupo checoslovaco Aktual, coordinado por Milan Knížák, quien fue represaliado políticamente y encarcelado en su país”, en: Gilbert, “Algo innombrable”, 103 y 105.

enviadas desde Devon a Ámsterdam.³⁴ En estas, Ehrenberg va exponiendo algunos principios que Carrión iría incorporando en su trabajo, de los cuales destacamos los siguientes:

Importancia de la conformación de redes para vincular directamente al lector con el creador, para así ofrecer una alternativa fuera de la industria editorial y de las leyes del mercado; la no jerarquización ni selección del material a ser editado, publicado o expuesto, esta idea responde al rechazo de Ehrenberg a toda forma de censura, de limitación, o de selección, en sus palabras: “Escoger me parece una de las características más dudosas del poder editorial, postura ya apriorísticamente detestable y altamente dañina no solo a la creatividad sino a la libre diseminación”.³⁵

Se puede decir que para Ehrenberg el poder político, social y también artístico se basa en la legitimidad que se le otorga al que escoge, censura, rechaza o encumbra; por eso su rechazo, porque en su país tuvo que sufrir esos privilegios del poder.

Desde Beau Geste Press quiso dar a conocer el trabajo de artistas mexicanos en Europa a través de la revista Documento Trimestral, pero desafortunadamente esta revista solo contó con un único número; y procuró editar un número de la revista Schmuck³⁶ especializado en artistas latinoamericanos.

El objetivo inicial de esta publicación fue el de materializar la idea de George Maciunas de realizar una edición por país, pero superando la limitación geográfica y orientando la revista a un espacio permeable que defendiera principios de internacionalización a través de la articulación de artistas locales -de origen nacional, nacionales no residentes, extranjeros residentes-. Esta iniciativa partía de la percepción de la Beau Geste Press, como un espacio de conexión entre Gran Bretaña, América Latina y Europa del Este.³⁷

Bajo esta lógica convocó a artistas de/desde Latinoamérica a participar y, ya para principios de 1974, había recibido en Devon una gran cantidad de contribuciones. Ese mismo año Ehrenberg regresó a México con el material y con la intención de publicar la edición latinoamericana con el nombre de Libro Acción Libre. Sin embargo, el traslado supuso una revisión a esta iniciativa, dejándola aparcada hasta 1978, año en que retomó toda la documentación y la transformó en una gran muestra sin precedentes en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México.³⁸

De manera complementaria gestionó con el Instituto Nacional de Bellas Artes la impresión de un suplemento cultural bajo el título de *Testimonios latinoamericanos*, con una tirada de 260.000 copias para ser distribuidas entre el gran público lector de los periódicos mexicanos. En este se pudo hacer público

34. La correspondencia está datada entre el 16 de junio de 1972 y el 7 de noviembre de 1973, la cual se conserva en el fondo de Carrión del Archivo Lafuente. En: Maderuelo, *Ulises Carrión*, 40.

35. Carta del 16 de junio de 1972, en: Maderuelo, *Ulises Carrión*, 42.

36. “Schmuck, que significa imbecil, es una revista heredera de las publicaciones de Fluxus, producto de la colaboración de David Mayor y Felipe Ehrenberg (...)”. Sus ocho números (1972 y 1976) fueron pensados inicialmente para que cada uno fuera dedicado a un país, con la inclusión de contribuciones plurinacionales. En la página web: *Redes intelectuales*, que actualmente no está en línea. La consulta se realizó el 13 de junio de 2016.

37. Gilbert, “Algo innombrable”, 105.

38. Exposición: “*Testimonios de Latinoamérica*” (1978): muestra interamericana de obra testimonial de la colección del artista. (Ver números 42 y 43 de la revista “La Semana de Bellas Artes – INBA”) Mexico DF, Museo Carrillo Gil – INBA; *Testimonios...* se convertiría en la exhibición “América en la mira” muestra itinerante de gráfica experimental internacional que organizó el Grupo Proceso Pentágono y el recién fundado Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Morelia, Michoacán, Galería Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla, Escuela de Diseño y Artesanía (EDA – INBA), México DF, Galería de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca y en las tres universidades de la Universidad Metropolitana, México DF. Ehrenberg, “La editorial como proyecto”, 216.

el material diseñado para Schmuck,³⁹ que se caracterizaba por reunir obra de “los más reconocidos artistas postales, conceptuales y escritores de América Latina”, como Ulises Carrión o Gabriel García Márquez. “La primera etapa de *Testimonios* fue lanzada el 20 de septiembre de 1978, y contenía obras de diecisiete artistas de la región acompañadas por artículos de Néstor García Canclini, y del propio Ehrenberg”.⁴⁰

Es importante considerar que, a diferencia de las antologías de Schmuck producidas en Europa del Este y según Zanna Gilbert, las contribuciones para la revista dedicada a Latinoamérica reflejan valores compartidos y una suerte de solidaridad latinoamericana: “*Testimonios latinoamericanos* nos presenta un tipo de intercambio *translocal* diferente, en el cual los artistas expresan las preocupaciones de sus localidades en una base regional”.⁴¹

De esta manera, se puede observar que la importancia de este tipo de iniciativas tiene una doble vertiente, por un lado, la de trascender las definiciones geográficas en la medida que se tejen redes, sin un territorio determinado, fijo y estable; sino variable y flexible; y por otro, la permanencia de elementos comunes a una región, que superan las aproximaciones estereotipadas de un arte esencialmente latinoamericano, pero que ofrece tender lazos entre sectores sociales con una memoria compartida.

Por otro lado, la implicación de Ehrenberg con el mundo latinoamericano a través del arte se ve reflejada en el intercambio de correspondencia y en su participación en redes de arte correo. Al estudiar parte de su archivo encontramos que algunos de sus corresponsales fueron el también mexicano Mauricio Marín, quien invitó a su compatriota a participar en proyectos como “Algo pasa” (1981) en cuyo circuito se vincularon Aarón Flores, Guillermo Marín, Guadalupe Medina, José Sarabia Almanza, Ana Zárate, Abel Sánchez, Pita Márquez, Heriberto Ramírez y Ofelia Infante, cuyo eje central fue la guerra civil en El Salvador.

También participó en “Aún aquí” (1992) proyecto que reunió envíos de artistas como Mariano Villalobos, Fernando Leal, Ulises Carrión, M. Goeritz; también conserva obras del argentino León Ferrari y su obra “Declaración de los Derechos Humanos”; Gabriel Macotella, de Cocina Ediciones; Clemente Padín, y su revista OVUM; Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, entre otros.⁴²

Entre 2013 y 2014 Ehrenberg realizó la última obra-envío usando el correo postal: “Cartas a México Filipéculas: The Ultimate Mail Art Show”. En el catálogo de esta exposición el mailartista comenta:

¡Fiu! Por fin pude mandarle el primer lote de sobres a Enrique.
¡Cómo me trajo recuerdos esta acción!

39. Maderuelo, *Ulises Carrión*, 106.

40. Gilbert, “Algo innombrable”, 112.

41. Gilbert, “Algo innombrable”, 115.

42. Estas obras están conservadas en el Fondo Felipe Ehrenberg, del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUAC-UNAM), que fue consultado directamente para el desarrollo de esta investigación.

Habrà sido hacia finales del '73, principios del '74 que mandé mi última obra postal... ¡hace cuarenta años! Hoy todo es diferente. Todo ha cambiado, menos tal vez el motivo por el cual surgió el arte correo [...].⁴³

Y esos motivos están entre lo afectivo y la necesidad de trascender los límites de la historia del arte; pero sobre todo de participar, de hacer presencia, de incidir políticamente en la realidad, descolocando el sistema de tiempo y espacio dando lugar, como así lo hicieran todos los mailartistas, a una nueva cartografía definida también por la acción de los creadores en el mundo.

ASOCIACIÓN DE ARTISTAS CORREO, DESDE URUGUAY

Con el objetivo de “incentivar la formación de asociaciones locales para trabajar sobre las particularidades de cada país defendiendo tanto proyectos artísticos como cuestiones relacionadas con “la vida y el bienestar” como para hacerse escuchar en organismos internacionales y dar/tener apoyo de las instituciones de Derechos Humanos”⁴⁴, Graciela Gutiérrez Marx, Verónica Orta, Jorge Orta, Claudia del Río, Susana Lombardo, N.N. Argañaraz, Mamablanca, Marina Rothberg, y Clemente Padín⁴⁵ decidieron poner en marcha una iniciativa de trabajo colectivo, por lo que crearon la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. El acto fundacional tuvo lugar en Rosario (Argentina), el 31 de agosto de 1984, en el marco del I Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte Correo.

Desde un principio, se buscó dotar de legalidad a esta entidad para que fuera reconocida como una asociación regional en la defensa de los derechos humanos; esto respondía al interés de convertirse en interlocutores reconocidos de instituciones, como los organismos internacionales.

Para tal fin, era requisito indispensable registrar la Asociación a nivel local, por lo que se impulsó a los *mailartistas* miembro a gestionar el registro nacional, del cual solo se tiene constancia del caso de Uruguay, donde se creó la Asociación Uruguaya de Artistas Correo.

Es preciso recordar que en este contexto uruguayo desplegó su acción cultural y artística Clemente Padín, quien ya desde finales de los años 60 promovió la edición independiente a través de las revistas *Huevos de Plata* (1965-1969) y *OVUM* y *OVUM 10* (1969-1975) las cuales distribuyó en diferentes países de América Latina a través de circuitos alternativos y participó – y aún lo hace a sus 80 años de edad – en cientos de convocatorias de arte correo y performances. Su obra reivindicativa en un contexto autoritario lo llevó a la cárcel en 1977, al lado de Jorge Caraballo, otro asiduo de la creación en red, convirtiéndose este acto en uno de los que más atrajo la solidaridad de los artistas

43. El texto final, corregido para catálogo, fue enviado vía e-mail por Felipe Ehrenberg a la autora de esta investigación el 16 de julio de 2014.

44. Fernanda Nogueira, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en: *ArteCorreo*, coordinación editorial de Mauricio Marcín, 83.

45. Posteriormente se adhirieron a la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (nombre oficial según el acta de fundación) Jorge Caballero (Uruguay), Tulio Restrepo, (Colombia), Manuel Montilla (Panamá), Horacio Zabala (Argentina), Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky y Dias Pino (Brasil), Humberto Miguel Jiménez, Mauricio Guerrero y César Espinosa (México), Eugenio Dittborn, Guillermo Deisler y Eduardo Díaz Espinosa (Chile).

quienes convocaron acciones de arte correo como mecanismo de presión para la liberación de ambos artistas y recibieron de manera masiva respuestas desde todas partes del mundo.

En otros países se hizo difusión, como en el caso de México donde se realizaron mesas redondas en el marco de la inauguración de la sede de la Sociedad Mexicana de Artistas Plásticos y como cierre a la maratón de arte correo 1984 en 1984 “¿Qué futuro buscamos?”.⁴⁶ En este país, además, la creación de la Asociación tuvo repercusión en algunos medios de comunicación que registraron el desarrollo de la iniciativa.

La institucionalización de una iniciativa de trabajo colectivo parecía contraponerse a los principios del arte correo, más acordes a procesos de creación espontáneos; sin embargo, la claridad de sus objetivos y la tranquilidad de sus futuros miembros al asumir que dicha Asociación no necesita, “indudablemente, según sus palabras, ni de sellos de goma ni de estatutos para vibrar y existir concretamente, ya que cuenta con el aval de la realidad y los hechos y se ha manifestado durante estos últimos años, sobre todo, en la solidaridad por los colegas perseguidos y en la participación activa de los distintos proyectos que hemos promovido”.⁴⁷ Esto permite comprender la decisión tomada que trascendía el espacio artístico y se vinculaba a los movimientos sociales.

La esencia del arte correo, en cuanto a la construcción colectiva se mantuvo y ya desde 1983, antes de la fundación formal de la Asociación, circuló por correo postal una convocatoria y un cuestionario emitido por Clemente Padín, solicitando propuestas con respecto a los principios, objetivos y formas operativas de la futura entidad.

Algunos de los mailartistas comprometidos que respondieron a este debate fueron el colombiano Tulio Restrepo, quien consideraba que era necesaria la unidad “para denunciar, comunicar y develar los atropellos a los Derechos Humanos en Latinoamérica”; por su parte, Horacio Zabala, argentino radicado en Italia, comentaba que es preciso que la Asociación fuera “también integrada por teóricos, historiadores, sociólogos”, para contar con todos los sectores del área cultural interesados en los procesos de creación y estéticos; también desde el exilio, Guillermo Deisler, chileno radicado en Bulgaria, ratificó la necesidad de la búsqueda de unidad de todos los artistas y sus agrupaciones en Latinoamérica, y añadió que debía hacerse basándose en los principios establecidos en la Carta de las Naciones Unidas.

Desde Brasil, fueron Leonhard Franl Duch y Paulo Bruscky quienes respondieron: el primero se pronunció por “una producción artística y cultural libre e independiente, que apoye a los movimientos por la paz y el desarme (...) que deberá ser solidaria con las clases obreras incentivándolas a luchar por sus derechos (...)”; y el segundo, informó sobre la clausura de dos “asociaciones de

46. Eduardo Camacho, “Analizarán aquí las propuestas para formar la asociación de América Latina y el Caribe de Artistas - Correo”, Nota de prensa en *Excelsior*, México, domingo 9 de diciembre de 1984, en el archivo personal de Clemente Padín, documento enviado por *e-mail* a la autora de la investigación.

47. Documento sin referencia, “Asociación Latinoamericana y del Caribe de los Artistas correo”. Firman: Argañaraz, Caraballo, Padín y Antonio Ladra, en el archivo personal de Clemente Padín, enviado por *e-mail* a la autora de la investigación.

artistas en Recife, una de las cuales por parte del ejército”; además, identificó la importancia de que la Asociación goce de “representatividad para luchar por los derechos de los artistas en el sentido más amplio”; Graciela Gutiérrez Marx, quien sería una de las firmantes del acta de fundación, propuso que la asociación se denominara Frente-Sur-Latinoamericano de Trabajadores para la Creación Colectiva y Anónima, manifestándose por “la ruptura total y el rechazo permanente de todas las formas de mercantilismo en el arte, así como el combate irrestricto de las formas de producción privada y a favor de un control de la producción, distribución y consumo del arte sin restricciones por los pueblos latinoamericanos”.

Y finalmente, desde Uruguay, Antonio Ladra “expresa la necesidad de que la acción del artista se encuentre enmarcada en el conjunto de las fuerzas sociales, específicamente con las organizaciones representativas de la clase obrera, porque es fundamental la vinculación del artista con el medio, no debe ser ajeno a la problemática socio política del continente”.⁴⁸

En todas estas propuestas vemos la coincidencia ideológica de los mailartistas en las que se reitera el tema de los derechos humanos y la vocación de unión latinoamericana. Se especifica en un par de casos la necesidad de actuar en consonancia con los derechos de la clase obrera, que refleja una perspectiva marxista de la sociedad; se niega el mercantilismo en el arte y se tiene la convicción de que el trabajo colectivo y la unión entre los artistas de diferentes países de la región, y con el resto de la sociedad; se convierten en una necesidad imperante en el contexto de principios de los años ochenta para garantizar los derechos, incluidos los de los artistas, que se habían visto atropellados por regímenes autoritarios.

La primera acción de la Asociación, en 1984, fue la de realizar un Ayuno por las Libertades de América Latina: ésta fue promovida por Clemente Padín y consistía en que todos los participantes ayunaran por los Derechos Humanos, el regreso de exiliados, la aparición con vida de los desaparecidos, la libertad para presos políticos y sindicales, la derogación de legislación represiva, el desmantelamiento de aparatos represivos y por una vida digna.

En este sentido, se invitó a los artistas a participar de esta acción estético – política desde su propio país, ya fuera pública o privadamente, solo o acompañado, en un acto de constricción personal y de toma de conciencia cabal de los dramáticos y gravísimos problemas que afectan a los pueblos latinoamericanos y en vías posibles de solución. Esta convocatoria se basó en la idea de que el artista no debía permanecer ajeno al sufrimiento de los demás, cualquiera que fuera su nacionalidad, credo o color; el objetivo era realizar una publicación que testimoniara la acción, para lo cual se solicitaba enviar un breve texto de la experiencia y una obra gráfica tamaño postal.⁴⁹ Además, se enviaría un telegrama

48. Camacho, “Analizarán aquí las propuestas”, sin página.

49. Documentos sin referencias del archivo personal de Clemente Padín, enviados vía *e-mail* a la autora de esta investigación.

al dictador chileno Pinochet reclamando por la vida y liberación inmediata de Andrés Díaz Poblete, hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza.⁵⁰

La Asociación funcionó casi una década, incluso contó con un órgano de difusión editado en Montevideo, Uruguay, llamado *Participación*; luego, poco a poco, dejó de nombrarse hasta que desapareció. Sin embargo dejó un recuerdo imborrable por salir a reclamar la libertad para los artistas presos por las diversas dictaduras del subcontinente y la aparición con vida de los desaparecidos políticos y otros delitos de lesa humanidad.⁵¹

AUMA, DESDE ESPAÑA

La deslocalización de las obras de arte correo permite que los artistas se sientan comprometidos tanto con el lugar de donde parten los envíos como con el lugar de destino; no pertenecen a un solo sitio y, de esta manera, configuran un tránsito de ideas que desafían las categorías del arte determinadas por la situación geográfica de los creadores.

En este sentido, en 1998 el español César Reglero inició un proyecto de activismo cultural⁵² en defensa de los derechos humanos que consistía en responder de forma urgente, a través del arte correo, a casos que exigían de una resolución inmediata. Reglero inició la búsqueda de posibles compañeros que colaboraran con esta idea que se fundamentaba, además, en la oportunidad de utilizar Internet para lograr una difusión masiva de las acciones y aumentar los aliados para que sus mensajes se fortalecieran y se hicieran más eficaces en el menor tiempo posible, más presentes en situaciones que exigían de la unión de seres sensibles y solidarios.

Este grupo de mailartistas se unió y trabajó por transformar acontecimientos locales en temas de reflexión internacional, pero también para impulsar el pensamiento sobre nuevos conceptos y situaciones que estaban transformando las sociedades. El impulso solitario de un artista que convoca la participación de sus colegas en todo el mundo se vio complementado por un esfuerzo colectivo, de personas lejanas geográficamente, pero coordinadas en un esfuerzo común de sensibilización.

Algunos de estos temas tuvieron origen dentro de las fronteras latinoamericanas y fueron adoptados en España como causas propias. Concretamente, nos referimos a los movimientos de solidaridad que se despertaron con respecto a la violación de derechos humanos en regímenes dictatoriales y/o represivos de los años setenta y ochenta, y a sus consecuencias posteriores que afectaron la libertad en Latinoamérica.

Es así como, frente a la detención del ex dictador Augusto Pinochet y la posible extradición solicitada desde España, los miembros de AUMA decidieron

50. Clemente Padín, "El arte correo latinoamericano en sus comienzos". *Revista Escáner Cultural*, n° 59 (2003): <http://www.escaner.cl/escaner56/acorre.html>.

51. Clemente Padín, en segunda entrevista realizada por la autora de esta investigación, vía *e-mail*, en julio de 2016.

52. Entrevista realizada a César Reglero, vía *e-mail*, 26 de junio de 2016.

actuar; lo hicieron en consonancia también con la movilización de varias organizaciones a través del mundo que apoyaban las gestiones del juez español Baltasar Garzón, quien procuraba juzgar a Pinochet por cargos de lesa humanidad como genocidio, terrorismo y tortura, y con la vinculación de la sociedad española con la chilena que se pudo palpar en la calle y de la cual quedan testimonios de personas que hoy recuerdan las acciones solidarias.

Mientras los procedimientos diplomáticos y judiciales avanzaban, César Reglero contactaba con Clemente Padín y el resto del colectivo para incidir en la opinión pública mediante obras de arte correo, porque consideraban que “los artistas no podían faltar en esta gran cruzada de solidaridad”.⁵³

El proyecto se inició un 17 de octubre de 1998 con las primeras noticias de la detención de Pinochet: Reglero envió un borrador de comunicado por parte del boletín de mail art *BOEK861* a diez mailartistas; con las respuestas que recibió por parte de ellos elaboraron un texto colectivo e iniciaron la traducción del mismo para su difusión vía Internet. Se planteó, además, la necesidad de distribuir el comunicado entre aquellos que no tenían e-mail, por lo tanto se enviaron cartas a conocidos networkers y se establecieron redes paralelas para captar adhesiones. La idea era lograr el envío directo del manifiesto a organismos internacionales e instituciones como la Presidencia de Chile y España, Naciones Unidas o Amnistía Internacional “(...) mientras esperamos el veredicto de la Cámara de los Lores, una auténtica guerra de archivos cruzan los continentes”.⁵⁴

La vinculación transoceánica se inició así con la emisión de este manifiesto a través del *BOEK861*, y lo hicieron en “memoria de la represión sufrida por algunos mailartistas durante el mandato dictatorial de Pinochet y como protesta por la situación chilena de democracia vigilada mediante una constitución de origen militar”.⁵⁵

Gracias a la gran acogida que tuvo esta acción, que contó rápidamente con la adhesión de cientos de artistas, el colectivo AUMA decidió lanzar una nueva convocatoria internacional, esta vez bajo el lema “Libertad de enseñanza de las artes”, la cual tenía el fin de apoyar al profesor chileno Humberto Nilo quien fue separado de su cátedra de artes de la Universidad de Chile por causa de insidias políticas dictatoriales. A esta iniciativa se sumaría la del profesor Nilo, bajo el lema “Pare. Libertad/Diversidad/Pluralismo”, a la que respondieron más de 200 artistas de 33 países.

AUMA (a esta denominación se añadiría “Global Organization of mail artists”: AUMA + Gom@) fue una iniciativa original porque propuso acciones urgentes e inmediatas frente a casos de actualidad, además de que reunió a artistas de lado y lado del Atlántico y se conformó a gran velocidad. También incluyó en el proceso un debate amplio sobre cómo debía llevarse a cabo la

53. Clemente Padín, en segunda entrevista realizada por la autora de esta investigación, vía e-mail, julio de 2016.

54. AUMA, *Manifiesto Oficial*, 6-7.

55. *Libertad en la enseñanza de las Bellas Artes. (La influencia de los regímenes autoritarios en la cultura)*, 1999-2000, Folleto de la exposición itinerante organizada por AUMA + Gom@, en el archivo personal de José Emilio Antón y en el archivo AMMA - TDS, César Reglero.

organización del colectivo, llegando a la conclusión, y en consonancia con los principios del arte correo, que no debería existir jerarquías, como comenta el mismo Reglero:

Era tan horizontal la toma de decisiones, desde el principio hasta el final, que las personalidades individuales quedaban diluidas por este factor. Dado que se trataba de activistas culturales, la lluvia de ideas era permanente y ellas solitas se iban filtrando entre todos hasta dar el visto bueno a aquellas que tenía posibilidades de ser efectivas.⁵⁶

Clemente Padín afirma que AUMA, “no fue planificada como una institución jerárquica y se constituyó, en un colectivo abierto, heterogéneo en su composición y pluralista en sus decisiones, las que se asumen por consenso”.⁵⁷

Con este espíritu colaborativo continuaron identificando acontecimientos que requerían de su atención; y gracias a las convocatorias se produjo un trasiego de información que fue útil para conectar a artistas de diferentes regiones y conocer casos de censura como en Perú o difundir la mirada de artistas frente a problemas de interés global como los bombardeos contra Sarajevo o las bases militares en Vieques, Puerto Rico.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Nuestro objetivo con este texto fue el de revisar, desde espacios periféricos del arte, mecanismos de aproximación a la dimensión latinoamericana desde la experiencia artística; nuestras fuentes han sido aquellas obras, múltiples y volátiles, que han pasado de mano en mano llevando mensajes de denuncia y disenso; y que fueron creadas, en muchos casos, desde el exilio, en la clandestinidad y en los espacios de resistencia.

El estudio de estas prácticas artísticas impulsadas por creadores latinoamericanos y sustentadas en la acción colectiva y la comunicación, en el establecimiento de vínculos y redes para la conformación de un espacio de *lo común*, nos ha permitido aportar nuevos elementos a la discusión sobre lo que es y representa la categoría de arte latinoamericano y, en última instancia, lo que supone ser o hablar desde *lo latinoamericano*.

Estas experiencias estudiadas nos han demostrado que las fronteras son expansibles; han reflejado el compromiso de muchos artistas con su contexto histórico, oponiéndose a la indolencia y complicidad de ciertas instituciones del arte que legitimaron los discursos excluyentes emitidos desde espacios de poder, aunque este se ejerciera de manera autoritaria y represiva. Estas

56. Entrevista realizada a César Reglero, vía *e-mail*, 26 de junio de 2016.

57. Segunda entrevista realizada a Clemente Padín por la autora de este artículo, vía *e-mail*, julio de 2016.

experiencias nos han invitado a pensar en la valentía que para muchos supuso resistirse a la imposición de modelos o sistemas en los que los derechos y las libertades fueron cercenados; y a reconocer el valor de la conexión, a pesar de la distancia, entre personas, países y realidades en torno a la creación y el pensamiento crítico.



BIBLIOGRAFÍA

XVI Bienal de São Paulo-Arte Postal. Sección Arte Postal, coordinado por Maria Otilia Bocchini y Julio Plaza, del 16 de octubre al 20 de diciembre de 1981, Bienal de São Paulo, São Paulo, 1981.

Acha, Juan. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Gan Ediciones/Galería de Arte Nacional, 1984.

Arte en Iberoamérica. 1820-1980, compilado por Dawn Ades, del 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990, Palacio Velázquez, Madrid, 1989.

Artecorreio. Comisario y coordinador editorial Mauricio Marcin, del 27 de octubre de 2009 al 27 de febrero de 2010, Museo de la Ciudad de México y del 26 de febrero de 2010 al 30 de junio de 2011, Museo de la Ciudad de México, RM Verlag Barcelona, 2011.

Artistas latinoamericanos del Siglo XX. Coordinado por Waldo Rasmussen, y Edward Sullivan, 1992, Ayuntamiento de Sevilla; The Museum of Modern Art, Madrid, 1992.

Bernal, María Clara. *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Editorial del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo/Casa Editorial HUM/Centro Cultural de España en Montevideo y Buenos Aires, 2009.

Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones/Conaculta, 2012.

Carrión, Ulises. *El Arte Correo y el gran monstruo*. México: Tumbona Ediciones/Conaculta, 2013.

- Crane, Michael y Stofflet, Mary. *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Editorial Contemporary Art Press, 1984.
- Cocido y crudo*. Comisario Dan Cameron, del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.
- Danto, Arthur C.. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001.
- El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XX*. Compilado por José Jiménez, del 12 de septiembre al 18 de noviembre de 2001, Fundación Telefónica, Madrid, 2001.
- Freire, Cristina y Longoni, Ana. *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*. São Sao Paulo: Editorial Annablume/MAC USP/AECID, 2009.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.
- Goldman, Shifra. *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: Editorial UNAM/INBA, 2008.
- Guasch, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Gutiérrez Marx, Graciela. *Artec correo. Artistas invisibles en la red postal*. Buenos Aires: Luna Verde Ediciones, 2010.
- Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Comisarios Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de enero de 2001, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- Jiménez, José y Castro, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.
- Jiménez, José. *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Editorial Turner/Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2011.
- La idea del arte*. Comisarios Javier Maderuelo y Maurizio Escudiero, del 17 de julio al 14 de diciembre de 2014, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Archivo Lafuente, Ediciones La Bahía, Santander 2014.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997.

Editado por Oliver Debroise, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) 24 de febrero - 30 de septiembre de 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2007.

Maderuelo, Javier. *Ulises Carrión, escritor*. Santander: Editorial La Bahía, 2016.

Mosquera, Gerardo. *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina (I y II foros latinoamericanos)*. Badajoz: Editorial Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001.