EDGARDO ANTONIO VIGO Y LA EDICIóN EN RED



COLECCIóN ESPINO - SáNCHEZ GRANDE

Edgardo Antonio Vigo nació en 1928 en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Fue poeta experimental, artista visual, diseñador, editor y uno de los principales referentes de las neo-vanguardias latinoamericanas. En su producción artística, podemos rastrear la huella antiartística de la estética neodadá, pero también la del arte concreto, el arte conceptual el arte político. Esta muestra toma por tema su labor editorial, actividad central a su producción estética y que encaró de forma creativa, colectiva y colaborativa convirtiéndola en un antecedente de lo que hoy conocemos como arte de redes.

Vigo publicaba continuamente folletos, cuadernos, revistas de un solo número, sobres conteniendo materiales gráficos. Fue uno de los primeros editores de "revistas ensambladas" en el mundo y utilizó su red de contactos de arte correo para promover tanto la unión del arte con la vida cotidiana como el cuestionamiento de los valores sociales imperantes. Con el tiempo, esta red se convertiría, además, en un canal de visibilidad y de denuncia de la situación política bajo la dictadura militar argentina.

Se mostrarán aquí una selección de números de sus revistas —que incluyen originales de artistas y poetas internacionales como por ejemplo, Ulises Carrión, Hervé Fischer, Klaus Groh, Julien Blaine, Vittore Baroni, Paulo Bruscky, Guillermo Deisler, Dick Higgins o G.A.Cavellini—, así como otras obras por él realizadas como xilografías y registros de performances. También se exhibirán diferentes revistas internacionales de arte correo con las que Vigo colaboraba, todas ellas pertenecientes a la colección Espino - Sánchez Grande.

La noción de "edición en red" remite aquí a estas redes culturales e intelectuales de plataformas creativas, de denuncia, de ideas, que se fueron tejiendo en aquellos años. Además, aparece hoy como un claro antecedente de manifestaciones como el net art y la poesía electrónica surgidas con la aparición de los nuevos medios digitales y de Internet.

Dedicar hoy una exposición a las revistas de Vigo no es casual. En esta época, cuando la edición digital ha reemplazado a la edición gráfica, las manifestaciones como los libros de artistas, las revistas ensambladas, las piezas de arte correo, los *flyers*, postales, carteles y este tipo de ephemera impresa son especialmente revalorizados debido a sus características materiales y tangibles y a sus facturas gráficas artesanales.

B. G.

INDICE

Edgardo Antonio Vigo y la edición en red
por Belén Gache . . . . . pág. 9

Edgardo Antonio Vigo: Romper lanzas contra los molinos del arte bloqueado
por César Espinosa Vera . . . . . pág. 31

El arte correo / Comunicación a distancia
por Fernando García Delgado . . . . . pág. 43

Imágenes de obras en la muestra:

Diagonal Cero y *Hexágono 71* . . . . . pág 57

El *Libro Internacional* y *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* . . . . . pág 107

Xilografías . . . . . pág 137

Revistas de arte correo y poesía experimental con las que colaboró Vigo,
señalamientos y otras obras gráficas. . . . . pág 145

boon



8

EDGARDO ANTONIO VIGO Y LA EDICIóN EN RED

por BELÉN GACHE*

Madrid, diciembre de 2018

MEDIOS MARGINALES Y CANALES ALTERNATIVOS DE COMUNICACION

La labor editorial de Edgardo Antonio Vigo fue una actividad central a su producción estética. La abordó de forma creativa, experimental, colectiva y colaborativa, asociada a lo que conocemos como arte de redes siendo hoy un importante antecedente para el arte y la poesía en los medios digitales. En la década del 60, momento en que se registra una fuerte unión entre el arte de vanguardia y la teoría social, asistimos al surgimiento de una serie de manifestaciones artísticas que tomaron por tema o bien adoptaron como soporte a los medios de comunicación. La voluntad de armar redes y de comunicar desde canales alternativos a los oficiales se habían vuelto centrales para la cultura de esa época, cuando se problematizaban y redefinían los valores sociales y culturales que habían imperado hasta entonces.

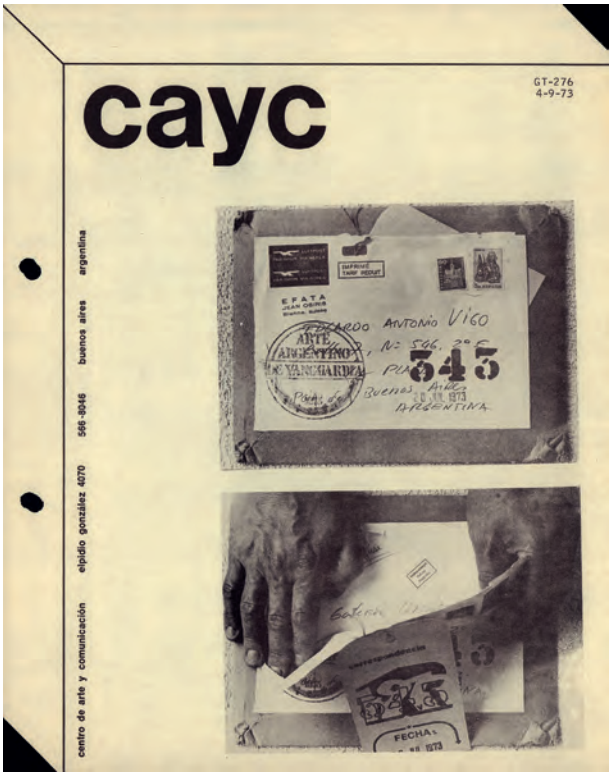
Artistas y escritores comenzaron a experimentar con medios de comunicación concebidos como un espacio recíproco de intercambio. El filósofo Hervé Fischer llamó a estos canales alternativos de arte los "marginal media", contrastando los grandes medios de comunicación de masas (televisión, radio, diarios de tirada masiva) con medios contraculturales como revistas ensambladas, fanzines, arte correo, que compartían una visión utópica del arte como contra-información y como medio revolucionario.

Será aquí fundamental la noción de "edición en red" o "edición expandida", términos que utilizo en referencia precisamente a estas redes culturales e intelectuales de plataformas creativas, de denuncia, de ideas, de subversión propias de esa época que se iban tejiendo a partir de este tipo de manifestaciones. Esta idea aparece hoy como clave, especialmente a partir de los cambios sustanciales devenidos con la aparición de los nuevos medios digitales de comunicación y de Internet. Pero también, en referencia a otro concepto propio de la época: el de "intermedialidad". Este concepto, planteado en la época por Dick Higgins en el *Something Else Newsletter* de febrero de 1966, remite a la superación de las compartimentaciones y de las categorías rígidas en el terreno del arte, en un momento en que muchos aspiraban igualmente al fin de una sociedad de clases.

* Comisaria de la exposición. Belén Gache es una investigadora, escritora y poeta española-argentina radicada en Madrid. Ha publicado numerosos ensayos de literatura experimental entre los que se destaca su libro *Escrituras Nómades, del libro perdido al hipertexto* (Gijón, Trea).Ha publicado varias novelas, siendo finalista en el I Premio Planeta (Biblioteca del Sur) y en el XXIII Premio Herralde de Novela (Barcelona). Desde los años 90, aborda el cruce entre los medios digitales y la poesía experimental y visual, siendo considerada una de las poetas pioneras en este campo. Es historiadora del arte y analista del discurso por la Universidad de Buenos Aires.

VIGO: CONTRAINFORMACIÓN Y ESPACIOS DE INTERCAMBIO

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), fue un poeta visual, artista de acciones y editor nacido en la ciudad de La Plata, Argentina. A lo largo de su vida, desarrolló una labor artística en la que se perciben influencias tanto del neo-dadá como del conceptualismo, plasmada en grabados, objetos, máquinas inútiles, múltiples, piezas de arte correo, arte por instrucciones, acciones y señalamientos en espacios públicos.[1] También publicó folletos, postales, revistas de un solo número y sobres conteniendo materiales gráficos. Hacia finales de los años 50, comenzó a editar una serie de publicaciones experimentales en las que podemos encontrar crítica de arte, textos literarios breves y teoría de la poesía, pero principalmente, obras de poesía visual, arte por instrucciones, poesía concreta y conceptual.



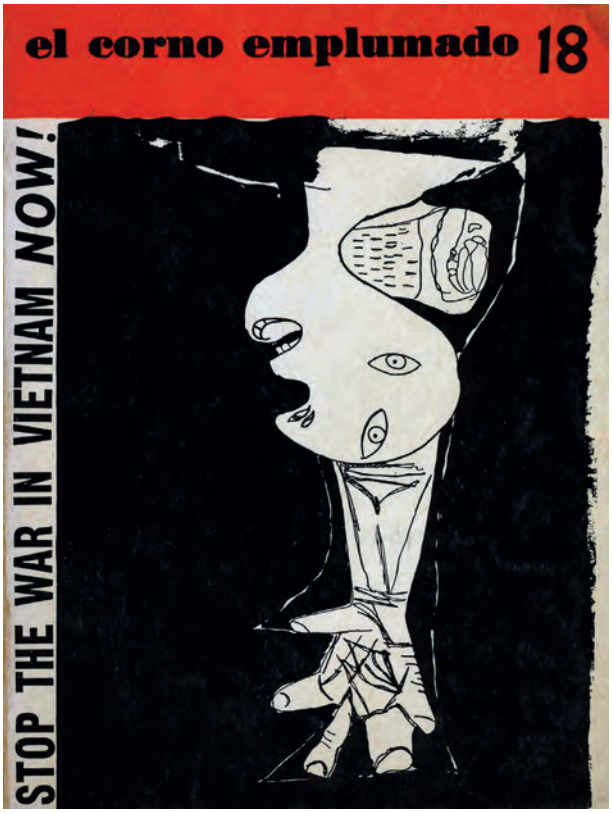
Newsletter del CAyC, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1973

En 1958 y 1960, publicó dos revistas de pocos números: *WC* y *DRKW*. Eran principalmente visuales y de hechura artesanal. Luego vendría *Diagonal Cero* (1962-1968), que contó con veintiocho números. En realidad, fue a partir del año 1966, tras los intercambios postales de Vigo con artistas como Julien Blaine o Jean Francois Bory en Francia, que decidió cambiar definitivamente la tónica de sus revistas hacia una propuesta más visual y experimental. *Diagonal Cero* fue evolucionando hacia formas cada vez más experimentales al punto de convertirse en uno de los órganos de difusión más importantes en América de poesía visual, poesía sonora y poesía concreta (manifestaciones a las que Vigo denominaba "Novísima poesía"). También fue fundamental su vinculación por esos años con el CAyC (Centro de Arte y Comunicación). Desde 1969, este centro fomentó las relaciones interdisciplinarias entre arte, comunicación, tecnología y ciencias sociales. Para el "arte de sistemas" (concepto trabajado especialmente en este espacio), la comunicación era entendida como un sistema de *networking*, idea en la que se basaría el arte correo. Las teorías de la

1 A lo largo de su producción, Vigo se dedicó a fotografiar, registrar o "certificar" sus obras adjuntando una detallada descripción de cada una de las actividades realizadas con un discurso bastante similar al jurídico y en relación con su propio trabajo diario en el Poder Judicial de la ciudad de La Plata. Como resultado, dejó un minucioso archivo de sus obras, ordenado cronológicamente. Con respecto a sus acciones, solía categorizarlas en públicas y privadas, las fotografiaba y las registraba cronológicamente con números romanos. Estas fotografías eran luego mostradas en exposiciones o aparecían publicadas en algún medio. Por ejemplo, la revista *Ghost Dance: The International Mag of Experimental Poetry*, editada por Hugh Fox, dedicó su número 18, aparecido en 1972, a su performance "Del Limonero". Hugh Fox, nacido en Chicago en 1932, trabajó a lo largo de su vida en la prensa underground y en las pequeñas editoriales independientes. Entre muchas otras cosas, estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires, en donde conoció a Vigo y a Miguel Grinberg.

información y de la comunicación eran centrales para las actividades del CAyC, que convirtió a Buenos Aires en un referente del arte conceptual [2]. Igualmente, a partir de sus relaciones, por ejemplo, con el poeta chileno Guillermo Deisler, radicado en Alemania, o con Clemente Padín, en Uruguay (Vigo, Deisler y Padin se convertirían en los tres artistas de arte correo —o de "comunicación a distancia", como solían llamarlo— más relevantes del Cono Sur), surge en Vigo la voluntad de generar una red a nivel panamericano e internacional. Asimismo, fueron importantes sus contactos con Miguel Grinberg y con Sergio Mondragón y Margaret Randall, los editores de la célebre revista *El Corno Emplumado* (órgano bilingüe conectado tanto con la poesía estadounidense —generación Beat, Black Mountain College— como con la nueva poesía latinoamericana, del que hablaremos más adelante).

Otra de sus publicaciones más importantes fue Hexágono '71 (1971 y 1975), considerada hoy una de las primeras revistas ensambladas del mundo. Este tipo de revista pretendía liberarse de las restricciones de las publicaciones gráficas convencionales (diagramación, tipografía, materialidad) y consistía básicamente en la reunión de obras de diferentes poetas y artistas. Vigo también editaría, entre 1976 y 1980, momento en que se acentúa su trabajo con elementos propios de arte correo, *El libro internacional*, con timbres y sellos originales realizados por artistas internacionales y, entre 1979 y 1993, los veinte números de *Nuestro libro internacional de estampillas y matasellos*.



Portada de la revista El Corno Emplumado nº18, Ciudad de México, Abril de 1966

Es de destacar el rol que jugaba en la época el correo postal en estas revistas. A partir del mismo, Vigo creó un entramado de contactos que será decisivo para analizar sus publicaciones. La ciudad de La Plata se vio convertida, a partir de su accionar, en un *hub* internacional creando una red rizomática de intercambio de ideas que fue fundamental en la década del 70. En toda su producción, registramos una voluntad de cuestionar el orden social dado, de subvertir los valores cotidianos, de promover el cuestionamiento y la participación del público. En sintonía con el pensamiento situacionista de una época en la que, por ejemplo, Raoul Vaneigem planteaba en su libro *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, la necesidad

2 El CAyC (especialmente en su primera etapa, desde el año 1969 a 1973), fue pionero a nivel mundial en la realización de obras de arte cibernético y videoarte. Allí tenían lugar manifestaciones novedosas para la época como land art, body art, media art, arte de acción, arte ecológico, arte de sistemas y conceptualismo y se propiciaban debates entre arquitectos, músicos, escritores, filósofos, artistas visuales, psicólogos, matemáticos, semiólogos, epistemólogos de diferentes partes del mundo, entre ellos, Umberto Eco, Pierre Restany, David Cooper, Jean Baudrilland, Jerzy Grotowski, Abraham Moles, Gillo Dorfles, Gianni Vattimo, Lucy Lippard, Joseph Kosuth, etc. Sus famosos brochures, conteniendo teorías, tendencias, información sobre arte contemporáneo, eran distribuidos por correo. También distribuyó durante un tiempo las "postales del CAyC".

de “hacer del mundo una extensión sensitiva del hombre en vez de que el hombre continúe siendo un instrumento del mundo alienante” (Vaneigem, 1967) o Henri Lefebvre sostenía que el proceso revolucionario comenzaba por sacudir lo cotidiano. Todo cambio debía apuntar a la desalienación por la palabra y el desorden espontáneo, como apuntaba este autor en su libro *Critique de la vie quotidienne*. (Lefebvre, 1961)

Como veremos más adelante, en la obra de Vigo resuena un fuerte espíritu de época marcado por la rebelión frente a las normas conservadoras hegemónicas, el cuestionamiento a las autoridades gubernamentales, la idea de armar entramados colaborativos, la búsqueda de la unión entre la esfera del arte y la vida. Para él era fundamental el quiebre de la actitud pasiva de los espectadores en el campo estético. A lo largo de su obra, promovió una participación activa frente a la contemplativa y experimentó con las potencialidades del arte como canal alternativo de contra-información.



Sello y matasellos de la serie “Set Palomo Free”

En este sentido, son de destacar algunos textos suyos, publicados en sus propias revistas, donde propone que el público pase de ser espectador a ser participante: “una participación activa para llegar a la activación más profunda del individuo: la realización por él del poema”. (“De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o a Realizar”, *Diagonal Cero*, La Plata, 1970) o, teniendo en cuenta la importancia que había cobrado, a partir del advenimiento de las dictaduras militares en Latinoamérica, el espacio público como un lugar de encuentro fuera de las instituciones y de expresión del descontento social, tema abordado en su escrito “La calle: escenario del arte actual”, publicado en *Hexágono 71, be*. (1972)

La necesidad de contra-informar, confrontando a los canales hegemónicos de comunicación, se vuelve cada vez más urgente para Vigo a medida que recrudece la represión en la Argentina y se agravan los hechos de censura y las persecuciones por parte del gobierno. Sus publicaciones adoptan un cariz más político. En 1976, su hijo Abel Luis “Palomo” es secuestrado por los militares y pasa a engrosar las listas de los detenidos-desaparecidos.

En este estudio analizaremos la importancia que estas redes internacionales, a las que suscribía Vigo y que giraban alrededor del arte correo y de las revistas ensambladas, tuvieron para crear espacios recíprocos de intercambio de ideas contra-hegemónicas, horizontales y no jerárquicas.

UN ESPÍRITU DE ÉPOCA

En la década del 60, se registra una fuerte unión entre el arte de vanguardia y la teoría social. En el campo artístico internacional, tenían lugar una serie de actividades post-situacionistas que buscaban borrar las diferencias entre las distintas formas de arte y pretendían, al igual que lo habían hecho las vanguardias históricas, unir al arte con la vida cotidiana.

Asistimos también al surgimiento de manifestaciones artísticas que tomaron por tema o bien adoptaron como soporte a los medios de comunicación. La necesidad de comunicar desde canales alternativos era imperante para el cuestionamiento social y cultural.
Muchos fueron los artistas y escritores que comenzaron a experimentar con medios de comunicación alternativos concebidos como un espacio recíproco de intercambio. El filósofo Hervé Fischer llamó a estos canales de arte los "marginal media", contrastando los grandes medios de comunicación de masas (televisión, radio, diarios de tirada masiva) con medios contraculturales como revistas ensambladas, fanzines, arte correo, que compartían una visión utópica del arte como contra-información y como medio revolucionario.



Portada de la revista Ponto nº2, Rio de Janeiro, 1968

Los medios de masas sólo reproducían una mínima parte de la producción cultural. Fuera quedaban las propuestas más revulsivas, más movilizadores, las más complejas, las experimentales. En el contexto cultural había surgido la necesidad de crear canales de comunicación alternativa, de atacar a la estructura de poder en el campo cultural, de crear canales paralelos a los de instituciones como museos, galerías, editoriales. Aparecen entonces una serie de publicaciones concebidas como redes internacionales de creadores y como plataformas de intercambio de ideas. Estas buscaban un potencial cambio social a partir de las nuevas formas de comunicación no jerárquicas, basadas en la colaboración abierta y en la borradura de fronteras entre los roles de artista, editor y lector se buscaba un potencial cambio social. Los conceptos de DIY (Hágalo usted mismo) y de autoedición se volverían centrales en estos años. Otro concepto importante en la época fue el de "Eternal Network" (red eterna), desarrollado por el artista francés ligado al grupo Fluxus, Robert Filliou. Esta red, que involucraba un entramado de artistas cooperando unos con otros, encontraría en la red de arte correo una infraestructura ideal. Hacia finales de los años 60, los artistas fundadores del Collectif d´Art Sociologique (Fred Forrest y el ya citado Hervé Fischer) acuñaban los términos "arte sociológico" y "estética de la comunicación". Mediante sus provocativas acciones colectivas, no comerciales, realizadas en espacios públicos o mediante intervenciones en los medios de masas, buscaban llamar la atención hacia los canales de comunicación y de difusión, tema nuevo en la historia del arte, que implica también una práctica nueva.


EZ LE GUIDE !... par Pierre MACAIGNE

FIGARO

15 francs

NICOLL

LUNDI 6 SEPTEMBRE 1954

N° 3108 128e ANNÉE

NOUVEAUX INCIDENTS en Extrême-Orient

PEU APRÈS SON DÉCOLLAGE...

UN SUPER-CONSTELLATION TOMBE ET S'ENGLOUTIT DANS LA RIVIÈRE SHANNON

Sur les cinquante-six passagers et membres d'équipage, vingt-huit ont péri

Quarante ans après...

GAGNY célèbre le plus héroïque des rallies automobiles :

CELUI DES "TAXIS DE LA MARNE"

IMPRESSIONS

GATION ATTLEE

E COMMUNISTE

Dé-coll/age, No. 6, julio de 1967. Boletín sobre Fluxus, happening y avantgarde, que publicó Wolf Vostell desde 1962

Para ellos, el arte debía constituirse como un modelo opuesto, en tanto actividad simbólica, a los poderes que, hasta entonces, habían manejado la circulación de los mensajes culturales y sociales.

El panorama artístico de la época presentaba manifestaciones como el arte de acción, el conceptualismo, el concretismo, la poesía visual, la poesía fónica, el videoarte. Se destacaba el grupo Fluxus, en sí mismo una red de artistas que provenían de diferentes países del mundo, que se declaraban en contra del objeto artístico tradicional entendido como mercancía, que hacían uso de múltiples, objetos realizados con materiales efímeros, propiciaban eventos y acciones por fuera de los canales oficiales del arte. Para esta misma época surgían importantes manifestaciones como el *poema/processo* brasileño y otros movimientos poético-políticos que buscaban generar una comunicación que no se redujera simplemente a recibir información. Frente a lo contemplativo, estas tendencias proponían la acción, la interacción, la experimentación.

A finales de los años 60, Vigo ya tenía 40 años. Hacía 15 años que había egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Plata y ya hacía años que trabajaba como empleado en los Tribunales del Poder Judicial de la Provincia de Buenos Aires. La época se caracterizaba, a nivel mundial, por los movimientos sociales, las revueltas populares y la represión política. La Argentina estaba gobernada desde 1966 por una dictadura cívico-militar, apoyada por los EEUU, en el marco de la Guerra Fría.

LA INTERMEDIALIDAD Y LA POESÍA CONTRA EL PODER

Raoul Vaneigem sostenía que la poesía raramente involucraba en su época a los poemas. "¿Cómo podría ser de otra manera cuando poesía y poder son irreconciliables?", escribía en su libro ya citado. Vigo era un poeta visual y experimental. Era un cultor de la "Novísima poesía". Oponiéndose a un encasillamiento de las artes, aún vigente en los años 50 o 60, suscribía al criterio de intermedialidad y plasmaba sus obras de forma artesanal, múltiple, efímera, imperfecta, colectiva haciendo un uso experimental de la tipografía y de las posibilidades de la imprenta. Vigo denominaba a muchas de sus obras "cosas" a falta de una clasificación posible desde las denominaciones tradicionales del campo artístico. También titulaba recurrentemente sus grabados y sus objetos como "poemas" (*Caja tipográfica para componer poemas, Poemas Matemático-barrocos, Poemas matemáticos (in)comestibles*, instrucciones como *Concrete su poema* (reproducido en Diagonal Cero 28). En muchas de estas piezas, utilizaba letras y signos no lingüísticos (matemáticos, de puntuación, iconos) remitiendo, al igual que neovanguardias como el letrismo, a la ruptura no solo con el canon literario convencional sino igualmente con el propio orden del lenguaje.

Habíamos mencionado la noción planteada por Dick Higgins de "intermedialidad" en referencia a las prácticas de Fluxus. Lejos de adherir a la tradicional división entre las artes muchos artistas plásticos, escritores y músicos de la época fugaban hacia los intermedios con manifestaciones como happenings, eventos, instrucciones, objetos, obras multimedia, múltiples, donde los tradicionales compartimentos como música, plástica, poesía ya no eran posibles. La idea remitía a producciones culturales "entre medios" sin compartimentos estancos, como literatura, pintura, escultura, films que se consideraban categorías del pasado en una era donde predominarían los objetos encontrados, el collage, el décollage, los happenings, las manifestaciones colectivas y en un momento donde los cruces música y filosofía (por ejemplo, en el caso de John Cage) o poesía y escultura (en Emmett Williams o en Robert Filliou) se daban naturalmente. La intermedialidad, que según Higgins se debía en gran parte a la aparición de cambios tecnológicos como la radio a transistores o la televisión, sería clave para las obras de Vigo y para las corrientes editoriales en red a las que pertenecía. Evidentemente, veremos cómo esta tendencia se exacerbaría años más tarde con la aparición de los medios digitales, que revolucionarían no solo el significado de cada medio o soporte de producción creativa, sino que llevarían también a la exploración de nuevas posibles combinaciones de medios artísticos.



Poema matemático fallido, Edgardo Antonio Vigo

En toda la producción de Vigo, podemos rastrear la confluencia de ideas propias de la cultura argentina de esa época, tanto hija de la inmigración europea, como colonizada por la influencia económica estadounidense, como con sus propias problemáticas regionales. Allí se juntaban referentes como las vanguardias europeas (dadá y futurismo, neovanguardias como el letrismo y grupos como Fluxus o el Oulipo), la gráfica estadounidense (influencia del arte pop, *advertising*, utilización de iconografía de comics), el arte concreto y el arte político. En todo caso, de lo que se trataba era de generar propuestas que atravesaran bordes tanto geográficos como de medios y disciplinas.

LA EDICIÓN EXPANDIDA Y EL ARTE DE REDES

Los años 60 habían traído, además de ideas revolucionarias en el campo sociopolítico, una serie de cambios en el terreno cultural. La aparición de medios masivos (especialmente de la televisión), las teorías de la comunicación de masas, los estudios sobre *advertising* daban lugar a formas inéditas de intercambios sociales. En el terreno del arte, asistimos a lo que se conoce como la "masificación de las vanguardias". El arte pop, por ejemplo, incorporaba imágenes de los medios de masas borrando las fronteras entre la Alta Cultura y la cultura popular, entre el arte y el diseño, y rechazaba los cánones enseñados en las escuelas de arte. Además, la aparición de nuevos dispositivos (como la grabadora de cinta o el mimeógrafo, luego la fotocopiadora o el casete y, más tarde, el vídeo) y el abaratamiento y la accesibilidad del *offset*, permitieron experimentar con las posibilidades de intermedialidad y autoedición. Estas novedades fueron adoptadas rápidamente por los proyectos de edición no hegemónica. Citaré aquí sólo algunos ejemplos provenientes de diferentes contextos.

En Europa, aparecían, a finales de los 50 y principios de los 60, revistas como *L´ínternationale situationniste*, editada por Guy Debord, o *The Situationist Times*, editada por Jaqueline de Jong. Un poco más tarde, en el contexto de Fluxus, George Maciunas y George Brecht publicaban el *cc V-TRE Newspaper*. Maciunas se inspiraba para ello en el famoso *LEF*, diario fundado en 1923 por Vladimir Mayakovsky y Ossip Brik en Petrogrado, y que buscaba en su momento unir a los artistas de izquierdas para crear, a partir de una voz colectiva, la nueva cultura del estado comunista. La publicación promovía una ideología a partir de la cual cualquier cosa podía ser arte y cualquiera podía ser un artista. *ccV-TRE* fue publicado entre 1964-1966, aunque también aparecieron números ocasionales y tardíos en 1970, 1976 y 1979. Los números (11 en total) contaron con contribuciones por parte de artistas como Diter Rot, Robert Morris, Claes Oldenburg, Jackson Maclow, entre otros. La publicación copiaba la diagramación de un diario en su tamaño y diseño, publicaba partituras, multiples y Fluxkits y publicitaba los eventos de Fluxus.



Portada de Fluxus cc V TRE, Nº2, Nueva York, febrero de 1964

Por su parte, en la ciudad alemana de Colonia, el artista Wolf Vostell, uno de los fundadores del grupo Fluxus, comenzaba a publicar *Decollage, Bulletin Aktueller Ideen*. La revista, que vio la luz entre 1962 y 1969, promovía eventos y happenings de Fluxus y publicaba partituras, escritos, flyers, correspondencia y diferentes piezas como, por ejemplo, *Zen for Head and Violin Solo*, de Nam June Paik; *Yard*, de Allan Kaprow o *Statement on Intermedia*, de Dick Higgins. También aparecían allí obras de Allison Knowless, George Brecht, Claes Oldenburg, George Maciunas y La Monte Young.

En Francia, Ben Vautier publicaba el periódico *Ben Dieu* en 1959, compuesto por hojas sueltas metidas en una carpeta y toda clase de ephemera. En los EE. UU., también desde el contexto de Fluxus, el *Newsletter* de Something Else Press, la editorial de Dick Higgins, salió entre los años 1966 y 1973. Allí aparecían *newscards*, catálogos, anuncios, textos teóricos y avances de otras publicaciones.

En Canada, aparecería más tarde la revista *FILE* (1972-1989), publicada por el colectivo General Ideas como una parodia de la revista *LIFE*. Sus primeros números fueron un referente para la cultura alternativa y el arte de redes. A su vez, en EEUU surgió una parodia de *FILE*, la revista *VILE* (1974-1983), publicada por los *mailartistas* Anna Banana y Bill Gaglione. Antes de eso, ya desde 1971, Anna Banana publicaba el newsletter, *The Banana Rag*, en donde daba cuenta de sus actividades artisticas así como de noticias que los "banana fans" le enviaban por correo.

En las décadas del 60 y 70, la posibilidad de autoedición fue fundamental para la creación de redes de pensamiento contrahegemónico. Antes de las posibilidades de comunicación que dan hoy los ordenadores, antes incluso de las fotocopiadoras, los poetas y artistas plásticos comenzaron a hacer uso del mimeógrafo para realizar sus publicaciones. A fines de los años 50, se dio lo que se conoce como "revolución del mimeógrafo" y que trajo aparejada una explosión de publicaciones independientes DIY. El acceso directo a las máquinas de mimeógrafo significaba hacer posibles una serie de proyectos independientes y prácticamente cualquiera podía convertirse en editor. Así fue cómo comenzaron a

publicar poesía muchos de los que, siendo en ese momento ignorados por el *mainstream*, serían luego poetas canónicos como, por ejemplo, William Burroughs o Allen Ginsberg.

En EE. UU., fueron famosas las revistas *Beatitude* (1959-) o *The Floating Bear* ("How to Meditate") (1961-1971). Se trataba de revistas mimeografiadas y distribuidas gratuitamente a partir de una lista de correo. *The Floating Bear,* por ejemplo, se financiaba a partir de donaciones o de las propias aportaciones de los editores. Estaba editada en Nueva York por Diane di Prima y LeRoi Jones, y se convirtió en una importante plataforma que reunió a escritores de la generación Beat, a otros del New York School, de Black Mountain o del San Francisco Renaissance. La idea de la publicación era la de crear una comunidad con intereses culturales semejantes. Las revistas mimeografiadas de literatura se multiplicaron por miles en todo el mundo.

Pero la necesidad de armar redes de comunicación y formar comunidades de resistencia se daba también en ámbitos bajo regímenes dictatoriales. Manifestaciones similares a las citadas se registraban en Europa del Este o en Latinoamérica sólo que, en estos lugares, las condiciones eran apremiantes. En el ámbito soviético, ya era conocido el término *Samizdat*, surgido de la disidencia. Muchas de las publicaciones prohibidas circulaban de mano en mano y por canales clandestinos exponiéndose los editores, escritores y lectores a penas incluso de cárcel por hacer circular materiales censurados, en los que se mezclaban la literatura y el arte con denuncias de los excesos del régimen. Piezas de *Samizdat* circularon entre 1960 y 1980. Los escritores y poetas utilizaban máquinas de escribir y creaban con ellas, artesanalmente, pequeñas ediciones para ellos y sus pequeños círculos.


LOS HUeVoS del PLAtA

MARZO '69 - Nº 13 MONTEVIDEO - URUGUAY

Sabés que aquí ahora se me ocurre que a la calle le está picando la nariz y va a estornudar sabés che se me ocurre que de hace rato que jugamos con fuego y siempre terminamos haciéndonos pichí en la cama que se nos tapa la bombilla puteamos pero no cambiamos la yerba ni la bombilla ni el mate apenas escupimos algo verde sabés qué soñamos todas las noches y al otros día jugamos al 48 y lo peor es que no sacamos nada de tanto mirar el sol vamos a tener que usar lentes los invito vamos a ver si se nos queman las alas se me ocurre no sé pero aquí en este momento si nos decidimos a soplar todos juntos se va a levantar un viento que no va a haber nube que se quede quieta sabés che se me ocurre que si jugamos a la mancha tiene que ser venenosa que cuando tiremos una baldosa lo hagamos bien fuerte cosa que recorra todas las calles se me ocurre no sé que capaz mañana cuando levantemos baldosas vamos a encontrar flores che por eso digo a la calle cada día le pica más la nariz y en cualquier momento puede estornudar y ahí hermano vamos a tener que estar todos para
decirle salud eso si ese día loco
se terminó la joda.

10o. ANIVERSARIO REVOLUCION CUBANA

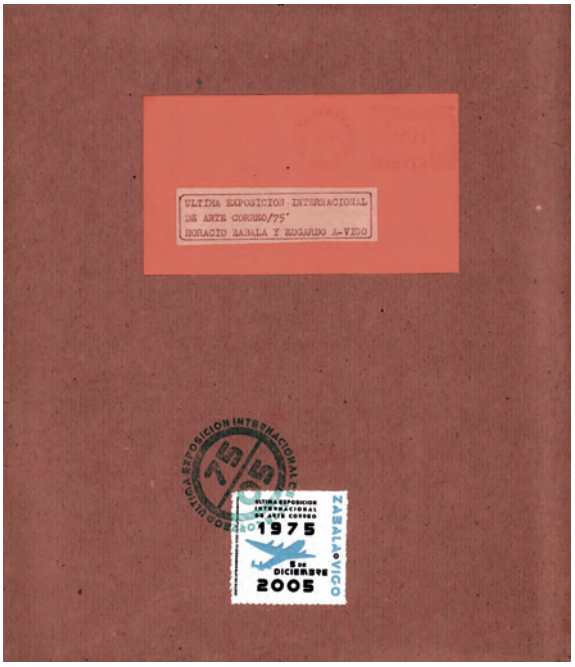
Portada de la revista Los Huevos del Plata, Nº 13, Montevideo, marzo de 1969

Otro tanto ocurría en Latinoamérica, donde se registraba una fuerte ebullición de ideas, tanto políticas como culturales. Así como a finales de los sesenta Vigo publicaba sus revistas en Argentina, en Brasil hacía irrupción un nuevo tipo de poesía que toma las calles de las ciudades. En la ciudad de Río de Janeiro, en el contexto de la 2ª Expo nacional do Poema/Processo, tiene lugar una manifestación y una enardecida protesta frente, por una parte, a los procedimientos ortodoxos de la poesía concreta y, por la otra frente a la censura del régimen militar. Este evento, que culminó en las escaleras del Teatro Municipal con la ruptura de libros de clásicos de poetas de la "generación de 45", se convirtió en el paradigmático punto de partida de una manera diferente de encarar la cultura. La manifestación buscaba la ocupación del espacio público y la participación activa de la audiencia. Se promovía la utilización de un lenguaje poético radical que invitaba a romper los viejos poemas y los viejos esquemas culturales. En Brasil, desde este contexto, se registraron interesantes propuestas editoriales como *Ponto* (1967-1972), publicación que correspondía a este movimiento del Poema Proceso.

Desde Uruguay, Clemente Padín publicaba *Los Huevos del Plata* (1965 a 1969) buscando dar visibilidad a expresiones que quedaban por fuera de las instituciones literarias. Padín publicó, igualmente, *OVUM 10*, en la que se unía la estética vanguardista con la voluntad de agitación política. Desde Devon, Inglaterra, los mexicanos Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, que tras la represión del movimiento

estudiantil en Tlatelolco dejaban México y se radicaban en Gran Bretaña, publicaban la revista *Schmuck*, compuesta por múltiples, objetos insertos y textos mimeografiados por diferentes artistas. Desde Amsterdam, Ulises Carrión (uno de los colaboradores regulares de las revistas de Vigo) editaba su revista *Ephemera*, de la que trataremos más adelante. Un poco más tarde (de 1980 a 1981), Guy Schraenen publicaría *Libellus*, revista de doce números, en Antwerp, Bélgica, donde aparecerían, por ejemplo, trabajos de Ulises Carrión o de Vigo.

Muchas de estas publicaciones debieron su existencia al intercambio postal. Los artistas y poetas hacían llegar sus materiales pudiendo comunicarse a distancia. En los años 70 y 80 floreció una cultura horizontal, no jerárquica, participativa, que se manifestaba en toda clase de zines, de fotocopias, collages, autopublicaciones. Las características de los nuevos medios de edición permitían romper con las geografías jerárquicas creando redes intelectuales, poéticas, ideológicas. Desde cada lugar, desde cada contexto sociopolítico específico, todos compartían un lenguaje en común en aras de una cultura más comprometida, menos comercial, por fuera de instituciones. Serían entonces los propios artistas y escritores los que manejarían la manera de comunicación y difusión y no las empresas ni la burocracia institucional.



Catálogo de la Última Exposición de Arte Correo, comisariada por Horacio Zabala y Edgardo Vigo, en 1975

DEL ARTE CORREO A LAS REVISTAS ENSAMBLADAS

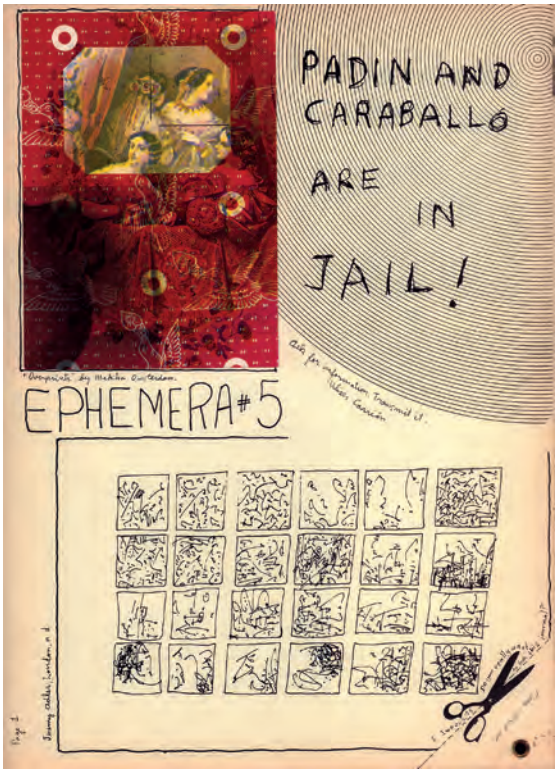
A lo largo del siglo XX, muchos fueron los artistas que trabajaron en el campo del mail art. Por citar sólo algunos, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Ives Klein, On Kawara, Ben Vautier. Pero en realidad se considera como el iniciador de la corriente de arte correo, tal como la conocemos hoy, al artista norteamericano Ray Johnson. Desde mediados de los 50, éste comenzó a enviar por correo a otros artistas objetos encontrados, textos, imágenes y collages. En 1962, anexó a sus envíos la instrucción: "Please Add To and Send To . . .". Sus actividades fueron bautizadas años después como el New York Correspondence School, creándose a partir de éste una red internacional de intercambio de obras. Durante los años 70, la red se expandió rizomáticamente por Italia, los Países Bajos, América Latina, Europa del Este y tuvo su reconocimiento institucional durante la Bienal de Paris de 1971, donde contó con una sección de mail art comisariada por Jean Marc Poisont.

Pero ya en 1966, Edgardo Vigo comenzaba a cartearse con los artistas Julien Blaine y Jean François Bory y a intercambiar con ellos trabajos vía postal. Vigo, quien no tenía conocimiento hasta entonces de las actividades de Ray Johnson [3] empezó un intercambio de obras principalmente a partir de su ya formada red de contactos de *Diagonal Cero* y,

3 Según consta en la entrevista hecha a Edgardo Vigo por *MerzMail* (2010).

desde allí, se fue extendiendo internacionalmente. Si bien su actividad se registraba desde mediados de los 60, fue en 1975, cuando organizó con Horacio Zabala *La Ultima Muestra de Arte correo,* que se plasmó definitivamente un movimiento que cobraría gran importancia en los 80 y 90. Vigo insistía en el potencial sociopolítico del arte correo y llamaba a los artistas a ser revolucionarios, a manifestar su disconformidad y a ir en contra de lo oficial. "Es necesario percibir el correo no como una simple Empresa de Servicios Públicos, sino como vehículo emisor de propuestas de Arte Contemporáneo. Éste propaga convocatorias, denuncias, propuestas críticas.", dirá. [4]

Del arte correo surgiría igualmente otra forma artística particular: las revistas ensambladas. Con el antecedente de las ediciones de las cajas Fluxus, surge este tipo de publicación basada en la siguiente estrategia: un editor demandaba a un grupo de artistas material original reproducido en un número x de ejemplares. El editor designado juntaba una reproducción de cada uno de los artistas y los compilaba en x ejemplares de la revista. Luego distribuía los ejemplares entre todos los colaboradores. De esta manera, cada artista quedaba en posesión de un número de la revista en la que aparecían obras de todos los participantes.



Portada de la revista Ephemera nº5, publicada por Other Books and So, Amsterdam, 1978

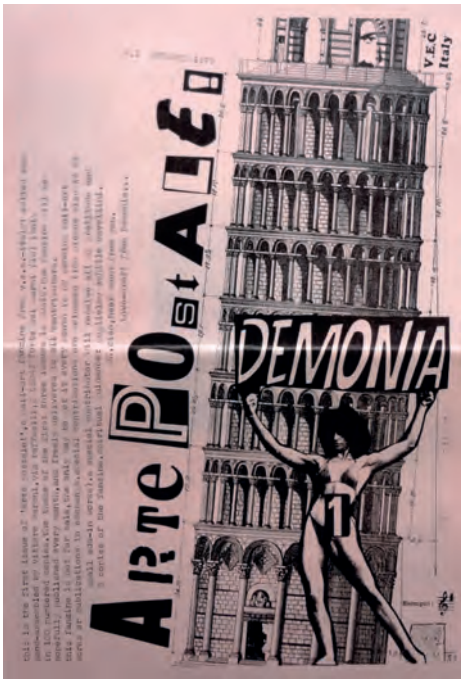
Un lugar paradigmático en la historia de las revistas ensambladas fue el que ocupó la publicación alemana *Omnibus News*, fundada en 1969, en la ciudad de Munich, por Thomas Niggl, Christian D'Orville y Heimrad Prem. Estos pidieron a los interesados en participar de la publicación las obras y sus copias con la consigna de que ellos no ejercerían censura ninguna ni criterio editorial alguno, sino que se limitarían a ensamblar el material recibido. El resultado fue una publicación aleatoria en la que aparecían todo tipo de instrucciones, teoría literaria, grabados, reproducciones.

En los EE. UU., la publicación de la revista *Assembling*, de Richard Kostelanetz, fue la que terminó por darle nombre a este nuevo género profundamente anclado en el espíritu del arte correo y sus redes.

Paralelamente, los poetas Sebastião de Carvalho y Wlademir Dias-Pino editaban en Brasil la "revista-caja" *Processo* 1 (1969). Se trataba de una de las tantas cajas y revistas-sobre editadas, publicadas y distribuidas por los cultores del *poema/processo* y otros artistas ligados a la poesía experimental en Latinoamérica. Todas estas ediciones se generaban a través de contactos personales o de correspondencia vía postal.

Otro importante ejemplo de revista ensamblada lo dará *Ephemera: a monthly journal of mail and ephemeral works*, editada por Ulises Carrión , Aart van Barneveld y Salvador Flores. Esta revista constó

4 En el catálogo de la *Expoética 77*.



Portada de la revista Arte Postale! no. 1, editada y ensamblada por Vittore Baroni, 1979

de doce números y fue publicada desde *Other Books and So*, la librería-galería de Carrión, en Amsterdam, entre los años 1977 y 78. El material provenía igualmente de su red internacional de arte postal. El compromiso de Carrión con el arte correo era muy fuerte en esa época ya que le permitía investigar nuevas formas de producción y distribución y crear nuevas redes de intercambio de discursos. Al respecto, dejará constancia de sus ideas en textos como "El arte correo y el Gran Monstruo", escrito en 1969.

Otra importante revista ensamblada fue la producida en Italia por Vittore Baroni. La nombró: "*Arte Postale!"* y estaba dedicada íntegramente al concepto de "red eterna" concebido por Filliou. La publicación estaba abierta a la colaboración de artistas comprometidos en el libre intercambio de ideas y de obras, más allá de cualquier diferencia nacional, racial, ideológica o lingüística.

ZONAS DE REPRESIÓN Y REDES PARA-INSTITUCIONALES

El concepto mismo de arte correo, con sus características polifónicas de manifestación colectiva, heterogénea, para-institucional se presentaba como fuertemente transgresor y amenazaba al "Uno" monolítico del poder, del amo y del control identificado con la jerarquía de los poderes culturales, nacionales y políticos.

Desde que Otto and Elise Hampel, la pareja de trabajadores berlineses que en los años 40 se enfrentó al régimen nazi mediante la escritura de postales, el arte correo no dejó de confrontar y denunciar situaciones de opresión. Las postales de los Hampel denunciaban los excesos llevados a cabo por el gobierno alemán eran introducidas por ellos en buzones al azar y dejadas en diferentes espacios públicos a lo largo y ancho de la ciudad. Este método sencillo de protesta les valió el ser decapitados en la prisión de Plötzensee, en Berlín, en abril de 1943.

Entre los años 1960 y 1980, tuvieron lugar en Latinoamérica una serie de dictaduras y regímenes represivos bajo los cuales la adopción de posturas *anti-stablishment* por parte de los artistas se tornaba sumamente peligrosa. Las actividades de arte-correo sirvieron en gran medida para burlar la censura y difundir a nivel internacional una serie de situaciones que los gobiernos intentaban ocultar. La red de arte-correo fue, por ejemplo, utilizada por Edgardo Vigo para realizar la campaña pro-liberación de su hijo Abel Luis "Palomo", consistente en una serie de sellos y matasellos con la inscripción "Set Palomo Free".

El caso de la correspondencia de mail Art entre los artistas Paulo Bruscky (Brasil) y Robert Rehfeld (Berlín Oriental), realizada entre 1976 y 1991, fue paradigmática. Ambos sufrieron la continua vigilancia de sus acciones y el constante monitoreo gubernamental. Rehfeldt era una importante figura en la escena del mail art de Alemania del Este y había sido categorizado por las autoridades como sospechoso debido a su "cinismo contra-revolucionario", en las palabras del presidente de la Asociación de Artistas

Visuales de la RDA. [5] Rehfeldt, que no tenía una militancia política específica, era sospechado por su poca fe en los ideales comunistas y sus tendencias internacionales. Bruscky, por su parte, confrontaba a la dictadura brasileña con su poesía conceptual, su poesía-proceso, su arte postal, sus performances urbanas, todas actividades provocadoras, insubordinadas, sediciosas. Ambos artistas sufrían a su manera dos regímenes represivos de la era de la Guerra Fría. Sin embargo, durante años, lograron burlarlos y consiguieron continuar con el intercambio de sus mensajes críticos y de su estética radical. Tanto en Berlín Oriental como en el resto de los territorios de Europa del Este, los artistas estaban sujetos a la supervisión y la censura del Estado. En ellos, las publicaciones de redes artísticas servían como plataformas alternativas de intercambio de ideas. En países como Hungría, Rumania, Polonia, Checoeslovaquia, tenían lugar las prácticas que antes mencionamos del *Samizdat*, consistentes en la copia y distribución clandestina de literatura prohibida por el régimen. Las obras censuradas eran copiadas, distribuidas en mano a otros miembros de esta red cultural invisible y, a la vez se esperaba que quien recibiera las copias hiciera por sí mismo otras copias mecanografiadas o a mano y las continuara pasando. Esta práctica de eludir la censura oficial podía tornarse sumamente peligrosa ya que las personas a las que se les encontraban copias de material prohibido eran severamente castigadas.

El poeta húngaro György Galántai, por ejemplo, comenzó a realizar, desde 1970, exposiciones semi-legales en las que tenían lugar happenings, acciones, obras de arte sonoro, y en donde se mostraban poesía visual y arte gráfico. Estas tenían lugar en la capilla de Balatonboglár, hasta que el sitio fue cerrado por la policía. Galántai, quien formaba parte de la red de arte correo iniciada por Ray Johnson, crearía con el material recibido el archivo Artpool, hoy el más importante centro de documentación e investigación del arte correo en Europa del Este.

En Rusia, si bien poetas, escritores, artistas e intelectuales estaban familiarizados con las prácticas del *Samizdat*, fue recién con la glasnost y la perestroika que comienza a conocerse el fenómeno del arte correo. Mail artistas como Serge Segay y Rea Nikonova, a la hora de pasar a formar parte de la red, tenían ellos mismos una larga historia de productores de *Samizdat* y ya habían publicado periódicos de vanguardia, copiado libros prohibidos y organizados recitales clandestinos de poesía. Ellos dan cuenta hoy de la manera en que la KGB revisaba cada uno de los sobres de sus correspondencias internacionales que llegaban abiertos y con un sello que indicaba “Envío Dañado”. Las cartas tardaban meses en llegar, eran devueltas a sus destinatarios o se perdían para siempre. [6]

Cabe destacar que España, a pesar de estar ella misma en esa época inmersa en una larga dictadura, salvo alguna acción aislada por parte del grupo Zaj no participó en la red de arte correo hasta ya entrada la década del 70[7] , y fue recién en los años 80 y 90 cuando el mail-art cobró importancia con personajes que llevaban adelante revistas alusivas, como Antonio Gómez (*Píntalo de Verde*), Pere Sousa (*PO BOX, MerzMail*) o César Reglero (*BOEK*) o poetas como Antonio Orihuela y, en Portugal, Fernando Aguiar.

PANAMÉRICA: COSMOPOLITISMO Y UTOPÍA

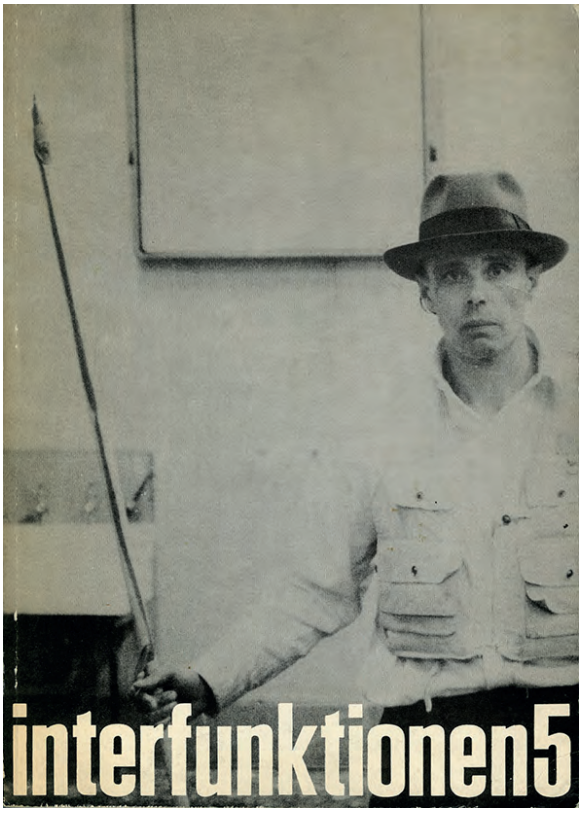
Habíamos hablado antes del espíritu internacionalista de este tipo de manifestaciones y publicaciones y su voluntad de traspasar fronteras. En las propuestas tanto de un grupo como Fluxus, tan afín a las poéticas de Vigo, como en las del propio Vigo, resonaba el internacionalismo de la Primera Internacional

5 Reporte oficial de Gerhard Bondzin, presidente de la Asociación de Artistas Visuales de la RDA, en Rea Nikonova, “Mail Art in the THE U.S.S.R.” (1995)

6 Idem.

7 Cronología del arte postal en España (1973 – 1999), *MerzMail* (2010).

de Marx y Engels (particularmente en la obra de Maciunas) junto con su voluntad de romper con las jerarquías, su horizontalidad, pero igualmente resonaba la llamada a una Quinta Internacional por parte de Joseph Beuys, que estaría formada por trabajadores de la cultura de todos los países del mundo y dedicada a una sociedad de la creatividad. Joseph Beuys, relacionado con Fluxus Dusseldorf, se caracterizó por su arte socialmente comprometido. Buscando una transformación total de la sociedad, desarrolló el concepto de "escultura social" y sostuvo que toda persona era un potencial artista, "un escultor del organismo social".



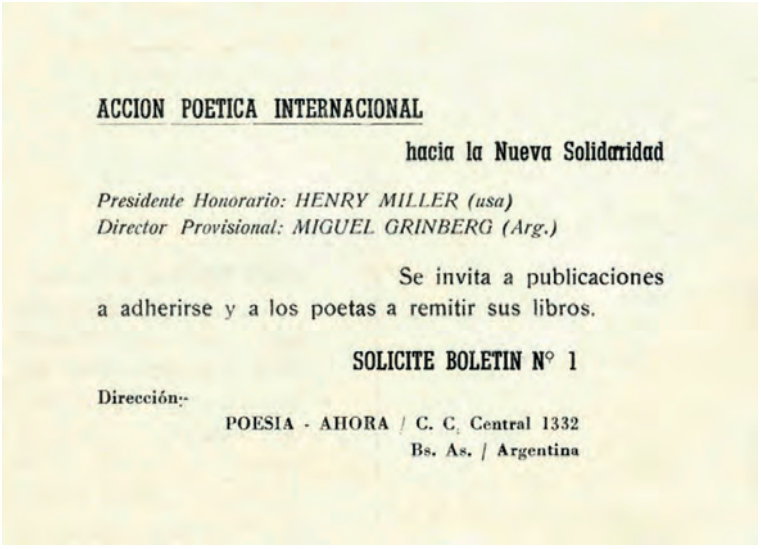
Portada de Interfunktionen nº5, revista de arte y teoría fundada por F. W. Heubach en Colonia, en 1968

Más allá de las políticas gubernamentales de los diferentes países del continente americano, iba naciendo una fuerte complicidad entre la disidencia y la contracultura a nivel panamericano, tanto de los EE. UU. (aquella que bregaba por los derechos civiles, protestaba contra la Guerra de Vietnam, confrontaba la moral capitalista, condenaba la segregación y el racismo de Estado propias de aquella nación) como de un sector crítico de la *intelligentzia* latinoamericana. Un claro ejemplo de comunidad de ideas más allá de las fronteras fue el de la antes citada revista *El Corno Emplumado* (1962-1969), que salía publicada en formato bilingüe y que reunía a escritores y artistas visuales que, por igual se rebelaban contra las condiciones de represión y censura de sus países de origen. La revista daba cuenta por igual de la poesía y el pensamiento contracultural estadounidense, en especial de la generación Beat (recordemos que escritores como William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady o Gregory Corso, así como muchos exilados del McCarthismo y, posteriormente, del Programa de Contrainteligencia del FBI, habían vivido desde la década del 50 en la ciudad de México), y también de todas las nuevas manifestaciones de poesía en Latinoamérica. También se hacía eco de los movimientos por los derechos civiles y de las luchas raciales en los EE. UU. Los directores de la revista, Sergio Mondragón (México) y Margaret Randall (EE. UU.) eventualmente comenzaron a interesarse él, más en aspectos como el misticismo, el zen y el budismo y ella, en la revolución cubana, situación que terminó por motivar que a Randall se le retirara la nacionalidad estadounidense. Esta publicación juntaba en sus páginas contracultura y revolución como una misma propuesta para dar nacimiento a una sociedad nueva.

En la Argentina, la revista *Eco Contemporáneo* (1961-1969) tenía características similares. Su director, Miguel Grinberg, viajaba regularmente a los EE. UU., tenía un contacto fluido con Allen Ginsberg y fue uno de los principales traductores de la poesía Beat al idioma español. Además, era colaborador del *El Corno Emplumado* y también de *Diagonal Cero*. Es de destacar que, desde los números de *Diagonal Cero*, Vigo comunicaba recurrentemente su deseo de conectarse y promover canjes con publicaciones

similares a la suya. De hecho, también comenzó a incorporar una lista de revistas de poesía, con sus direcciones postales. Entre ellas, figuraban *Eco Contemporáneo* y *El Corno Emplumado*. [8]

Es interesante recalcar el espíritu panamericano de muchas de estas propuestas culturales, que propiciaban una comunidad continental. De hecho, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (quien había sido discípulo de Thomas Merton en el convento trapense de Gethsemaní, en Kentucky, EE. UU.), insistía en la necesidad de crear una verdadera unión panamericana y que dicha unión estaría constituida especialmente por los poetas. [9] Ya el mismo Grinberg había fundado en 1962 una Liga Interamericana de Poetas llamada "Nueva Solidaridad", una alianza que involucró a poetas de todo el continente y que buscaba instaurar un frente ideológico común en contra de la deshumanización y de la hipocresía de los valores de una cultura que percibían ya como moribunda. Con la presencia de los integrantes de "Nueva Solidaridad" se realizó un importante encuentro en la ciudad de México, en el cual también se plasmó la "Declaración de México", que presentaba a esta red de intelectuales y de revistas literarias como los signos exteriores de la profunda revolución interior que estaba teniendo lugar. La alianza obtuvo el apoyo de escritores como Henry Miller, Allen Ginsberg y Julio Cortázar. Estas ideas fueron difundidas con entusiasmo desde Diagonal Cero.[10] Grinberg fue también uno de los fundadores de *Underground Press Syndicate*, una red internacional de publicaciones contraculturales fundada en 1967.



ACCION POETICA INTERNACIONAL

hacia la Nueva Solidaridad

Presidente Honorario: HENRY MILLER (usa)
Director Provisional: MIGUEL GRINBERG (Arg.)

Se invita a publicaciones a adherirse y a los poetas a remitir sus libros.

SOLICITE BOLETIN N° 1

Dirección:-

POESIA - AHORA / C. C. Central 1332
Bs. As. / Argentina

Página de la revista Diagonal Cero nº8, de diciembre de 1963, en donde aparece la referencia a la Acción Poética Internacional hacia la Nueva Solidaridad.

En muchos países de Latinoamérica, en los años 60 se daba un especial cronotopos en el que la intelectualidad manejaba sin censuras toda clase de discursos

8 En el número 22 de *Diagonal Cero*, por ejemplo, aparece una lista de revistas contraculturales de diferentes países como Uruguay, Francia, Bélgica, Canadá, Suiza, Holanda, Estados Unidos, Alemania con la que Vigo invita al lector apoyarlas, suscribirse a ellas y difundirlas.

9 En el contexto de la Revolución sandinista nicaragüense, la literatura y los escritores jugaron un rol primordial, llegándose a denominar a Nicaragua la "nación de los poetas". Al respecto, es interesante recordar aquí el contenido de la que se dio en llamar *Declaración de los tres*, o *El llamado a los escritores del mundo*, un documento firmado en 1982, en ocasión del Festival de Poesía de Managua, por tres poetas: Ernesto Cardenal (para aquel entonces Ministro de Cultura), Allen Ginsberg (EE. UU.) y Yevyeny Yevtushenko (URSS) invitando a todos los poetas del mundo a visitar el país e instando a cambiar las armas por las plumas. También es interesante señalar que estos tres poetas eran colaboradores de *El Corno Emplumado*.

10 En 1964, Vigo reprodujo, en lugar del editorial de *Diagonal Cero*, la declaración del "Primer Encuentro Americano de Poetas – Movimiento Nueva Solidaridad" de México que ese mismo año había publicado *El Corno Emplumado*.

progresistas: los de los movimientos de liberación, el existencialismo sartreano, el humanismo, el maoísmo, el marxismo, el gramscismo, el anarquismo, la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, la filosofía de Marcuse, la New Left, el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis lacaniano, la antipsiquiatría, la pedagogía de Paulo Freire, los textos de Foucault sobre el biopoder, los textos de Frantz Fanon, el hipismo, la ecología, etc. A la *intelligentzia* latinoamericana local, se le había unido, ya desde fines de la década del 40, una fuerte oleada de pensadores que emigraban de países europeos devastados por las Guerras Mundiales, que escapaban de la miseria, el fascismo y el antisemitismo. Los discursos que traían serían claves a la hora de forjar el pensamiento de estos años. En el caso particular de Buenos Aires, además, cabe resaltar el importante rol que jugó la comunidad española en el campo de las editoriales. Dada la censura imperante en España franquista, fue la Argentina la que, durante más de treinta años, se hizo cargo de la producción de libros para el mercado de lengua española. Editoriales como Emecé, Losada, Sudamericana, Espasa-Calpe se radicaron en Buenos Aires. Un rol fundamental fue el que jugaron en la difusión del pensamiento progresista editoriales como Tiempo Contemporáneo, Nueva Visión, Siglo XXI (mexicano-argentina) o el Centro Editor de América Latina, fundado en 1966 por Boris Spivacow, luego de que este fuera cesado como rector de la Universidad de Buenos Aires por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Este último aglutinó a aquellos autores censurados por el régimen. Sus publicaciones se caracterizaban por su calidad, por el interés cultural que tenían sus colecciones y por su precio accesible para que amplios sectores de la población pudieran acceder a los textos.

Evidentemente, todas estas ideas de internacionalidad e intercambio de ideas se presentaban como un peligro para el orden que se pretendía imponer desde los EE. UU., en plena Guerra Fría, a nivel continental.

NO VA MÁS: EL FIN DE UNA ERA

La poesía experimental, el conceptualismo, la poesía proceso, la poesía visual o el arte correo -manifestaciones internacionales, nómades, desterritorializadas- tuvieron su auge a fines de la década del 60. Fueron parte de las manifestaciones que propiciaban el cambio social, la revolución, la libertad, la utopía y buscaban romper con los sistemas de control y con la noción de fronteras. Siguiendo los parámetros impuestos por J.Edgar Hoover, figura clave tanto del McCarthismo como de la Guerra Fría, que planteaba en la Convención Republicana de 1960 que "las tres amenazas para los EEUU eran los comunistas, los intelectuales y los beatniks", el Plan Cóndor estableció una caza sistemática en el ámbito cultural. Las universidades y las instituciones de enseñanza artística fueron



Portada interna del último número de Diagonal Cero

intervenidas y clausuradas, no tanto por sus ideas marxistas, sino por los discursos progresistas que en ellas circulaban. En la ciudad de La Plata, donde vivía Vigo, la represión fue especialmente virulenta. Abel, su hijo mayor, fue secuestrado por un grupo armado la madrugada del 30 de julio de 1976. Tenía 19 años y militaba en una unión de Estudiantes.



Quema de libros del Centro Editor de América Latina (CEDAL). Fotografía tomada por Ricardo Figueira, presente el día de la quema como testigo de la editorial.

En cuanto al ambiente literario, los escritores fueron sistemáticamente vigilados y perseguidos. Muchos fueron desaparecidos o directamente asesinados como en los casos de Héctor Oesterheld o, como habíamos visto, el de Rodolfo Walsh. Las editoriales que no se manifestaban explícitamente a favor del régimen sufrían constantes allanamientos, asedios y confiscaciones de libros. Regularmente, se producían quemas de publicaciones incautadas por el ejército en donde ardían, entre muchos otros, novelas de Gabriel García Márquez o poemas de Pablo Neruda. Pero la mayor quema de libros fue la del Centro Editor de América Latina. En junio de 1980, un juez ordenó la incineración de un millón y medio de ejemplares de esa casa editorial en un descampado de la provincia de Buenos Aires. El juez dictaminó igualmente que su director, Boris Spivacow, debía estar presente durante la quema.

Entre 1970 y 1983, hubo en la Argentina, además de miles de muertos y prisioneros, 30.000 personas desaparecidas. Los artistas y escritores que no habían sido neutralizados por el aparato del estado o bien abandonaron el país o bien se autocensuraron, lo cual fue un golpe irreversible y letal para las redes de intercambio de discursos locales.

INTERNET, LAS REDES Y UN MUNDO PERDIDO

A comienzos del siglo XX, Velemir Khlebnikov, poeta del cubo-futurismo ruso se dedicaba a crear su nuevo lenguaje, el *Zaum*, caracterizado por pretender ser, a la vez, transmental y planetario. Él entendía que las palabras debían ser capaces de producir un cambio mental en las personas de manera que estas pudieran comunicarse a través de una suerte de "sinestesia telepática". La idea de una comunicación a distancia le interesaba particularmente. El desarrollo de la radiodifusión, en las primeras décadas del siglo, despertó el interés de muchos poetas y artistas de vanguardia. Khlebnikov escribía, en 1912, el manifiesto *La radio del futuro*. En él, imaginaba que la radio serviría para unir a la especie humana con su conexión sin cables creciente a través del mundo.

El concepto de una comunicación a distancia se relacionaba directamente con la noción futurista de "imaginación sin cables", citada en el manifiesto de Marinetti, de 1913, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*. La idea de liberar a la comunicación de los cables se

entroncaba directamente con la idea de romper con los "cables" que mantenían a la poesía ligada a las leyes de la gramática y la sintaxis. El *Manifesto futurista de la radio* (también conocido como *La radia)*, fue a su vez publicado por F.T. Marinetti y Pino Masnata en 1933. En él, los poetas reiteraban su adhesión a la estética futurista y saludaban al nuevo invento de la televisión, que para ellos anunciaban nuevas formas de comunicación a distancia.

En la década de 1960, los artistas Nam June Paik y Wolf Vostell, ambos ligados a Fluxus, comenzaron a trabajar con televisores imaginando un mundo donde el broadcasting sería realizado por los propios artistas.

A Paik le interesaba la tecnología en tanto esta facilitara formas de comunicación. Para él, una tecnología como la televisión no debía ser utilizada de forma unidireccional, tal como la concebían las corporaciones de medios, sino que la comunicación debía basarse en un espacio recíproco de intercambio. Él creía también que estas nuevas tecnologías facilitarían algún día el entendimiento humano y promoverían la paz. Su término "electronic superhighway" remitía a un mundo en el que los humanos de todas las geografías permanecerían conectados a través de ondas de radio y canales de televisión, en una manera que directamente anticipaba a Internet.



Gehirn als Video Kamera (Cerebro como videocámara), Wolf Vostell, 1977.

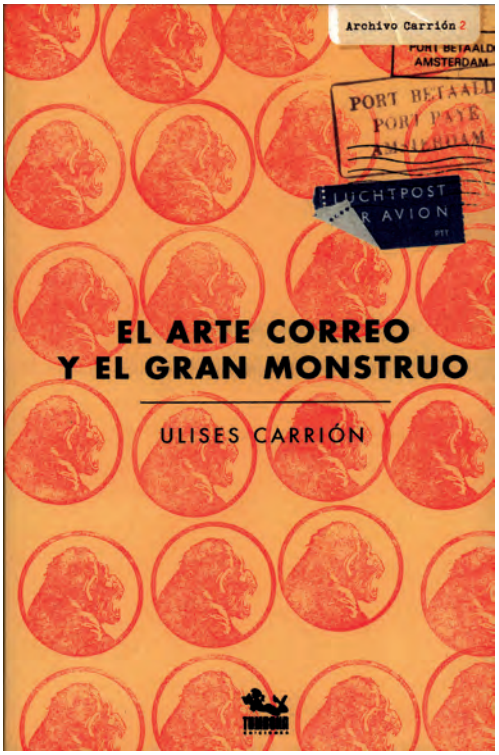
Wolf Vostell, por su parte, comenzó a trabajar hacia mediados de la década del 70 con neurólogos especializados en el estudio del cerebro y con la noción de psicoestética. Él pretendía relacionar directamente la pantalla del televisor con las ondas cerebrales. La idea de Vostell era la de lograr dar visibilidad al proceso del pensamiento humano. Así, concibe su obra *Gehirn als Video Kamera* (Cerebro como videocámara), que parte de la idea de que, en un futuro, las obras de arte ya no serían realizadas en forma manual sino directamente conectando el cerebro del artista, a partir de medios electrónicos, a una pantalla de televisión, donde podrían visualizarse directamente sus procesos creativos.

Para esa época, el antes citado Robert Filliou concebía la noción de "red eterna" conectándola también a la telepatía entendida como forma artística. También desde el entorno de Fluxus, él y Brecht desarrollaron la idea que hemos venido analizando de redes de artistas en cooperación mutua y que incluía al mail art, al arte telemático, al arte por teléfono, al arte por fax, a las revistas ensambladas. Todas estas manifestaciones preanunciaban de alguna manera lo que sería luego el arte y el activismo cultural en Internet.

Cuando a mediados de la década del ´90 apareció la World Wide Web, ésta se presentaba como una panacea para muchos de los artistas de redes que estuvieron entre los primeros en explotar sus posibilidades. La comunicación selectiva punto a punto, la capacidad de comunicar a distancia a personas que de otra manera nunca hubieran podido entrar en diálogo ni compartir ideas, convertían a este nuevo medio en el dispositivo ideal para la creación de redes alternativas de intercambio. La voluntad de subvertir los sistemas convencionales de intercambio basados en un modelo en el que priman una serie de oposiciones binarias como oferta-demanda, compra-venta, artista-público, hablante activo-escucha pasivo.

Para uno de los mail-artistas más activos, Ulises Carrión, el arte correo era el modelo de estrategia más efectivo como sistema alternativo de comunicación. En su ensayo *El arte correo o el gran monstruo*, planteaba la realización de una "guerra de guerrillas" contra "el gran monstruo", resonando en este término que deja indefinido, tanto el ministerio de comunicaciones, las tecnologías de control o el capitalismo mismo. "Todo lo que sé es que hay un monstruo y que al enviar mis piezas postales estoy tocando a su puerta." [11]

Tan temprano como en 1980, sin embargo, Carrión dejó, sin embargo, el arte correo porque, a su criterio, ya no servía. En su texto *Second Thoughts* plantea que "el gran monstruo" está "obsoleto" y se concentra, en cambio, en el videoarte y otras diferentes estrategias culturales. Para él, esta actividad había perdido ya su riesgo, su urgencia, su entusiasmo contracultural.



Portada del libro El arte correo y el gran monstruo, de Ulises Carrión, publicado en 2013, en la Ciudad de México, por Tumbona editores.

A pesar de la opinión de Carrión, el auge del arte correo continuó asociado al de la poesía visual y experimental. Ejemplos de ello son las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental organizadas en la ciudad de México por César Espinosa (1985-2009), las muchas actividades de la Barraca Vorticista en Buenos Aires (1998-2018) y del circuito de fanzines en España (P.O.BOX, Boek, etc.). Pero lo cierto es que la utopía de un arte de redes mayoritariamente progresista duró, como mucho, hasta fin del siglo. El mundo del siglo XX había quedado atrás junto con la lógica binaria de oposición a un orden único dominante. La máquina de guerra nomádica planteada por Gilles Deleuze y Felix Guattari, aquella de la cual el mail-art consistía en un modelo, aquellas redes rizomáticas contraculturales opuestas a la idea de un Estado omnipresente y represivo, del modelo del Gran Hermano orwelliano, había quedado anacrónico. Las reglas del juego habían cambiado. La estrategia de formar redes clandestinas de intercambio de mensajes progresistas había sido apropiada desde ángulos tan diferentes y alejados como la extrema derecha, las sectas o las redes porno. Las otrora tácticas de guerrilla comunicacional se presentaban ahora como fórmulas vacías y arcaicas, aunque su espíritu sí quede vivo hoy en fenómenos como el *culture jamming*, las *flashmobs*, la net-cultura, el software libre, el *open-source*, el *copyleft* o puedan ser rastreadas en canales del estilo de 4chan y en el accionar de Anonymous. En el campo de las artes, sin embargo, actividades como las llevadas a cabo por Vigo y el resto de los editores de revistas ensambladas han dejado una profunda huella en la forma misma de entender el arte: en la crítica del arte entendido como mercancía, en la desmitificación del rol de los artistas, en la búsqueda de la participación y de una sociedad horizontal y creativa.

11 En Ulises Carrión, *El arte correo y el monstruo* (ver bibliografía).

BIBLIOGRAFIA

Allen, Gwen (2011), *Artists´ Magazines, An Alternative Space for Art*, Cambridge, MIT Press

Bugnone, Ana (2014), "La revista Hexágono '71: 1971-1975", en la Biblioteca Orbis Tertius, Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

Campal, José Luis (2001), "Una ojeada a las revistas ensambladas", en Edita 2001, VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas, Punta Umbría, www.merzmail.net/campalrevista.htm

Carrión, Ulises (2013), *El arte correo y el gran monstruo*, México, Tumbona Ediciones

— (1980), *Second Thoughts*, Amsterdam, Void distributors

Cramer, Florian (2013), *Anti-media*, Amsterdam, Institute of Network Cultures

Deleuze, Gilles-Guattari, Felix (1994), *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos

Dolinko, Silvia (2012), "Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta", en Pós, revista do Programa de pós-graduação em artes, Escuela de Bellas Artes de la Universidade Federal de Minas Gerais, v2, n4

ExPoética 77 (1977), "Exposição comemorativa dos 10 anos do poema/processo'", Natal, Biblioteca Pública Câmara Cascudo

Fisher, Hervé (1974) *Art et Communication Marginale*, Paris, Balland

Friedman, Ken y Gugelberger, Georg (1976), "The Stamp and Stamp Art", en *International Rubber Stamp Exhibition*, Front, San Francisco, La Mamelle, v1, n4

Gache, Belén (2005), "El arte correo como medio táctico", en García Delgado F. y Romero, JC (eds.) *El arte correo en la Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Ediciones

— (2005) "El Net Art en el Contexto Del Arte de Redes ", Artículo para *NewmediaFIX*, reproducido en: Andujar, Daniel, Technologies to the people www.danielandujar.org/2005/09/14/el-net-art-en-el-contexto-del-arte-de-redes/

— (2006), *Escrituras Nómades, del libro perdido al hipertexto*, Gijón, TREA

— (2014), "Del Arte de medios al New media art: estrategias de contracultura y activismo", texto para Ciber-literatura: el medio y el mensaje, dictado en la Universidad Internacional de Andalucía, www.belengache.net/alnewmediaart.htm

Gómez, Antonio (2009), "Libros objeto y revistas ensambladas". C.P.V. Revista electrónica de Poesía Visual, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Peñarroya-Pueblonuevo, Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, en www.centrodepoesiavisual.blogspot.com/2009/03/libros-objeto-y-revistas-ensambladas.html

Held, John (2015), *Small Scale Subvertions: Mail art & Artistamps*, Breda, TAM Publishing

Higgins, Dick, "Statement on Intermedia", Nueva York, Something Else Press, julio de 1967

Lefevre, Henri (1961), *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, París, L'Arche Editeur

Merz Mail (2010)a, ”Cronología del arte postal en España (1973-1999)”, en Mail Art – La red eterna, en: issuu.com/merzmail/docs/mail_art

— (2010)b, “The mail art interview con Edgardo Antonio Vigo”, Ruud Janssen, en Mail Art – La red eterna, en: issuu.com/merzmail/docs/mail_art

Nikonova, Rea (1995) “Mail Art in the THE U.S.S.R”, en Welch, Chuck(ed.) *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, Calgary, University of Calgary Press

Nogueira, Fernanda (2011), “Poema/processo en br 60-70. Radicalidad y disidencia poética”, revista *Tercer Texto,* nº 2

Perkins, Stephen (2005), “Assembling Magazines and Alternative Artists’ Networks”, en Chandler, Annmarie y Neumark, Norie (eds.), *At a distance*, Cambridge, MIT Press

Poinsot, Jean-Marc. (1971) *Mail Art Communication à Distance Concept*, Paris, Éditions CEDIC

Vaneigem, Raoul (1967) *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations, Paris, Gallimard*



JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

MEIAC