DE LAS REDES CONTRACULTURALES DE LOS AÑOS 60 A LAS REDES SOCIALES DE HOY

Belén Gache.

1-LOS AÑOS 60 Y LOS NUEVOS MODOS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

En la década del 60, tienen lugar una serie de circunstancias que cambiarán los modos de producción, distribución y consumo de discursos y prácticas culturales habituales hasta entonces. Algunas de estas circunstancias están dadas por los contextos políticos e ideológicos, otras están relacionadas con motivos estéticos, otras son el resultado de cambios tecnológicos.

1-

A nivel mundial, la década del 60 fue testigo de una gran efervescencia política. Fue la época del Mayo francés, la Primavera de Praga, la descolonización del África, el asesinato del Che Guevara, la matanza de Tlatelolco, en México, se registraba la presencia de una serie de regímenes dictatoriales en América Latina, la censura del macartismo hacía estragos en los EEUU. En este último país, se multiplicaban las manifestaciones contrarias a la Guerra del Vietnam y a la proliferación nuclear y surgían movimientos a favor de los derechos civiles. Igualmente, se confrontaban los valores de una sociedad capitalista y burguesa y se promueven formas de vida alternativas y antisistema. La contracultura estadounidense de la época abrevaba en una mezcla de New Left y anarquismo que buscaba revolucionar no solo los niveles políticos y sociales sino la misma forma de pensar de la sociedad anglosajona en general. Uno de los promotores de la New Left, el filósofo alemán radicado en los EE. UU. Herbert Marcuse, alejándose de los parámetros de la izquierda ortodoxa, señalaba el grado de alienación de la sociedad capitalista, pero apuntaba igualmente a que la sociedad soviética sufría la misma alienación que Occidente. Sus ideas se habían vuelto sumamente populares entre los jóvenes estudiantes y la intelligentsia local norteamericana. Uno de los conceptos en boga en la época era el de “drop out” o “Gran rechazo”, que promovía la salida de la estructura social. A partir de las prédicas de

Marcuse, se formó una contracultura que ponía en cuestión a las instituciones y a los roles sociales tradicionales. En Europa, por otra parte, surgía la generación que daría lugar a episodios como, por ejemplo, el Mayo francés, marcada por el anarquismo (con movimientos estudiantiles como el "Movimiento 22 de marzo", liderado por Daniel Cohn-Bendit), y la fuerte influencia de la filosofía postestructuralista (especialmente, de filósofos como Deleuze o Foucault). Estas ideas se generalizaron rápidamente a nivel mundial. Las jóvenes generaciones adherían a ellas creando una fuerte subcultura que se comunicaba a partir de libros, periódicos, revistas, arte, lugares de encuentro.

2-

En el campo cultural podemos mencionar en especial dos corrientes que fueron fundamentales en la época: el situacionismo (surgido a fines de los años 50) y las poéticas de grupos como Fluxus.

Las ideas situacionistas abrevaban en el marxismo y en las vanguardias históricas del sXX. Un importante libro surgido en este contexto fue *La Sociedad del Espectáculo*, de Guy Debord (1967). En él, Debord hacía notar cómo los medios de masas y el advertising tenían un rol central en la sociedad capitalista, consistente en mostrar una realidad falsa para enmascarar la degradación de la vida humana bajo el sistema capitalista. Otro importante libro de la época fue el de Raoul Vaneigem *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), en donde planteaba la necesidad de "hacer del mundo una extensión sensitiva del hombre en vez de que el hombre continúe siendo un instrumento del mundo alienante". Los situacionistas buscaban provocar rupturas en los guiones sociales y promover la conciencia crítica de pertenecer a una vida cotidiana automatizada. Con respecto a Fluxus, éste se constituyó en la década del 60 como una red de artistas, poetas, músicos, performers internacionales con una fuerte influencia del neodadaísmo. Los creadores cercanos a Fluxus se caracterizaban por sus producciones "intermedia" (término que analizaré más adelante) -es decir, que traspasaban las fronteras entre los diferentes medios como literatura, artes visuales, música, teatro-, por una estética del "hágalo usted mismo", por la desmaterialización de las piezas, por la realización de múltiples y obras efímeras, por su rechazo a los circuitos de arte movidos por el mercado. Dick Higgins, uno de los fundadores y principales teóricos de Fluxus, escribía: "Fluxus no es un movimiento artístico. Es una manera de hacer las cosas." (1) Para él, Fluxus era más

valioso como idea y como agente de cambio social que su concreción en un grupo específico de personas o una colección de objetos.

Es interesante notar que Guy Debord, el principal ideólogo del situacionismo, también hablaría en esos años de "soviets comunicacionales". (2) Las nuevas formas de comunicación debían ser independientes de los medios corporativos; debían moverse por canales alternativos y promover contenidos en las antípodas de aquellos producidos por la sociedad de consumo.

3-

A fines de los años 50, se dio por su parte la aparición de una serie de nuevas tecnologías de impresión (mimeógrafo, esténcil, fotocopia, offset). En esa época se registró lo que se conoce como la "revolución del mimeógrafo" y que trajo aparejada una explosión de publicaciones independientes que exploraban formas de producción alternativas. El uso de estas nuevas tecnologías permitía proclamar un nuevo orden gráfico en el que la producción de bajo costo permitiría el acceso a creadores vedados por los medios hegemónicos. Los autores estaban a cargo de sus propias creaciones; se convertían en sus propios editores y distribuidores de sus mensajes. Al no tener que recurrir a instituciones establecidas (editoriales, galerías, museos) o al mercado literario o artístico, sus obras se democratizaban y encontraban nuevos canales.
En la época se registra una eclosión de chapbooks, libros, carteles, flyers, toda clase de efémera, toda clase de revistas y de múltiples de tirada reducida, más o menos artesanales según los casos. Estas nuevas posibilidades de autoedición fueron fundamentales para la creación de redes de pensamiento contrahegemónico. Los creadores que experimentaban con estas nuevas posibilidades combatían la "unidireccionalidad" de los medios hegemónicos cultivando, en cambio, espacios recíprocos de intercambio.
Estas publicaciones underground comenzaron a aparecer en todas las ciudades. Muchas incluían diferentes formas "neográficas" como técnicas de grabado, por ejemplo, la xilografía o los sellos de goma o la serigrafía (que fue, en gran parte, divulgada por los trabajos de Andy Warhol y la hermana Mary Corita Kent en los EE. UU.). En este sentido, también fue importante el rol que jugó el arte pop. Éste incorporaba imágenes de los medios de masas (incluidos elementos de advertising, mensajes televisivos, etc.) y borraba las fronteras entre el arte y el diseño o la alta

cultura y la cultura popular, rebelándose contra los cánones de una cultura que consideraban elitista. La idea era llegar a una audiencia amplia a fin de cambiar las conciencias de la mayor cantidad de personas posible.

4-

Con respecto a los medios de comunicación masiva, la época registra grandes cambios. Por una parte, ante la masificación de medios como la televisión, surgen desde la academia nuevas disciplinas como las teorías de la comunicación y la semiótica. Ya en la década del 50, se había concebido la tesis denominada de la "Bala Mágica", o la "Teoría de la aguja hipodérmica". Según esta tesis, los contenidos que disparaban los medios masivos surcaban el aire y penetraban la mente de la audiencia convirtiéndola en un conjunto de zombies, en receptores pasivos a los cuales se les inyectaban ideas como a quién votar, qué marca de productos comprar, etcétera. Los mensajes de los medios corporativos eran unidireccionales. Iban del emisor al receptor y no admitían ninguna respuesta. Años más tarde, el filósofo Jean Baudrillard definiría a la palabra de los medios masivos como *parole sans repondre* (palabra sin respuesta). (3) En 1967, Umberto Eco escribía, por su parte, su famoso artículo "Para una guerrilla semiológica" (4) en el que planteaba que el ser humano debía ser capaz de desarrollar una dimensión crítica imaginando sistemas de comunicación complementarios que permitieran a cada miembro de la audiencia confrontar los códigos de llegada (recepción) de los mensajes con los de partida (emisión).

Por otra parte, sucedería otra cosa importantísima que cambiaría para siempre la lógica de los medios y de la comunicación social: la aparición de nuevos dispositivos como la grabadora de cinta, luego el casete, luego el vídeo. Estos permitían experimentar con las posibilidades de lo que luego se conocería como "arte de medios", permitían tomar el control de la comunicación fuera de los canales hegemónicos y preanunciaban sin duda lo que se generalizaría, 30 años más tarde, con la llegada de los medios digitales.

2- PEQUEÑAS PRENSAS, ATELIERES, LIBRERÍAS, GALERÍAS INDEPENDIENTES COMO NODOS DE INTERCAMBIO DE OBRAS E IDEAS

En el campo artístico alternativo, en aquellos años predominaban las iniciativas surgidas de los propios artistas por fuera del mercado y de las instituciones hegemónicas. Nombraré algunas destacadas (pequeñas prensas, atelieres, librerías, galerías, tiendas), asociadas, en un sentido amplio, a la muestra de Schraenen aquí expuesta, que servían de punto de encuentro, de foros de discusión y generación de ideas y que se constituían también como importantes nodos en las redes de intercambio de obras e ideas que se habían generalizado en una época, donde la mayoría de los artistas involucrados en estas actividades eran anónimos o se movían en circuitos colectivos.

Para comenzar, me referiré a las múltiples publicaciones que se generaron alrededor de Fluxus. Estas producciones, que abrevaban en tendencias conceptuales, arte por instrucciones, juegos del lenguaje, etc. marcaron en gran medida la producción cultural en los años 60 y 70.

Something Else Press fue fundada por Dick Higgins en Nueva York, en 1963. Bajo este sello, se publicaron importantes textos asociados al concepto de intermedia y muchas obras de artistas Fluxus. Aquí se publicaban, por ejemplo, los panfletos de *The Great Bear* que incluían ensayos, statements artísticos, manifiestos o los newsletters de *Something Else*, donde también aparecían textos de artistas y se daba cuenta de las actividades de Fluxus.



The Great Bear Pamphlets, 1965-1967

Otra publicación ligada a *Fluxus* fue el *cc V TRE* publicado por George Brecht (1964-1979), que contó con once ediciones o *Fluxus 1* (1964) una antología publicada por George Maciunas consistente en una serie de sobres manila pegados juntos y conteniendo obras realizadas por diferentes artistas. La antología tuvo una serie de ediciones y versiones diferentes. También cabe mencionar a las cajas Fluxus. Estas se presentaban como unos kits conteniendo partituras, instrucciones, films, juegos, instrumentos musicales inventados, documentación de performances del grupo, etc. *Water Yam*, por ejemplo, editada por George Brecht originalmente en Alemania (1963) y diseñada por Maciunas, incluía una serie de instrucciones, destinadas a realizar performances, impresas en tarjetas de diferentes tamaños. Esta caja fue luego reimpresa en diferentes países. Las cajas eran baratas y múltiples; su tirada no pasaba de los 1000 ejemplares.
Otra publicación fue *Decollage, Bulletin Aktueller Ideen*, publicada en Colonia por Wolf Vostell (1962 -1969). A partir de ella, se promovían eventos y happenings de Fluxus.

Pero alrededor del grupo aparecieron igualmente tiendas improvisadas denominadas Fluxshops como el Fluxus European Mail-order Warehouse, creado en los Países Bajos

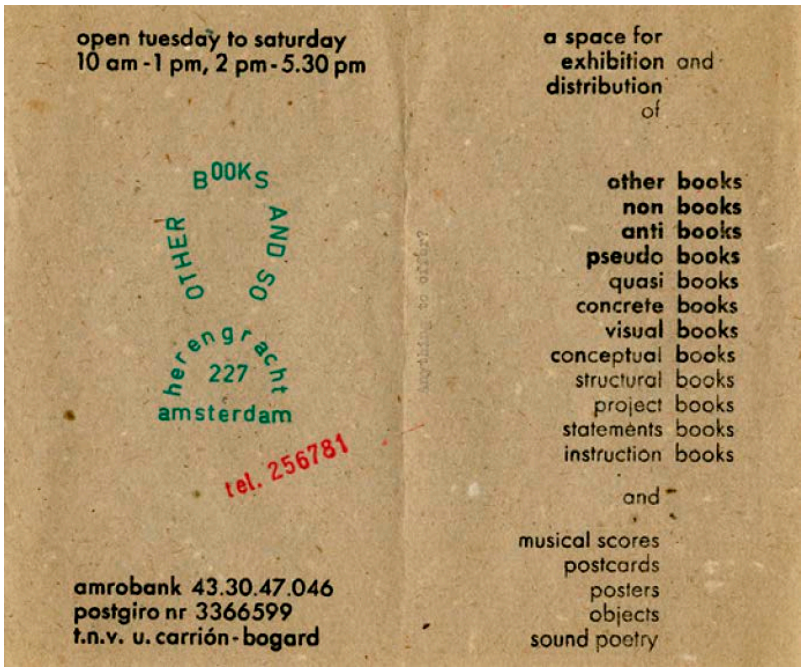
por Willem de Ridder (1964), o La Cedille qui Sourit, un atelier-boutique abierto por Robert Filliou y George Brecht en Villefranche-sur-Mer. Allí se encontraban a la venta objetos únicos de todo tipo producidos por artistas (textos-pinturas de Ben Vautier, cajas de Maciunas, etc.) y también libros y ediciones Fluxus.

En 1964, Guy Schraenen fundó la galeria *Kontakt*!, en Amberes (Bélgica), dedicada a la poesía visual, la poesía sonora, al arte correo, al arte conceptual, a Fluxus. Asociadas a esta galería estaba la editorial *Guy Schraenen éditeur*, fundada en 1973, y el archivo "Archive for Small Press and Communication" (ASPC). Schaenen publicaba revistas, libros, catálogos, carteles, casetes de audio, films de artistas a los que invitaba a concebir obras en el atelier de impresión (también convertido en lugar para residencias) asociado a la editorial y a los que concedía total libertad de creación. Algunos de ellos fueron Mirtha Dermisache, Lourdes Castro, Henri Chopin, Brion Gysin, Ulises Carrión, François Dufrêne o Bernard Heidsieck. A partir de 1978, Schraenen se dedicó a su archivo y también a organizar exposiciones, performances, lecturas y conciertos. Una de las primeras exposiciones fue el Festival de *Text-Sound-Image Small Press,* en 1976, y que dio cuenta del panorama internacional de este tipo de producciones, reuniendo más de 900 piezas.

Beau Geste Press fue fundada por los artistas mexicanos Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y por David Mayor en Devon, Inglaterra, en 1971. Hasta su cierre, en 1976, agrupó a una serie de poetas visuales, artistas conceptuales, neodadaístas, muchos de ellos conectados también con Fluxus. Esta prensa, que se especializó en la factura de libros de artistas de edición limitada, publicó igualmente folletos, panfletos, flyers, tarjetas postales utilizando mimeógrafo, offset tipográfico, impresión tipográfica y diferentes técnicas denominadas en aquella época "neográficas" (estencils, fotografía, sellos, collages, impresiones artesanales). Las publicaciones tenían tirajes limitados y eran impresas, encuadernadas y distribuidas por los mismos artistas. Allí se publicaron 75 libros, algunos concebidos por sus fundadores y otros, de artistas invitados que, incluso en ocasiones, viajaban hasta Devon y hacían allí residencias mientras duraba el proceso productivo. Beau Geste organizó, además, una

exposición itinerante llamada *FLUXshoe*, (el título se debió a un error de tipeo, ya que originalmente iba a ser llamada FLUXshow) y publicó la revista *Schmuck*, que contó con ocho números, cada uno editado y ensamblado por un artista diferente. Los ejemplares se distribuían por correo.

Other Books and So fue una librería y galería fundada por Ulises Carrión en Ámsterdam (1975-1979). Consistía en un espacio de exposición y venta de libros de artista y de toda clase de publicaciones alternativas (revistas, postales, cartelse, obras de arte correo) que el mismo Carrión definía como "nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción". También se distribuían allí productos intermedia como vídeos y casetes de audio producidos por artistas y poetas experimentales internacionales. Allí tenían lugar también diferentes exposiciones. A partir de 1977, Carrión cobró interés por el arte correo dedicándole exposiciones y publicando, a su vez, la revista *Ephemera*. *Other Books and So* cerró en 1979 y Carrión se dedicó entonces a armar su archivo con todo el material que había acumulado durante esos cuatro años, actividad, a la que se dedicó hasta su muerte en 1989.



Publicidad de la librería Other Books and So

3- INTERMEDIALIDAD Y MARGINAL MEDIA

Las características de los nuevos medios de edición permitían una cultura más comprometida, menos comercial, donde los propios artistas y escritores eran los que manejaban la comunicación, la difusión, la distribución y no el mercado ni las instituciones. Con una ideología contrapuesta al "objeto de arte único, entendido además como mercancía, se producían múltiples, muchas veces realizados con materiales efímeros y se propiciaban eventos y acciones por fuera de los canales oficiales del arte. Se buscaba unir, como lo habían hecho las vanguardias históricas, el arte con la vida cotidianas; se buscaba borrar las fronteras entre el artista y su público. Frente a lo meramente contemplativo, estas tendencias proponían la acción, la interacción, la experimentación.

Dos nociones serían claves para la producción cultural de la época: la de intermedialidad y la de "marginal media". La noción de intermedialidad fue planteada por Dick Higgins en 1966 (5) 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 del libro, del disco, del cuadro como soportes convencionales, hacia los intermedios con manifestaciones como happenings, eventos, instrucciones, objetos, obras multimedia, múltiples donde, además, los tradicionales compartimentos como música, plástica, poesía ya no eran posibles. La intermedialidad, que según Higgins se debía en gran parte a la aparición de cambios tecnológicos como la radio a transistores, la cinta magnetofónica o la televisión, era practicada en la época por músicos, poetas experimentales, performers y artistas.

En cuanto a la noción de "marginal media", la necesidad de contrainformar creando 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. La noción fue acuñada por el filósofo Hervé Fischer, 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 medio revolucionario que buscaba un 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.



Art et communication marginale, Tampons d´artistes, Herve Fischer, 1974

La aparición de nuevas tecnologías como la cinta magnetofónica o el vídeo fueron inmediatamente cooptadas desde el campo cultural. Poetas sonoros y músicos experimentales comenzaron a utilizar las cintas magnetofónicas y luego los casetes en sus producciones. La grabadora a cinta fue utilizada, por ejemplo, por William Burroughs, quien experimentó con el método del cut-up, tanto en medios gráficos como magnetofónicos. (Estos experimentos eran compartidos también por el poeta Brion Gysin, a quien también publicó obras Schraenen). Para Burroughs, de hecho, la aparición del grabador de cinta permitía algo más que la realización de poesía sonora. La grabadora era por él concebida como un arma que tenía la capacidad de alterar las conciencias y generar reacciones en las masas. Su libro de ensayos *The Electronic Revolution* (La Revolución Electrónica) publicado en 1970, se constituye como un manual de instrucciones sobre cómo utilizar la grabadora para promover, por ejemplo, disturbios civiles. “El uso de la grabadora nos servirá para quebrar y anular las asociaciones planteadas por los medios de masas. El control de los medios masivos se

basa en la generación de asociaciones. Cuando estas son rotas y desconectadas, uno puede crear nuevas historias."
Desde el contexto letrista, François Dufrêne (a quien Guy Schraenen publicó obras) comenzó a trabajar con grabadores a cinta, utilizándolos para realizar sus *Crirythmes* (gritos rítmicos), obras en donde exploraba las posibilidades vocales de la música concreta. Por su parte, Henri Chopin se convirtió en un pionero, utilizando los primeros magnetófonos y experimentando con las tecnologías de los estudios de grabación para manipular la voz humana.

Algo similar ocurrió con la tecnología del vídeo. Partiendo de una ideología absolutamente contrapuesta a la televisión entendida como medio de información y de espectáculo, los artistas entendieron desde el comienzo las potencialidades de esta tecnología para oponerse al control centralizado y a la tiranía de los discursos de las grandes corporaciones mediáticas. Muchas de las producciones de videoarte de la época propiciaban una reflexión sobre la relación del arte con los medios de comunicación y, sobre todo, se constituían como una forma de replantearse el rol de estos frente a la realidad social.

Con la aparición del vídeo portátil, entre los años 1966 y 1975 se produjeron cientos de videocasetes alternativos y de video arte. Más allá de los pioneros Nam June Paik y Wolf Vostell, muchos creadores ligados a Fluxus utilizaron este medio. Además, fue utilizado por movimientos contraculturales que adoptaban la tecnología para ayudar a producir un cambio social, al punto de que, en el momento de su aparición, el videoarte era entendido por muchos como una suerte de "*televisión guerrillera"*. Con las nuevas posibilidades técnicas que permitían equipos de filmación cada vez más portátiles y cuyos costos eran cada vez más bajos, muchos artistas y activistas comenzaron a hacer lo que ellos entendían por "antitelevisión contracultural" y que tenía como una de sus principales metas descentrar los núcleos informativos hegemónicos volviéndolos inestables y múltiples. Este nuevo medio se presentaba como una excelente manera de sublevarse contra el férreo establishment de las cadenas de televisión comercial. En un espíritu que se extendía también a distintos discursos artísticos de la época, el videoarte (efímero, plural, cotidiano, al alcance de todos) se convertía, según la filosofía del "hágalo usted mismo" propia de la época, en el dispositivo que facilitaría el "hágase usted mismo su propia televisión". Una serie de colectivos de artistas, entre 1972 y

1977, experimentaron con él. Entre ellos, por ejemplo, el colectivo *Videofreex*, que realizaba sus transmisiones desde un estudio clandestino construido en el garaje de una casa, desafiando las regulaciones federales. La voluntad de cambiar la lógica de los medios de comunicación analógicos pasaría, hacia finales del siglo XX, directamente a lo que en la cultura digital se conocerá como "tactical media", aspecto que consideraremos más adelante.

En esta exposición tenemos algunos ejemplos de este uso de medios por parte de los artistas y poetas. Carrión, con *The Poet's Tongue* (1977), casete que junta varias de sus obras sonoras (las piezas sonoras de Carrión son generalmente conceptuales. También realizó una serie de videos donde registraba sus performances) y Francois Dufrene quien, con una poética muy diferente, presenta *Ouvre desintegrale* (1976). Dufrene se había unido al movimiento letrista en 1946, desarrollando un tipo de poesía fonética basada en la fisicalidad improvisada del grito y que rompía con la estructura del lenguaje. Los criritmos de Dufrene fueron una importante influencia para poetas experimentales como Henri Chopin o Bernard Heidsieck. Desde los años 50, la grabadora se convirtió para él en una herramienta experimental utilizando sonidos estereofónicos y superposiciones de registros.



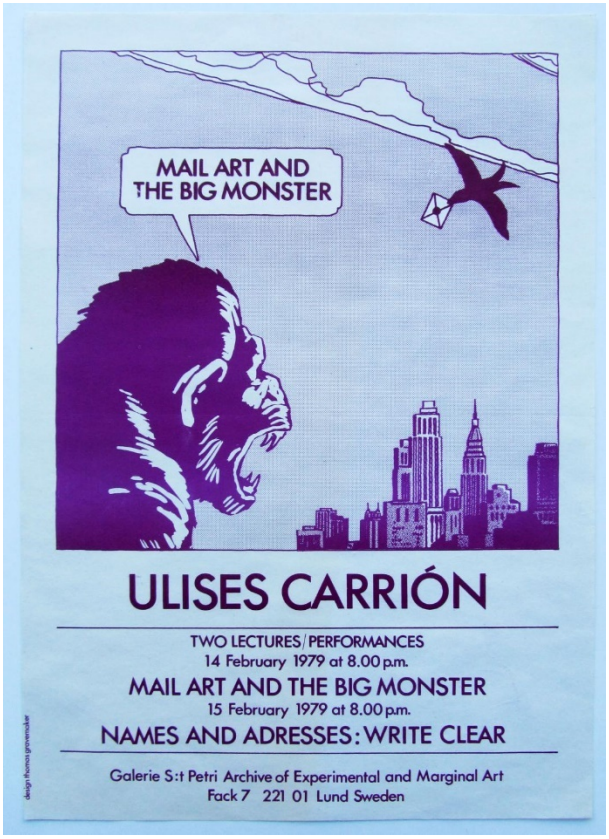
Francois Dufrene, Ouvre Désintégrale, 1976

Los proyectos de audio poseen un lugar destacado en el archivo de Schraenen debido a su particular interés por la música experimental y la poesía sonora. Al rededor de esta temática, organizó muestras como *Other sounds from Belgium* (1985), *Für die Stimme* (Berlin 1991), *Erratum musical* (Bremen 1994) o *Artcoustics* (Ljubljana 2000).

4- NETWORKING: ARTE CORREO Y REVISTAS ENSAMBLADAS

En esta rebelión contra la sociedad, sus normas y jerarquías, había surgido la necesidad de crear canales de comunicación alternativa y, atacando la estructura hegemónica del campo cultural, de crear canales paralelos a instituciones como museos, galerías, editoriales. Así, se registraba una profusión de publicaciones concebidas como redes internacionales de creadores y como plataformas de intercambio de ideas. Otro importante concepto en la época fue, en este sentido, el de "Eternal Network" (red eterna), desarrollado en los años 70 por el artista francés Robert Filliou. Filliou se refería a la existencia de una red internacional que involucraba a artistas pertenecientes a la escena alternativa, que compartían una ideología en común, y que permanecían en cooperación e intercambio unos con otros haciendo hincapié en la idea de comunidad, de diálogo, de pluralismo de ideas.

Esta eterna red encontraría en el arte correo una infraestructura ideal. Para uno de los mail-artistas más activos en la época, 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", refiriendo este término (que él deja indefinido) a las tecnologías de control o al capitalismo mismo. "Todo lo que sé es que hay un monstruo y que al enviar mis piezas postales estoy tocando a su puerta", decía Carrión.



Cartel anunciando dos lecturas performáticas de Ulises Carrión, 1979

A lo largo del siglo XX, muchos fueron los artistas que concibieron obras que podrían ser hoy consideradas de arte correo. Por citar sólo algunos Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Ives Klein, On Kawara. 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. Partiendo de una lista de direcciones de 200 contactos, Johnson comenzó en 1955 a enviar sus obras por correo. Se trataba de tarjetas realizadas a partir de imágenes recortadas de revistas y diarios y luego transformadas en pequeños collages a los que agregaba dibujos y palabras. Johnson denominó a estas obras *moticos*. Hoy se considera a los *moticos* un antecedente directo del Pop art. Así mismo, creo su personaje característico, el *Bunny Ray*, un ícono que representaba una especie de cabeza de conejo mutante, que hacía las veces del autorretrato de Johnson reflejando sus cambios de humor. En 1962, anexó a sus envíos la instrucción: “Please Add To and Send To . . .”. Sus actividades fueron bautizadas 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 participaban en ellas artistas en su gran mayoría completamente anónimos. Buscando alternativas que eludieran la legitimación del arte a través del mercado y las instituciones, los mail-artistas entendieron rápidamente que el correo les servía para difundir internacionalmente ideas, imágenes, consignas y obras. La creación de postales, el diseño de estampillas apócrifas, la intervención en los sobres, los sellos de caucho con diferentes leyendas se hicieron comunes en esta red horizontal sin líderes, en la que todos podían poner en circulación ideas evitando ser censurados. Millones de textos, poemas, obras gráficas, consignas, collages eran distribuidos, alterados, reenviados por los otros participantes en la red. Es importante señalar que el arte correo no era una corriente artística en especial sino un conjunto de estéticas diferentes que, compartiendo la misma ideología antiestablishment, elegían utilizar el mismo canal de expresión e intercambio. Allí, los mensajes se expandían, se dispersaban, se multiplicaban. Allí, los mensajes eran compartidos y no vendidos.
Es importante destacar también el lugar que ocuparon en este proceso las listas de direcciones. Así como en 1966 comenzaron a publicarse anualmente las listas de correos para las publicaciones del grupo Fluxus a los efectos del intercambio epistolar (y de hecho también, a manera de poder promover y comercializar las obras múltiples del grupo), el arte correo comenzó igualmente a publicar sus listas en diferentes publicaciones especializadas. Éstas eran utilizadas para convocatorias, cadenas o, simplemente, para el intercambio de correspondencia.

Del arte correo surgiría 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 artista-editor demandaba a un grupo de artistas material original reproducido en un número X de ejemplares. Luego, 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. Podemos citar una serie de revistas ensambladas surgidas en aquella época, concebidas desde estéticas muy diferentes: la publicación alemana *Omnibus News*, fundada en 1969, en la ciudad de Munich; las "revista-caja" publicadas por Wlademir Dias-Pino en Brasil; la revista *Assembling*, de Richard Kostelanetz, en los EEUU (1970-1978); *Hexágono´71*, publicada por Edgardo Antonio Vigo en Argentina,

etc. Unos años más tarde, surgirían *Ephemera: a monthly journal of mail and ephemeral Works* (editada por Ulises Carrión, Aart van Barneveld y Salvador Flores, que constó con doce números y fue publicada desde *Other Books and So* entre los años 1977 y 78) y *Libellus*, publicada por Guy Schraenen en Amberes (1980-1981) y que constó de 12 números. Otra importante revista ensamblada fue la producida en Italia por Vittore Baroni, *Arte Postale!*, creada en 1979 y que duraría activa varios años. Estas revistas debían considerarse un proyecto colectivo entre todos los artistas participantes.



Hexágono´71 ab, Edgardo Antonio Vigo, 1971

En el ámbito soviético, estos tipos de intercambio parainstitucional eran conocidos bajo el término de *Samizdat* y surgían principalmente de la disidencia política. Muchas de las publicaciones prohibidas por el régimen circulaban de mano en mano y por canales clandestinos. 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.

Es importante señalar que en las regiones de regímenes totalitarios de la época (tanto en Europa del Este como en América Latina, por ejemplo) los creadores de arte correo se exponían a penas incluso de cárcel por hacer circular materiales censurados. Los sobres llegaban muchas veces abiertos con un sello que indicaba “Envío Dañado” para

disimular el hecho de que habían sido revisados por los servicios de inteligencia. Las cartas tardaban meses en llegar, eran devueltas a sus destinatarios o se perdían para siempre.

Paradigmático es el caso de Clemente Padín, mail artista uruguayo que, en 1977 fue encarcelado por el delito de «Escarnio y Vituperio a las Fuerzas Morales de las Fuerzas Armadas» por realizar una edición de sellos de goma y falsas estampillas denunciando la supresión de los derechos humanos, la muerte, tortura y desaparición de cientos de opositores a la dictadura en ese país.

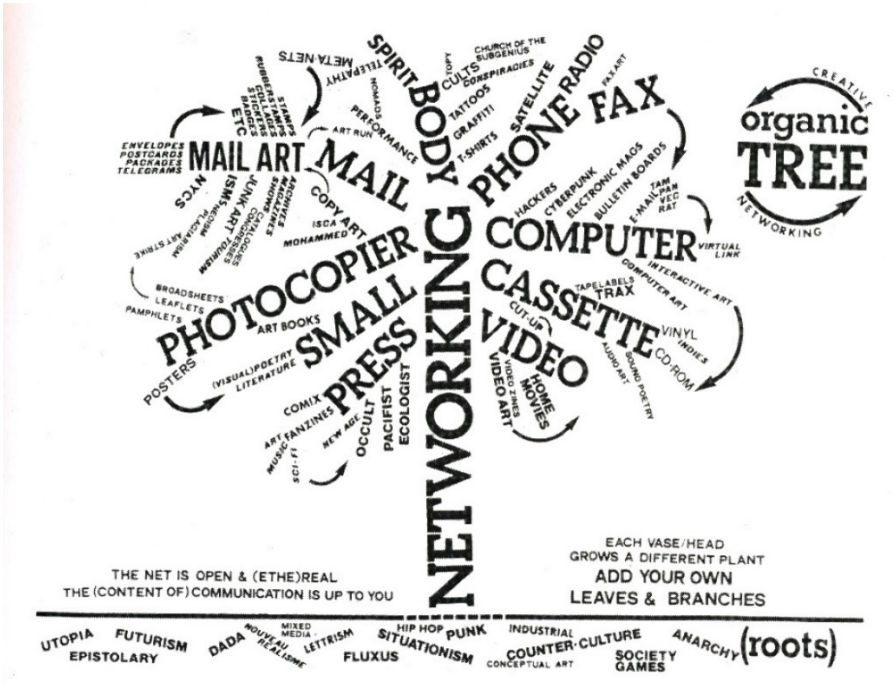
También es interesante mencionar, al respecto, el caso de la correspondencia entre Paulo Brusky (Brasil) y Robert Rehfeld (Berlín Oriental), realizada entre 1976 y 1991. Ambos artistas compartían una visión del mundo similar a pesar de las diferencias de contextos: Bruscky era considerado, en el Brasil de la dictadura militar, un comunista; Rehfeldt era vigilado en la DDR por la Stasi. Ambos sufrieron la continua vigilancia de sus acciones y el constante monitoreo gubernamental. Bruscky confrontaba a la dictadura brasileña con su poesía conceptual, su poesía-proceso, su arte postal, sus performances urbanas, todas actividades provocadoras, insubordinadas, sediciosas. Rehfeldt era, por su parte, 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". Rehfeldt, que no tenía una militancia política específica, era sospechado por su poca fe en los ideales comunistas y sus tendencias internacionales. 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.

5- EL ARTE DE REDES COMO REBELIÓN O RESISTENCIA

Como acabamos de ver, los ejemplos del arte correo y de las revistas ensambladas, se constituían como una red rizomática en donde los elementos no seguían líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento de la red podía incidir en cualquier otro. Los rizomas carecen de centro y no hay nodos que sean más fundamentales que otros. Al respecto, los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari señalaban, también en la década del 70, la importancia de mantener un paradigma epistemológico rizomático a fin de ejercer una *resistencia* contra un modelo jerárquico

de conocimiento que necesariamente conllevaba a una estructura social opresiva (6). La misma idea está en el término "fluxus": el flujo constante de creatividad que trasciende de manera horizontal las disciplinas artísticas y las fronteras entre países. La estructura de red del arte correo presentaba un modelo que desafiaba al modelo centro-periferia y se resistía a cualquier locación con sus prácticas circulatorias. Estas redes rizomáticas fueron el antecedente directo a lo que hoy conocemos por "cibergeografías".

El networking, entonces, confronta al modelo jerárquico. Pero, además, nos interesa por otra cuestión ligada al concepto de "resistencia" planteado por Michel Foucault. En su etapa genealógica, Foucault realiza un análisis del poder que no responde a la clásica concepción jurídica y negativa, sino a una concepción positiva y nietzscheana. Aquí existen varias premisas: el poder es concebido como una red en constante flujo; no existe un solo poder sino varios y heterogéneos poderes; allí donde hay poder, hay resistencia. Para él, las relaciones de poder no deben ser estudiadas esquemáticamente como que de un lado están los que tienen el poder y del otro los que no lo tienen, sino que las relaciones de poder atraviesan todo el espectro social y operan en redes. Evidentemente, estas redes de poder trascienden lo meramente político e impregnan toda nuestra vida cotidiana.



Vittore Baroni, Networking Tree, 1982

Para Foucault, el poder no actúa por represión sino por normalización, produciendo sujetos, discursos, saberes, verdades, realidades que penetran todos los nexos sociales, razón por la cual no está localizado, sino que se manifiesta en una multiplicidad de redes en constante transformación, las cuales se conectan e interrelacionan. El poder tiene la capacidad de fabricar lo real. La resistencia consiste, por su parte, en intentar "separar al poder de la “verdad” de las formas de hegemonía social, económica y cultural dentro de las cuales opera". (7) El discurso transmite y produce poder y, en este sentido, puede ser tanto fuente de poder como de resistencia (evadiendo, subvirtiendo, contestando a las estrategias del poder hegemónico). El discurso puede reforzar el poder, pero también puede exponerlo, debilitarlo y socavarlo. (8) Los discursos de resistencia son procesos de creación y de transformación permanente, tan móvil, inventivos y productivos como el poder hegemónico. Manifestaciones culturales como las que hemos estado analizando aquí se presentan como un ejemplo de estos discursos de resistencia. Respecto del poder, no existe un lugar único del “Gran rechazo” sino puntos, nodos, focos rizomáticos de resistencia que forman redes y están presentes en todas partes.

6- DE AQUELLAS REDES A LAS REDES DE HOY

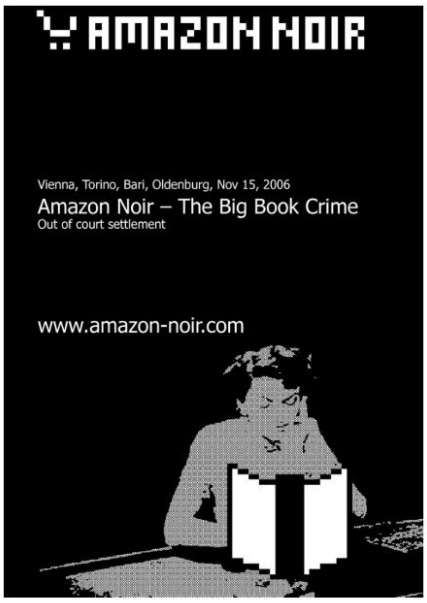
Como decía el filósofo Jaques Derrida en su libro *De la Gramatología*, escribir diferente es leer diferente y leer diferente es entender el mundo de manera diferente. Para Guy Schraenen, por ejemplo, era un importante objetivo a partir de estas redes de intercambio “crear un statement político”. Para él, los conceptos que manejaban los artistas de los 60s y 70s estaban directamente relacionados con la conciencia crítica, las preocupaciones políticas y sociales y el replanteo del rol del arte en la sociedad. Además, los libros de artista eran considerados un medio democratizante que subvertía las estructuras del mercado en el campo cultural.
Sin embargo, en algún momento, este circuito paralelo entró en crisis. Tan temprano como en 1980, Carrión dejó, por ejemplo, el arte correo porque, a su criterio, éste ya no servía. En su texto *Second Thoughts* plantea que “el gran monstruo” está “obsoleto”. Para él, esta actividad había perdido ya su riesgo, su urgencia, su entusiasmo contracultural.

Tanto las publicaciones alternativas que hemos estado viendo como el arte correo fueron dispositivos utilizados a consciencia de su ser minoritario. Sus discursos no buscaban dirigirse a todo el mundo. Su búsqueda se situaba en las antípodas de lo masivo, eran contrahegemónicos, en ocasiones, subversivos. Lo que se buscaba en estos casos era armar redes alternativas de arte, poesía, literatura, ideas no comerciales e independientes. En todo caso, sus cultores eran conscientes desde el principio de la invisibilidad a que serían sometidos por el establishment dada su condición contestataria frente a los modelos dominantes.
En los años 80, el clima intelectual había cambiado radicalmente. La voluntad de resistencia y subversión de las redes de publicaciones alternativas de artistas dejó paso a una cantidad de ersatz producidos desde el mercado (galerías, editoriales), copiando sus estéticas. También sería Carrión quien advertiría en 1979 sobre "los mecanismos del mercado y del síndrome de la fama" entre los artistas productores de libros: "El tiempo ha pasado y nuestra situación es totalmente diferente. Ya no somos inocentes. Ahora no basta con ser artista para producir obras-libro". Hacia finales de la década del 70, el control volvía a recaer en editores y distribuidores. La autoedición había dejado de ser, a priori, una práctica independiente y pasaba a formar parte del repertorio de la industria cultural establecida.

Pero en los años 90 pasaría otra cosa sumamente importante. Todas estas estas manifestaciones artísticas que hemos estado viendo pertenecían a un mundo analógico y seguían las normas de un mundo analógico. A mediados de los 90, con la aparición de la World Wide Web, las formas de comunicación social cambiaron para siempre.
Tal como habíamos visto en el caso del arte correo, Internet es también una estructura rizomática y en constante flujo que, por su propia naturaleza autogestionada, se enfrenta a la centralización del poder. Intenet se opone a un control vertical. En él, todos los usuarios se sitúan, a priori, en un mismo plano. Cada ordenador es un nodo del cual puede partir información hacia cualquier otro nodo.
Cuando apareció la World Wide Web, ésta se presentaba como una panacea para muchos de los artistas de arte correo 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. Era un medio ideal para romper con las viejas oposiciones oferta-demanda, compraventa, artista-público, hablante activo-escucha pasivo.

Para mencionar solo algunos ejemplos, tenemos las obras de Heath Bunting, JODI, 0100101110101101.ORG (Eva y Franco Mattes), Übermorgen, Paulo Cirio o Alessandro Ludovico o el Electronic Disturbance Theater (un grupo de ciberactivistas, teóricos y performers que a finales de los años 90 promovían actos no violentos de desobediencia civil electrónica).



Amazon Noir. Übermorgen, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico. 2006

La idea en aquellos años era la de crear comunidades virtuales online y offline. Como forma artística emergente, el netart de entonces era independiente de las instituciones y del mercado y se difundía muchas veces por plataformas colectivas como Nettime o Rhizome. Al igual que lo había sido con la "eternal network" analógica, desde un enfoque muchas veces utópico y anárquico se buscaba cultivar un principio colectivo donde primaba el compartir frente al consumir, lo participativo sobre la expectación pasiva.

Pero lo cierto es que la utopía de un arte de redes mayoritariamente progresista duró, como mucho, hasta fines del siglo XX y lejos quedan hoy los días en que las redes de discursos contrahegemónicos eran infiltradas mediante "técnicas de guerrilla"

enfrentando a un Estado omnipresente y represivo del modelo del Gran Hermano orwelliano (el "Gran Monstruo" de Carrión).
Con el advenimiento del sXXI, las reglas del juego cambiaron y la estrategia de formar redes clandestinas de intercambio de mensajes progresistas fue apropiada desde ángulos tan diferentes y alejados como la extrema derecha, las sectas o las redes porno. Las redes ya no son más necesariamente marginales ni alternativas, sino que por ellas circulan toda clase de discursos e ideología hegemónica y hasta campañas de marketing. Las otrora tácticas de "guerrilla comunicacional" se presentan ahora como fórmulas vacías y arcaicas, aunque su espíritu sí quede vivo 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 todo caso, lo que sí es cierto es que los contenidos de los nuevos medios no están más producidos por profesionales de medios sino en gran parte por los mismos usuarios. Todavía no se ha estudiado a fondo los nuevos roles de los usuarios como creadores y distribuidores de contenidos en las nuevas conexiones multidireccionales entre nodos estructurado como redes no jerárquicas y sin fronteras.
Con respecto a las pequeñas prensas hoy, la edición digital favoreció la aparición de muchas editoriales independientes que distribuyen todo tipo de publicaciones de forma electrónica, muchas veces, bajo licencias como Creative Commons. Evidentemente, los cambios de tecnologías también traen aparejados cambios de formatos y aparecen nuevas formas que exceden largamente al tradicional formato libro o revista, formas hipertextuales, interactivas, intermedia.

También es cierto que mucho ha cambiado desde la aparición de la Web hasta hoy. Ya han pasado 30 años y, en el medio, hemos asistido, por ejemplo, a la aparición de la telefonía móvil inteligente y de las redes sociales. A mediados de los años 90, con la Web 1.0, existía una manera "artesanal" de hacer páginas web. Se habla generalmente de "manera artesanal" para hacer un correlato precisamente entre estas primeras páginas web y los materiales impresos como las revistas alternativas, libros de artistas, panfletos, etc., producidos entre las décadas del 60 y el 80 que hemos estado aquí viendo, que eran mantenidos por los propios artistas y no por instituciones o corporaciones, y donde poco importaban los derechos de autor, la privacidad o la

seguridad. Aquella forma DIY de la Web 1.0, según declaraciones de una de las pioneras del net art, la artista rusa Olia Lialina: “era brillante, rica, personal, lenta y en construcción. Era una Web de conexiones instantáneas y enlaces personales. Las páginas estaban construidas en el filo del futuro, llenas de esperanza por conexiones más rápidas y ordenadores con más potencia. Podríamos decir que era la web de los indígenas o los bárbaros. En todo caso, era una web amateur que pronto fue barrida por las dot.com, las herramientas de programación profesionales, los patrones prediseñados impuestos por las empresas de software.” (9)

Otra cosa que señala Lialina es cómo los buscadores, con sus algoritmos de búsqueda, ranquean tan bajo a las viejas páginas artesanales que hoy son prácticamente invisibles. Las declaraciones de esta artista son de 2005. Evidentemente, 15 años después, las cosas se han vuelto en este sentido mucho peores y los creadores de arte en red debemos estar continuamente adaptándonos a los nuevos protocolos de las corporaciones y a los continuos cambios de programas y plataformas para que nuestros trabajos (trabajos pioneros de los primeros 30 años producidos por tecnologías digitales) no desaparezcan.

Hoy, las propuestas generadas por artistas en red deben convivir con el nivel de ruido que generan las redes sociales, con su lógica cuantitativa del “me gusta” que implica más o menos visibilidad según cuantos más o menos “likes” tenga una obra. La poeta canadiense JR Carpenter señala, por su parte, cómo para gran parte de las nuevas generaciones, Internet no existe. Para millones de usuarios, la tecnología digital se limita a las redes sociales, especialmente a Facebook y no utilizan en absoluto la web. “En la web de hoy, altamente comercializada por corporaciones multinacionales, de aplicaciones patentadas, de dispositivos de solo lectura, de oscuros algoritmos de búsqueda, de sistemas de gestión de contenido, de editores WYSIWYG (What you see is what you get), codificar y publicar a mano proyectos de arte web y escritura experimentales se convierte en un acto cada vez más radica.”, decía Carpenter en 2015. (10)

NOTAS

(1) Friedman, Ken (2002) “Forty Years of Fluxus”, en *Cuarenta Años de Fluxus*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

(2) Debord, Guy (1963) *All the King´s men*, Internationale situationniste 8

(3) Baudrillard, Jean (1987), *L’autre par lui-même*, Paris, Galilée

(4) Eco, Umberto (1973), “Per una guerriglia semiologica”, en *Il costume di casa*, Milán, Bompiani

(5) Higgins, Dick (1966) “Intermedia”, Newsletter de Something Else, vol 1, nº1

(6) Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980), Capitalisme et schizophrénie 2- Mille plateaux, París, Minuit

(7) Rabinow, Paul (ed.) (1991) *The Foulcault Reader: An introduction to Foulcault’s thought,* Londres, Penguin

(8) Foucault, Michel (1998), *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*, Londres, Penguin

(9) Lialina, Olga (2005), “A Vernacular Web, The Indigenous and The Barbarians”, http://art.teleportacia.org/observation/vernacular/

(10) Carpenter, JR (2015) “A handmade Web”, http://luckysoap.com/statements/handmadeweb.html