

Ensamblando materialidades y desplegando lazos. Hoje Hoja
Hoy y Cistoria Arte, dos revistas latinoamericanas de Arte
Correo

Aguerre, Natalia; Lamilla, Julio; López Galarza, Clarisa

 **Natalia Aguerre**
aguerre.natalia@yahoo.com
UNLP / UNAJ / UP, Argentina

 **Julio Lamilla**
julio.lamilla@gmail.com
UNA, Argentina

Clarisa López Galarza
clarisalopezgalarza@gmail.com
UNLP, Argentina

Anuario TAREA
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
ISSN: 2469-0422
ISSN-e: 2362-6070
Periodicidad: Anual
vol. 9, 2022
atarea@unsam.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/614/6143313003/>

El beneficiario de la licencia tiene el derecho de copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite la obra de la forma especificada por el autor o el licenciante.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

ENSAMBLANDO MATERIALIDADES Y DESPLEGANDO LAZOS

Hoje Hoja Hoy. Cistoria Arte, dos revistas latinoamericanas de Arte Correo

Natalia Aguerre
UNLP / UNAJ / UP
aguerre.natalia@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-6628-7070
Julio Lamilla
UNA
julio.lamilla@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1965-0065

Clarisa López Galarza

UNLP

clarisalopezgalarza@gmail.com

Pliegue de base

El arte correo es una práctica estética que adquirió escala mundial mediante redes de intercambio que transgredieron la producción, circulación y recepción de obras. Dicha práctica se desarrolló en el marco de la expansión de la cultura mediática donde la creciente presencia de los medios masivos de comunicación en la vida cotidiana propició –mediante la organización de sentidos–, la conformación de imaginarios simbólicos y políticos. Desde esta perspectiva, la intención inicial de artistas/participantes fue vincular arte y vida cotidiana, invirtiendo lógicas mercantiles e institucionales de circulación del arte, haciendo uso del medio postal para accionar otras formas de difusión y creación de circuitos para sus producciones. En este entramado de creación e interconectividad en redes, las revistas fueron un dispositivo estratégico (Uranga, 2018), que permitió a artecorreatas intercambiar no sólo obras sino información e ideas sobre comunicación, medios, anti-institucionalismo, documentación y registros de sus prácticas artísticas. A partir de su circulación, las revistas conectan poéticas de construcción de obra, producciones teóricas y documentos o registros de procesos. A través de la gestación de convocatorias se configuran asimismo como instancias de construcción activa de vinculaciones y cooperativismo más allá de las fronteras nacionales.

Mediante el uso del correo postal múltiples artistas/participantes generaron una red mundial de artecorreatas que utilizaban y creaban con los elementos técnicos que conforman una carta –stampillas, sobres, sellos y el propio mensaje–, envíos con obras compuestas por dibujos, poemas visuales, objetos, retazos, textos escritos, que eran intervenidos muchas veces por sus destinatarios. En otras palabras, nos referimos a piezas hipertextuales donde los lenguajes y la multiplicidad de recursos irrumpieron el flujo normativo del medio y comunicación artística. Esta experiencia planteó un nuevo modelo que desdibujó los modos de producción y de consumo artísticos del momento –el artista que produce en soledad y exhibe en museos, galerías y salones, estimando el valor comercial y del mercado del arte como sinónimo de éxito–, y de los medios masivos en tanto hubo una traslación de la comunicación lineal y unidireccional –donde existe un emisor que escribe, en el caso de una carta y un receptor que lee–, hacia una comunicación abierta, interactiva, hipertextual, multilingüe y participativa, mediante una red de redes de comunicación.

En las últimas décadas, los abordajes sobre prácticas visuales y artísticas que no han formado parte de los grandes relatos de la Historia del Arte se han visto ampliadas y enriquecidas por los Estudios Culturales. La obra de Néstor García Canclini (2001) indaga sobre la constitución del campo de la cultura en la Modernidad, en particular sobre el arte, sus contradicciones y fluctuaciones. Son relevantes las investigaciones de Ana Longoni (2007; 2008a-b), sobre arte y política en Argentina y América Latina durante el siglo XX. En relación al arte correo, práctica desde la cual basaremos nuestra propuesta de artículo, existe una extensa producción. En 2005 Ediciones Vórtice edita *El Arte Correo en Argentina* (2005), constituyéndose en el primer intento de sistematización de la información sobre la experiencia en Argentina. A partir de esta iniciativa y del consenso de artistas argentinos, se instituyó el 5 de diciembre como el Día del Arte Correo en la Argentina, en homenaje a la muestra hito organizada por Edgardo Vigo y Horacio Zabala, cuyo título fuera *Última exposición de arte correo* (1975). Por su parte, Clemente Padín (1988; 2010) posee una vasta producción que constituye un valioso aporte al carácter autorreflexivo del arte correo.

En Argentina, la artista platense Graciela Gutiérrez Marx publicó: *Artecorreo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995* (2010), donde se destaca una producción teórica sobre la práctica desde la experiencia de su vínculo con la red de artecorreatas. Con el objetivo de situar esta actividad en un entramado de sentidos y acciones que se desarrollaban en simultáneo a su despliegue, María de los Ángeles de Rueda las sitúa al interior del clivaje entre arte y medios (2014; 2016; 2018), a la vez que el investigador y curador Fernando Davis (2009), las ubica dentro de una examinación de los conceptualismos en Argentina, en las décadas de 1960 y

1970. Desde la lingüística y la teoría del arte, Belén Gache (2005) aborda el arte conceptual en la Argentina y al arte correo como una de sus expresiones, en el artículo “Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje” (s/f). El campo de la comunicación ha estudiado esta experiencia desde el sentido de la marginalidad como práctica estético/política (Navarrete, 2017; 2018). Pero si bien estas producciones dan cuenta de la relevancia de dicha experiencia artística no solo en el campo del arte sino en el área de la comunicación, la lingüística, la sociología y la comunicación, aún queda por indagar una acción que no fue plenamente explorada sobre la red de intercambios como las revistas. Dentro de este espacio específico, Gache (2005) y Guitelman (2021), han realizado aportes a su estudio, especialmente en torno a las ediciones que produjera el artista, poeta y editor Edgardo Antonio Vigo. Del mismo modo, los trabajos de Perkins (2005), y Perneckzy (1993; 2003) retoman los modos en que las publicaciones de arte correo construyen redes alternativas de intercambio artístico, como resultado de una interconexión entre sus participantes, que se caracteriza por no tener centro ni fronteras entre sus participantes.

Realizar la observación desde un acercamiento a las materialidades de las revistas, nos lleva a convocar a las publicaciones impresas de carácter periódico con características normativas de edición y de contenido temático, producidas bajo el desarrollo industrial, y sometidas a los parámetros tecnológicos de época que facilitaron una reproducción eficaz, económica y masificada. Si bien sus diseños hegemonizan el formato de este tipo de publicaciones –en las que no quedan al margen las producciones literarias y artísticas–, las revistas generadas en la red de arte correo posibilitan conocer una amplia gama de producciones alternativas, que generaron corrimientos y desvíos en modos de conformación de equipos de trabajo, materiales, planificación gráfica y visual, realización, temáticas, y en consecuencia lectura, o modos de vinculación y armado con estos materiales.

En estas páginas presentaremos avances del proceso de relevamiento e investigación en torno a un par de estas publicaciones, en términos de dispositivos que construyen discursiva y performativamente, un mundo artístico estético particular (Capasso et al., 2016, p. 55). Tomaremos como punto de partida la noción de edición en red acuñada por Gache (2005), que da cuenta de su aporte a la construcción de vínculos culturales e intelectuales de plataformas creativas, que se tejieron durante las últimas décadas del siglo XX. Consideramos que su estudio se transforma en una instancia central para avanzar con el proyecto de sistematización, catalogación y análisis del acervo de Arte Correo y Comunicación a Distancia del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina). Como partes de un sobre, nos referiremos para finalizar a las dos publicaciones periódicas mencionadas, entre las que se trazan vínculos y se ensamblan territorios compartidos.

Solapa de fondo: el arte correo y las revistas

En la red de envíos, las revistas han sido dispositivos estratégicos de comunicación y experimentación que propusieron usos inéditos de las palabras y las imágenes construyendo objetos tecno-poéticos en sí mismo. Estas publicaciones de carácter colectivo generaron un tejido de “relaciones de afinidad y amistad, nunca de interés comercial” (Rodríguez, García y Murciego, 2008, p. 243), y propiciaron otras formas de concebir la hipertextualidad de los lenguajes y la puesta en acto de experiencias de horizontalidad comunicacional en el arte.

Las prácticas editoriales –experimentales, colectivas y colaborativas–, pueden asociarse a lo que hoy día nombramos como “arte de redes” (Gache, 2005, p. 11). Desde la década de 1960, en los que las prácticas artísticas y las políticas comienzan a proponer numerosos puntos en común, podemos mapear una multiplicidad de prácticas que tematizan o exploran las materialidades y procedimientos productivos de los medios de comunicación (Herrera, 1997). El interés por armar circuitos comunicativos alternativos se ha asociado a acciones de reciprocidad, y han sido nombradas como *marginal media* [medios marginales] (Fischer, 1974), en los que confluyen un interés por la indagación matérica, la propulsión de iniciativas de contrainformación y la transformación social.

Mediante la re-contextualización de imágenes, de palabras y de la utilización de materiales cotidianos, artecorreístas de todo el orbe hicieron converger prácticas editoriales, en su relación entre la teoría y la obra de arte como producción creativa. Tal es así que mientras las revistas convencionales trabajaban –y trabajan–, con un formato industrial y en la elección de tipografías, calidades de papel, usos del color e ilustraciones llamativas para captar la atención de sus lectores; dichas publicaciones cubrían estas cualidades desde la experimentación de lenguajes y procedimientos, a través de técnicas expandidas y soportes múltiples y no convencionales.

Junto a ello, la figura de diagramador pasó de ilustrador –en términos de diseño gráfico–, al de realizador de composiciones de un conjunto de obras, objetos, retazos y textos donde la imagen ya no era complemento de la palabra. Estos términos también influyeron en la materialidad de las revistas, su soporte y formato, pues en las primeras quedarían inscriptas dentro de lo estipulado para su impresión periódica y masiva, y en las segundas, fueron tan diversas –incluso dentro de la misma publicación–, que no tuvieron la pretensión de ser un producto concluido sino una fuente de sugerencias para la experiencia estético/creativa de productores y lectores. Se trata, entonces, de una iniciativa que escapó a la comercialización e institucionalización, a partir de la libertad de mensajes/obras, de la periodicidad de la impresión, y de la función de hacedor y lector que fue también productor e intérprete activo y participativo.

En las revistas de arte correo, es habitual encontrarnos con la exploración de técnicas que permitieran una rápida y económica reproductibilidad, sumado a la intervención de las piezas de manera artesanal, es decir, hecha a mano. En esta convivencia se configura un registro que habita un entremedio; es decir entre las producciones seriadas y la tradicional concepción aurática de obra artística única. En el mismo sentido, la producción de revistas ensambladas de arte correo suspende la categoría de autoría, ya que se encuentra conformada por aportes de múltiples artecorreístas, y que en su ensamblaje propone una operación constructiva por parte de quien la edita: no sólo se trata de organizar información sino también, de establecer un orden, una yuxtaposición de elementos e imágenes. En este sentido, la labor de quien edita se aproxima al trabajo de producción de un relato curatorial (Solomonoff, 2012).

Es por esta razón que hemos comenzado una labor de indagación y estudio de las revistas de arte correo en por lo menos, dos grandes dimensiones. Por un lado, en su registro escritural, nos encontramos con revistas –tal como sucede con la revista *Hoje, Hoja, Hoy*, editada primeramente por la Asociación de Artistas Correo de América Latina y el Caribe, y luego por la artista argentina Graciela Gutiérrez Marx–, que difunden y ponen en común textos que tematizan las prácticas artecorreístas, en relación con imágenes y otros registros escriturales. Desde este punto de vista, podemos considerar estas publicaciones como dispositivos dedicados a la diseminación de información valiosa para el fortalecimiento de la red de artecorreístas en nuestro continente, así como también para otros territorios.

Una segunda dimensión está dada por su estudio material: por un lado, por los procedimientos productivos –entre las que podríamos contar, tal como sucede en *Cisoria*, recortes, yuxtaposiciones, reproducciones, citas y apropiaciones, obturaciones, obliteraciones, entre otras–, que construyen las imágenes e inscripciones contenidas en ellas. Por el otro, por las operaciones de *mise en place* [puesta en sitio]; es decir, por el estudio del dispositivo revista como una totalidad que comprende tanto las participaciones de artecorreístas y las operaciones de edición del material en su proceso de devenir revista, así también formas de contacto con lectores/visualizadores/manipuladores, que frecuentemente comprometen a la práctica de una manera que va más allá de la acción de hojear: implican una exploración sensible de sus elementos, una observación atenta que, asimismo, produce un acto creativo sobre su materialidad.

Primera solapa lateral: Cisoria Arte. Separatas dentro de separatas

“El arte debe ser ilegal”

(Cisoria Arte, sello de Dámaso Ogaz, 1970, Archivo Arte Correo, CAEV).

La revista ensamblada *Cisoria Arte* fue editada en Caracas por el artista chileno-venezolano Dámaso Ogaz desde 1975 hasta mediados de la década de 1980, bajo el sello *Ediciones Pata de Palo*. En el archivo del

Centro de Arte Experimental Vigo se ha relevado hasta el número *Ressobranante...umen*, el cual consiste en un resumen y re-ensamblaje de los 4 primeros números –sabemos por contactos con otros archivos que también se publicó un número 6 de *Cisoria Arte* titulado “Nuevas Experiencias Brasil”–. *Cisoria Arte* circuló en las redes de arte correo difundiendo obras de la/os participantes como: Graciela Gutierrez Marx, Ulises Carrión, Edgardo Vigo, Guillermo Deisler, Jerry Dreva, a la par que publicaba obra relacionada al ámbito de la literatura experimental como: Vicente Huidobro, Juan Filloy, Juan Emar, Gregorio Paredes. Una característica de esta revista fue incluir en su cuerpo una intensa condición material manifestada con la presencia de poemas objetos y obras originales. Fue definida por Edgardo Antonio Vigo en su texto “Mi manera de ‘armar’. A Dámaso Ogaz”, como “un rompecabezas en constante cambio” (Vigo, 1995, s/p). Esta publicación no fue impresa sino ensamblada correspondiendo con su denominación, dado que la palabra *cisoria* refiere al arte de seccionar a cuchillo. A partir de su observación podemos afirmar que consistía –a modo de un *collage* realizado con páginas de artista–, en una publicación cuya poética de construcción era el armado a mano de un compendio de envíos de páginas/obras de arte correo, muchas veces firmadas o selladas, todas piezas de carácter único y originales. En tiradas numeradas de 100 ejemplares, Ogaz intercala diversos formatos y soportes de obra, en una fauna donde conviven bolsas de papel, sellos de artista, etiquetas, insertos, contenedores no convencionales, separatas, papeles de diversos gramajes, recortes, troqueles, *collages* y cadáveres exquisitos compuestos con materiales recibidos a través del arte correo. En relación a la obra de Ogaz, el poeta visual venezolano y miembro del colectivo El Techo de la Ballena Juan Calzadilla apunta:

[...] obra abundante y polifacética que se diversifica en sorprendentes formatos: la revista, el libro armado a mano, salido de fotocopadoras o, cuando, más, de imprentas de pedal, la edición artesanal, el libro intervenido para hacer de él ejemplar único (Calzadilla, 2000, s/p). Al interior de esta publicación intencionalmente caótica, que invitaba en su recorrido a una lectura motriz participativa, conviven múltiples estrategias de difusión de obra, que se mezclan con el universo de creación de Ogaz, como sub-revistas u objetos como revista *arte(f)actos* (1980), la revista-sobre *Textualidad* (1981), la hoja volante xerox *collage c(art)a* (1979-1981), *Papel Impreso* (1975), la serie de mini-obras *s/f de tactile poems, poem encontrado, mail object, carta visual, poema visual*, o la obra/revista *des-hechos ex-hechos* (s/f), muchos de estos objetos editados a su vez bajo el sello *Cisoria*. Ogaz desacraliza la labor editorial jugando a desdibujar la frontera entre el nombre de la editorial, el nombre de la revista y el de la obra. Cambio de roles que también sucedía en el caso de la editorial revista *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo. Al respecto de *Cisoria Arte* Vigo escribe:

A esta altura afirmo: D.O [Dámaso Ogaz] y CISORIA son dos cosas separadas. Las dos existen, se entrecruzan, se entremezclan, se separan. UNO ES EL OTRO. Porque ambos, responden a una ideología de la creatividad, en base a soluciones diferenciadas. Dónde comienza D.O.? o Dónde termina CISORIA?: UNO ES EL OTRO (Vigo, 1995, s/p). Ogaz, de procedencia chilena, descalzándose de un circuito de arte oficial del cual fue parte, se autoexilia en Venezuela en los años 1970, en una búsqueda por expandir la autonomía de sus procesos creativos. Coincidiendo esto con la intensificación de la práctica del arte correo en dichos años y su encuentro, participación e intercambio en Caracas con el *Techo de la ballena*, órgano fundacional del surrealismo e informalismo venezolano, recién creado por esos años. Allí en Caracas, Ogaz construye su propio laboratorio editorial, expandiendo los métodos de la poesía visual al ensamblaje de una revista, y distribuyéndola tempranamente a través del trueque rizomático por los laberintos descentralizados del arte correo (Fig. 1). Una carta al editor, incluida en un *collage* fotocopiado en base a direcciones postales, de parte del lector Fredy Gambetta desde Tacna, condensa en estas líneas, el mundo procedimental de *Cisoria Arte* “Recibí, hoy *Cisoria Arte* N°3 [...] creo que es una de las mejores revistas en su género...hay surrealismo, *collage*, mensaje encerrado en una bolsita, evidencias antes las cuales habría que ser ciego para no ver” (*Cisoria* n°4, 1975, s/p).



FIGURA 1

Ogaz Dámazo contratapa *Cisoria Arte* 3 agosto 1975 técnicas mixtas sobre papeles 22 x 32 cm Archivo Arte Correo Centro de Arte Experimental Vigo

Ogaz ensambla y re-construye con lo recibido, reponiendo en circulación piezas originales por medio de la práctica artística postal, habitando y habilitando a la revista como espacio de exploración procesual, inacabado, donde no existe diferenciación entre experimental, conceptual y político, una característica que se irá desplegando en el arte correo latinoamericano. Por ejemplo, en el número de *Cisoria Arte* de 1975, Ogaz publica tempranamente diversas obras gráficas de denuncia, entre ellas poesías visuales de sátira crítica directa al dictador chileno Pinochet, quien a veces en los *collages* de poesía visual es un cerdo o un hombre sin cabeza, al mismo tiempo que comparte las premisas y claves de sentido del arte correo, a través de poesías visuales hechas a partir de *collage* fotocopiados y experimentación tipográfica. *Cisoria Arte* se caracterizará por el uso de materiales precarios y un afán por lo manual artesanal como gesto que certifica un hacer, una presencia palpable expuesta en los pliegues, incisiones y dobleces de las páginas/obras.

Sobre Damásio Ogaz, Clemente Padín –artista correo y editor contemporáneo de Ogaz–, señalará como “negación creadora” (2009, s/p.), a la posibilidad poética compartida de oponerse al sistema mercantil del arte a través de la creación de redes de comunicación e intercambio a distancia:

Las reglas tácitas del arte correo –no selección de obras ni jurado, no invitaciones especiales sino multitudinarias, no venta ni mercadeo de obras– se constituyeron en los instrumentos que nos permitieron oponernos a las formas establecidas por el sistema que, sobre todo, privilegian el lucro y la ganancia por encima

de las consustanciales funciones del arte, en particular, la comunicación. El arte correo nos permitió ejercitar la “negación creadora” de Dámaso y enfrentar el dictado de la crítica y de los medios oficiales de contralor de la actividad artística amparados, a su vez, por la fortaleza inmovible de los artistas nucleados en las redes de la comunicación a distancia como le gustaba decir a Vigo (Padín, 2009, s/p.). Juan Calzadilla ahondará más en esta negación de Ogaz afirmando:

La fortuna de un escritor se mide por el sello de sus libros, el tiraje de sus ediciones, los ejemplares vendidos, los premios, la editorial que consagra; el prestigio del pintor, por las exposiciones, recompensas y el currículum. Pero ¿qué tal si por una razón opuesta que se obstina en descubrir en los mecanismos del éxito una patología del sistema, una deformación del poder, aparece alguien que viene a trastocar los valores y, renegando de éstos, propone vías alternas y plantea el trabajo creador como un compromiso subversivo destinado a escapar del aparato o a sabotearlo? (Calzadilla, 2000, s/p.). En esta negación creadora enunciada por Padín en referencia a Ogaz, resuena un ideario ligado al anarquismo bakuniano. Una constante en *Cisoria Arte* será la inclusión en cada número, en fragmentos de recortes a modo de trozos de páginas autónomas, de citas de filósofos anarquistas como Bakunin (*Ressobran...umen* n° 1, 2, 3, 4, s/f.), Proudhon, (n° 2, 1975), Pelloutier (n° 4, 1975). Tal vez podemos encontrar aquí un correlato, entre este imaginario político y una procedimentalidad editorial en Ogaz: la de crear una revista basada en el compartir, que sea a su vez un espacio comunal. Espacio contenedor que suspende fronteras formales de obras, conviviendo estas sin las jerarquías establecidas por los modelos editoriales tradicionales.

Segunda solapa lateral: Hoje, Hoja, Hoy

Hoje, Hoja, Hoy es una revista cuyos números fueron editados, en un principio, por la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo (ALCAC), y luego por Graciela Gutiérrez Marx. Se trata de una publicación que intersecta multiplicidad de materiales, entre los que contamos la presencia de textos teóricos, poesías, convocatorias a acciones o exposiciones de arte correo, reproducciones textuales de discursos o escritos, imágenes gráficas, prácticas conceptuales, entre otros. Se identifica la elección de un mismo papel –de tipo periódico–, para todos sus números, y de la predominancia de textos e imágenes impresos en tinta negra. No obstante, podemos señalar que su formato invita a un recorrido no lineal de sus páginas: se trata de un gran pliego de papel (24,8 x 20 cm.), doblado en sus ejes verticales y horizontales. De este modo, la revista propone un recorrido signado por sucesivas aperturas: para acceder a leer la totalidad de las páginas debemos abrirlo, primero en sentido horizontal y luego en sentido vertical, o viceversa. El resultado, además de volver posible una disposición que quiebra el formato más habitualmente visitado por las revistas, nos reenvía al formato y a la materialidad propias de los afiches.

Esta alusión se refuerza por la inclusión, en su interior, de otro pliego de papel, también desplegable. Este segundo elemento es el que más variaciones registra número a número: en él se incluyen aportes de artecorreístas, a través de operaciones manuales de ensamblaje que incluyen pliegues, pegados, yuxtaposiciones, sobreimpresiones y otros procedimientos tendientes a integrar los envíos en un mismo soporte. En este sentido, podemos trazar una línea de continuidad con el planteo de *Cisoria Arte*, que se compone de los aportes de múltiples artecorreístas –en este caso latinoamericanos–, que hacen uso de diferentes materialidades y procedimientos productivos. A su vez, otras imágenes de artecorreístas se incorporan en el cuerpo del pliego central de la revista, a modo de reproducciones en blanco y negro. En este último caso, se observa una vinculación técnica entre ellas y el título de la revista: ambos elementos recurren al universo del arte impreso; más específicamente, al territorio de la xilografía. Mientras que en *Cisoria Arte*, nos encontramos con una propuesta que ahonda en la recopilación de imágenes y propuestas visuales de autorías múltiples, en el caso de *Hoje Hoja Hoy* observamos un especial énfasis en la recopilación de textos escritos que den cuenta de ideas y propuestas en torno al quehacer artecorreísta.

En estas breves líneas, nos interesa dar cuenta de la relevancia de esta publicación en tanto dispositivo que mapea la construcción de la red de artecorreístas en Latinoamérica y en el Caribe. Desde su primer número, *Hoje, Hoja, Hoy* (1985) reconstruye el proceso de conformación de la ALCAC, configurada como una...

...propuesta abierta de organización no institucional, que acoge bajo las banderas del derecho a la libertad de expresión, creación y transformación de la realidad, a todos los seres humanos comprometidos con las circunstancias históricas de aquellos que vivimos en los rincones marginales del planeta (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 3, 1985, s/p). Si *Cisoria Arte* se ocupa de trazar líneas de vinculación con referentes del anarquismo, en este caso nos encontraremos con una fuerte impronta anti-imperialista, signada por la inclusión de convocatorias a proyectos colaborativos, fragmentos de discursos o cartas, poemas y otros escritos tendientes a identificar problemáticas políticas comunes a la experiencia latinoamericana de la década de 1980.

Como espacio de comunicación de la ALCAC, la propuesta de la revista se entronca con el cuestionamiento del ordenamiento geográfico que suponen las perspectivas colonialistas. Las categorías de centro y periferia –conceptos que habitualmente regulan las lógicas del intercambio artístico–, se desestabilizan. A partir de la conformación de otras redes de comunicación y circulación de las prácticas de arte correo, se vuelve posible situar al vínculo centro y periferia como históricamente construido, no como una localización estable e inmutable (Davis, 2008). Desde la convivencia con múltiples materiales, estas publicaciones abren la posibilidad de vinculación entre diferentes territorios y campos del saber/hacer. Esta perspectiva se entronca con posicionamientos en torno al carácter no comercial de los circuitos postales que correrían por una vía paralela al “arte aburrido de las escuelas, alimentado por los galeristas, mercaderes de arte y críticos que han estado siempre mortificando; y están hoy mortificando, reprimiendo y limitando la investigación artística en función del rédito económico que ella pueda devengar” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, 1985, s/p). En el arte correo, los soportes materiales son...

...cientos de archivos privados que se esparcen en todo el mundo, estrictamente conectados con los que coleccionan, juntan, guardan, registran, estudian y analizan en cada trabajo. Estos archivos esenciales vuelven a difundir los trabajos de arte correo por medio de muestras, ediciones, revistas, performances y despachos por correo (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, 1985, s/p). Los archivos se constituyen entonces, en una de las vías de acceso a los intercambios y diálogos entre comunidades autónomas de productores, quienes se localizan en puntos diversos del planeta. A su vez, señalan otras formas de constitución de conjuntos de materialidades artísticas: el intercambio y la colaboración. Estas formas de cooperación pueden rastrearse, también, en las imágenes reproducidas en *Hoje, Hoja, Hoy*. Tal es el caso de la revista publicada en 1992 (s/n), en la que se incluye un pequeño *collage* ilustración, en el margen inferior derecho de la primera página (Fig. 2). En él observamos un fragmento de un mapa sobre el que se han colocado dos hongos y una raíz. Estos elementos aluden a la concepción que Graciela Gutiérrez Marx elabora en torno al arte correo, refiriéndose a él como un arte espórico (2010). Este término posibilita pensar los intercambios postales como prácticas que construyen tramas entre agentes, de una manera orgánica e interconectada. La presencia de elementos vegetales y funghi nos remite a la noción de micelio, una noción referida a las cooperaciones entre ambos reinos, que permiten la supervivencia del conjunto. Por su circulación aérea –a través de los dispositivos del correo–, y subterránea –o alternativa en relación a los circuitos artísticos oficiales–, los intercambios sólo pueden rastrearse y recuperarse parcialmente.

El pliego central de la revista está dedicado a la producción y recuperación de textos escritos, tendientes a poner en palabras posicionamientos críticos y formas de hacer colaborativas. En su primer número inaugural (1985) encontramos una crónica de la génesis de la ALCAC, así como también de sus actividades y posicionamientos poéticos y políticos. En este número se recuperan, asimismo, las formas de vinculación y cooperación entre productores que propone la Asociación. La iniciativa de organización fue del artista uruguayo Clemente Padín, quien a fines de 1983 hace circular entre un grupo de artistas de la región la propuesta de “organizar una Asociación que defienda los derechos de la libertad de expresión y sea portadora de las inquietudes y reflexiones críticas de los creadores comprometidos con las circunstancias históricas presentes” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, 1985, s/p).

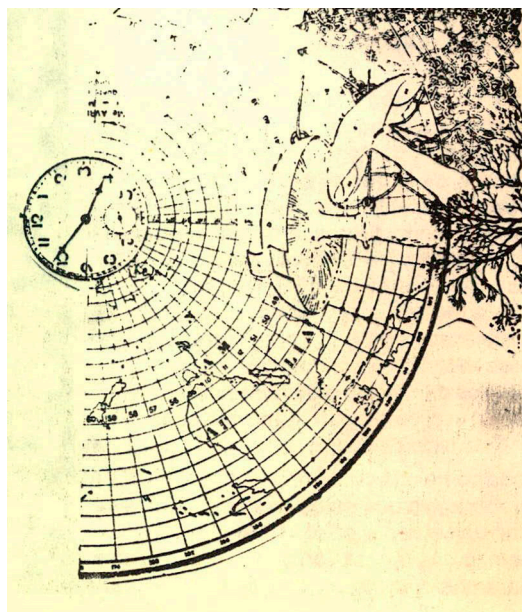


FIGURA 2

Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo Hoje Hoja Hoy 1992
tinta sobre papel 6 x 7 cm Archivo Arte Correo Centro de Arte Experimental Vigo

A partir de la discusión y puesta en común de circulares vía correo, se conforma la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo, en el marco del Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte Correo, organizada por Jorge Orta en Rosario, en agosto de 1984. En este marco, y en sintonía con otras actividades llevadas adelante por la asociación, *Hoje, Hoja, Hoy* se ofrece como “una herramienta para la profundización del debate y el esclarecimiento de las líneas de acción que debemos practicar para que el derecho de todos los hombres a expresarse y crear pase a ser una verdadera utopía realizable” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, 1985, s/p). En sus páginas, nos encontramos con fragmentos de textos referidos a la práctica de arte correo –recopilando antecedentes y referentes de la región y del mundo–, en una acción tendiente a poner en común puntos de partida, estrategias políticas y modos de hacer poéticos. En esta misma línea, se rastrean escritos vinculados a la condición marginal de estas prácticas –en relación a otras institucionalizadas–, y de los artistas –en tanto la distribución geopolítica de poderes a escala mundial–. En su retórica, se consolida una posición que sitúa como “enemigas” (*Hoje, Hoja, Hoy* n° 1, 1985, s/p) a las operaciones imperialistas que cristalizan la dominación económica, política y cultural sobre Latinoamérica. En estas discursividades, se vinculan las críticas a las culturas oficiales, positivas e institucionalizadas con las transformaciones en la economía material y simbólica propia de los capitales transnacionales, que “crean la indiferencia de los hombres ante la barbarie y la violencia cotidiana a la que estamos sometidos” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, s/p).

Como hemos mencionado, estos posicionamientos se vinculan, a su vez, con la gesta de convocatorias a acciones resistentes: por ejemplo, “las mil caras del verdugo que acecha Latinoamérica”, realizada en ocasión del Teatrzo de la Asociación, un “proyecto de trabajo por un arte de base sin artistas, popular, colectivo y anónimo” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 2, 1985, s/p), que se desplegaría en espacios públicos transitados y habitados. En la misma línea, en el tercer número de la revista (1985) se extiende la convocatoria de “Solidarte Italia”, que reproduce la solicitud de Eduardo Díaz Espinoza, poeta y artecorreoista (Antofagasta, Chile), quien informa la segunda detención de su hijo, Andrés Díaz Poblete –a manos de la dictadura pinochetista–, e invita a enviar cables y cartas de protesta al Ministro del Interior chileno, Ricardo García Rodríguez. En la primera *Hoje, Hoja, Hoy* (1985), ya rastreamos una primera aparición de Díaz Poblete: en sus páginas se incluye una esquila de agradecimiento por la campaña llevada adelante por artecorreoistas para su liberación, en ocasión de su

primera detención en diciembre de 1984. A este pedido, que circula ampliamente por otras revistas de arte correo de la región, se le suma el de otros tres estudiantes de la Universidad del Norte de Antofagasta.

Como dispositivo de difusión de textos e imágenes *Hoje, Hoja, Hoy* se integra a los canales de circulación alternativos del arte correo. En ellos, se intersectan tanto la producción de imágenes y de vínculos y cooperaciones entre productores. En la publicación que aquí nos ocupa, puede identificarse una capa más de sentido: la elaboración y recuperación de teorías sobre la práctica artecorreísta. En sus páginas, existe un interés por generar un sustrato común de referentes con un especial énfasis en los aportes regionales. El intercambio y la puesta en público de problemáticas comunes al continente latinoamericano se imbrican, aquí, con el desarrollo de posturas compartidas y la proposición de acciones concretas interesadas en incidir en su transformación.

Solapa de cierre

De acuerdo al recorrido formulado en estas páginas, esta práctica poético/política puede pensarse como modelo alternativo de las artes, en vistas de proponer una trama prolífica de redes sociales, de materialidades y autorías múltiples y difusas. Un modo de comunicación que presenta el arte correo que permitió asociar a conjuntos distintos de agentes, sin distinción entre artistas y no artistas. Estas experiencias editoriales construyeron su propia temporalidad y espacio de habitar, circular y exponer a través del trueque de las publicaciones. Con el devenir del tiempo, las revistas se constituyen como instancias de reorganización y visibilización de los archivos gestados en estas colaboraciones. Por lo tanto, podríamos situar a estas experiencias como parte de las artes de la organización (Laddaga, 2010, p. 8), un dispositivo para la exploración de los alcances de la vida en común, en un aquí y ahora compartido.

A través de estas publicaciones intermediales, se gestan lazos entre productores –que, entre otras iniciativas, se concretan en publicaciones periódicas–, que imaginan formas alternativas de activar saberes y experiencias, en dinámicas que aún no han sido mapeadas en los relatos estabilizados de las historias de las artes. Como una red, surcada por publicaciones y acciones colectivas, su estudio posibilita ensayar otras formas de comprender los vínculos, las materialidades, el tiempo y el espacio de las prácticas artísticas y comunicacionales. En especial, permite enfatizar en un posicionamiento a integrar la experimentación de materialidades y modos productivos colaborativos, junto con la aspiración a transformaciones sociales y políticas profundas, en las que se propicia una consideración del territorio latinoamericano como un espacio atravesado por problemáticas e intereses afines.

Este artículo que se origina como un modo de cartografiar (Mesquita, 2013), las revistas de arte correo que ha resguardado el artista platense y también artecorreísta, Edgardo Antonio Vigo, permite crear nuevos mapas de relaciones para hacer emerger acciones y saberes bajo las propias lógicas internas y territorios de inscripción de la comunidad involucrada. Creadores que han planteado narrativas de producción gráfica alternativa, con signos visuales, tipografías en juego, composiciones logradas con elementos diversos que lo mismo hacen uso del dibujo, la fotografía, la impresión gráfica, la palabra escrita, lo objetual, el grabado, el *collage* y sus texturas, para dar lugar, muchas veces, a contundentes imágenes reproducidas en fotocopia y enviadas a todos lados para comunicar e informar. Dar cuenta de estas revistas resulta destacado en la labor inacabable de historiar con justeza los esfuerzos y las iniciativas que abrieron camino a una práctica artística que en América Latina, asumió una función social con potencia política en momentos de silencio obligado y en la reapertura democrática de la región. Por ello, se intenta visibilizar la configuración de una memoria cultural colectiva que ha quedado minimizada por los relatos canónicos del arte occidental. Esto conlleva un desafío para la reactivación crítica de legados teóricos surgidos en América Latina durante las décadas de 1970 y 1980, las cuales propiciaron –con las especificidades político/culturales de cada coyuntura temporal–, una libre circulación de obras e inventivas para un hacer colectivo.

Por último, estudiar estas revistas expandidas y no convencionales de arte correo promueve un abordaje analítico de las materialidades presente en los soportes de estas revistas/obras, que releve las cualidades hápticas de este tipo de publicaciones, vinculando modos de producción, circulación y recepción, con los

regímenes sensibles de quien se acerque a su lectura u hojeo. Prestando para ello atención al universo de relieves significantes, contenidos en los pliegues, texturas o encuadernaciones artesanales de estos dispositivos, restos de lecturas que se pierden en la recepción o reproductibilidad digital de archivos de revistas en la actualidad, pero que en estas publicaciones/obras de carácter único, son capaces de afectar el nivel de *sensorium* [sensorio], desde una perspectiva situada en América Latina para comprender las estrategias que el arte ha utilizado en nuestra región, a fin de visibilizar, tensionar o interpelar problemáticas sociales y situarlas en las redes de comunicación.

REFERENCIAS

- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (enero-febrero, 1985). *Hoje Hoja Hoy* 1. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (abril-mayo 1985). *Hoje Hoja Hoy* 2. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (julio-agosto 1985). *Hoje Hoja Hoy* 3. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (1992). *Hoje Hoja Hoy*. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Bugnone, A. (2013). *Una Articulación entre Arte y Política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales]. Universidad Nacional de La Plata.
- Calzadilla, J. (2000). Abrupto abordaje de Dámaso Ogaz. Disponible en: <http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/damaso_ogaz/abrupto.htm> (acceso 11/10/2022).
- Fischer, H. (1974). *Art et Communication Marginale*. Ballard.
- Davis, F. (2009). Prácticas revulsivas. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. En C. Freire y A. Longoni (Orgs.), *Conceptualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*. Annablume.
- De Rueda, A. M de. (2018). Utopías realizables: E.A. Vigo y el arte expandido en La Plata. *El Hilo de la Fábula* 1(18). Disponible en:
- (2016). Territorialidad, arte y medios. Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno al problema del territorio. *Revista Arte e Investigación* 12. Disponible en: (acceso 11/10/2022).
- (2014). Precedentes del arte colaborativo (en red). A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreos. *Revista Calameo*. Disponible en: <<https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>> (acceso 11/10/2022).
- Capasso, V. et al. (2016). Leer la escena: relevamiento y clasificación de revistas de arte platenses (1882-2015). *Intersecciones en Comunicación* 10, 51-66.
- Gache, B. (2005). Arte correo: el correo como medio táctico. En F. Delgado y J. C. Romero (Eds.) *El arte correo en Argentina* (pp. 15-47). Arte Correo Vórtice.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Paidós.
- Guitelman, S. (2021). Proyecto Vigo. El autor como diseñador [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: (acceso 11/10/2022).
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artecorreos Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Luna verde ediciones.
- Herrera, M. J. (1997). En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60. En FIAAR, *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas*. FIAAR.
- Longoni, A. (2007). 'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. *Brumaria* 8.

- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008a). Introducción. En A. Longoni y G. Bruzzone (Comp.). *El Siluetazo*. Adriana Editora.
- Longoni, A. y M. Mestman (2008b [2002]). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Mesquita, A. (2013). *Mapas disidentes. Propositiones sobre un mundo en crisis. 1960-2010* [Tesis doctoral]. Universidad de Sao Paulo.
- Navarrete, M. (2017). Lo marginal como categoría estético-política: las producciones de arte correo en los 70 y 80. Disponible en: acceso (11/10/2022).
- Navarrete, M. (2018). Tensiones y confluencias entre arte y comunicación. El caso de la red de arte correo. Disponible en: acceso (11/10 /2022).
- Ogaz, D. (marzo 1975). *Cisoria Arte* 1(1). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (mayo 1975). *Cisoria Arte* 1(2). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (agosto 1975). *Cisoria Arte* 1(3). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (diciembre 1975). *Cisoria Arte* 1(4). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (agosto 1981). *Cisoria Arte*, s/n, Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (s/f). *Cisoria Arte, Ressorbrante...umen 1,2,3,4*, primera época. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Perkins, S. (2005). Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks. En A. Chandler y N. Neumark (Eds.), *At a distance*. MIT Press.
- Perneczky, G. (1993). *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 1968-1988*. Soft Geometry.
- Rodríguez, J. A., Gracia, R., Murciego, J. et al. (2008). *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España / Leafing... Four decades of artist #s books and magazines in Spain*. SEACEX.
- Uranga, W. (2016). *Conocer, Transformar, Comunicar*. Patria Grande.
- Padín, C. (2009). *Recordando a Dámaso Ogaz*. Escaner Cultural.
- Vigo, E. (1995). *Mi manera de "armar" a Dámaso Ogaz*. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.
- Solomonoff, A. (2012). "La edición como práctica curatorial y el libro como dispositivo de exhibición". En J. Alatríste, M. León y A. Villalobos (Comps.) *Ediciones. Estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*. UAEM.

Biografía de las autoras y el autor

Clarisa López Galarza. Docente e investigadora. Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes, Universidad de La Plata, Argentina. Es becaria doctoral (UNLP), especializándose en el campo de los estudios curatoriales. Integrante del Instituto de Historia Argentino y Americano. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo (Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina). Cogestiona Cortapluma estudio, espacio de artes y oficios.

Julio Lamilla. Investigador. Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile. Licenciado en Educación por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA. Profesor Invitado Cátedra Música Incidental e integrante del equipo de investigación del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Depto. de Artes Visuales de la Universidad Nacional del Arte. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo (Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina).

Natalia Aguerre. Doctora en Comunicación (UNLP). Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; la Facultad de Diseño y

Comunicación de la Universidad de Palermo y la Universidad Arturo Jauretche. Integrante de equipos de investigación –UNLP, CLACSO–, que abordan temas sobre arte y política. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo (Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina).