

## ARTE EN RED: LA ESTRUCTURA DEL MAIL ART

FABIANE PIANOWSKI<sup>1</sup>

### RESUMEN

El Mail Art se plantea como un red de intercambio entre artistas. En este texto se realiza un análisis de la estructura del arte correo bajo distintos conceptos a fin de comprender el funcionamiento de la red y las estrategias socioartísticas y subversivas empleadas por los artistas postales.

**PALABRAS CLAVE:** Mail Art, arte en red, sistema postal, *eternal network*

### INTRODUCCIÓN

El Mail Art, o arte correo, se estructura como una red de artistas, que utiliza el sistema postal tradicional como un canal cultural alternativo de intercambio de mensajes artísticos. En la década del setenta, el mail art era considerado por algunos críticos e historiadores de arte como uno de los grandes fenómenos de la vanguardia internacional. Su amplia actuación, posibilitaba para los nuevos lenguajes artísticos el desencadenamiento de diferentes situaciones comunicacionales y estructurales, como por ejemplo el anonimato.

El objetivo principal del mail art es romper con el flujo unidireccional emisor-receptor, a través de la participación activa del espectador en la obra, socializando la autoría y diluyendo las fronteras que separan artista y público. De esta forma el mail art democratiza el arte.

Según Osborne (2006), la utilización de diferentes medios de distribución de las proposiciones artísticas —como el fax, teléfono, correspondencia electrónica, vídeo, audio, correos, etc.— estaba relacionada con la necesidad del arte conceptual de requerir la participación del público, con el fin de desafiar la percepción contemplativa de la obra y al mismo tiempo romper con las categorías convencionales del objeto de arte que derivaban en relaciones mercantiles. Rompiendo con los circuitos oficiales de las galerías y museos, el mail art enuncia una nueva forma de circulación del trabajo artístico, que enfatiza sobre todo lo colectivo:

El intercambio de trabajos por la vía postal era práctica corriente entre los poetas desde los años cincuenta. Sin embargo, en el arte correo, el correo pasa a ser el soporte privilegiado del arte. Ahí no parece

---

<sup>1</sup> Fabiane Pianowski. Doctora en Artes Visuales, profesora adjunta del curso de Artes Visuales del Instituto de Letras y Artes de la Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Sus áreas de interés son artes visuales, cultura y educación. Contacto: fabiane.pianowski@gmail.com

instructivo identificar aisladamente a cada artista, una vez que toda la red de comunicación, emisor-receptor, mensaje y soporte constituyen un sistema único. La figura del creador aislado a menudo se diluye. La producción es muchas veces colectiva y se compone del conjunto de los mensajes enviados y recibidos a través de los correos (Freire, 1999, p. 76).

Walter Zanini reafirma el aspecto de colectividad y autonomía del mail art, cuando sostiene que:

Artistas, en número considerable, rompiendo con el concepto tradicional de “obra“, alejándose de los esquemas de exposiciones oficiales y comerciales, desconfiados de la función de la crítica y como mínimo indiferentes a las revistas de arte dominantes –o sea, hostiles a todo el *status quo* que podría parecer indispensable a la carrera artística– pasaron a organizarse para enfrentar una situación completamente diferente, creando sus propias asociaciones, sus propios intercambios, sus propias publicaciones y seleccionando los locales para sus exhibiciones. Como se han dedicado a actividades paralelas, estos artistas se hicieron económicamente independientes de los mecanismos centralizadores del arte (1985, p. 81).

Mientras tanto, el artista correo italiano Vittore Baroni, que ve el mail art como un caos donde chocan perspectivas y egos diferentes y en lo que le corresponde a uno mismo gestionarlo según su propio grado de flexibilidad y tolerancia, dirige la atención a sus puntos débiles:

El arte correo también tiende a ser demasiado predecible, se organiza en nuevos círculos viciosos (invitación-exposición-catálogo) que sustituyen al antiguo (obra-distribuidor-coleccionista-museo). En el peor de los casos, los artistas correo explotan su asociación cooperativa con cientos de personas para “crear” su propio e ilusorio movimiento de arte, para encumbrar sus nombres o su “ismo” en la escalera de la fama (1995, p. 158).

Esa lectura demuestra el lado oscuro de las afirmaciones anteriores de Freire (1999) y Zanini (1985), es decir, llama la atención ante el hecho de que el carácter “colectivo” y “alternativo” del arte correo muchas veces, consciente o inconscientemente, igualmente reproduce en la misma medida el sistema tradicional de las artes. Baroni es el artista correo responsable de las críticas más duras acerca del movimiento, por lo tanto es interesante tener en cuenta su posicionamiento, dado que en la mayoría de los textos producidos por los otros artistas el arte correo es visto como una utopía, cuyas debilidades apenas son señaladas.

Pese a las contradicciones mencionadas, no hay más opción que asumir el mail art como un modo alternativo de circulación de las proposiciones/ideas artísticas que ha enunciado la idea de red y que posteriormente, con la llegada de Internet, se convertiría en una cuestión especialmente relevante para la contemporaneidad. De manera que el mail art no puede

seguir al margen de la historia del arte y de la comunicación, como sostiene Kornelia Röder (2008):

Con su carácter internacional, interdisciplinario e intercultural, esta red ha sido ejemplar. Fue a la vez el diseñador, el iniciador y el motor de los cambios necesarios que afectan a toda la sociedad. Obligó a los temas de las nuevas estructuras y medios de comunicación a evolucionar globalmente y comenzó a dejar su huella en ellos. También ofreció oportunidades y estrategias para el desarrollo de alternativas a las estructuras vigentes en el arte y la sociedad. En vista de su papel pionero, la Red de Arte Correo ya no puede ser considerada como un fenómeno marginal en la historia del arte (p. 252).

En la década de los setenta, el mail art llegó a ser considerado por algunos (muy pocos) críticos e historiadores de arte como uno de los grandes fenómenos de la vanguardia internacional, pero esto fue un momento efímero que no dejó grandes huellas en las publicaciones de historia del arte del siglo XX. Bajo esta perspectiva cabe resaltar, por ejemplo, la opinión de Walter Zanini (1985) —crítico e historiador de arte de gran importancia, especialmente en el contexto brasileño— de que la amplia actuación del arte correo posibilitaba para los nuevos lenguajes artísticos el desencadenamiento de situaciones comunicativas y estructurales, como por ejemplo la desobjetivación y el anonimato.

La experimentación y la explotación de nuevos medios, técnicas y circuitos de exhibición fueron fundamentales para el desarrollo del arte conceptual y, en especial, del mail art. Como ejemplo de esta relación existe no sólo el propio correo, con su amplia accesibilidad y amplitud, sino también el uso de tecnologías recientes en aquel momento como la fotocopia que, por ejemplo, posibilitaba la reproducción en grandes cantidades de modo rápido y relativamente barato de las propuestas artísticas que posteriormente circularían en la red.

A principios de los noventa la tecnología digital empieza a utilizarse efectivamente en el ámbito artístico, floreciendo en la red de arte correo conjeturas acerca de las perspectivas del uso del fax, del ordenador y sobre todo de Internet. La aparición de los nuevos medios ha generado innumerables expectativas, casi siempre positivas y entusiastas, ya que eran pocos los que tenían una visión más escéptica o conservadora acerca del futuro de la red y su relación con ellos. El interés acerca de la relación de las nuevas tecnologías de comunicación y el arte correo fue tan importante para la red de artistas que en 1992 estos organizaron en más de 20 países alrededor de 180 sesiones para el “*Decentralized World-Wide Networker Congresses – NC92*” (Starbuck, 1993). Además, cabe destacar que un alto porcentaje de la producción bibliográfica relativa al mail art producida en los años noventa está directamente relacionada con este tema.

Desde el surgimiento del término “*Eternal Network*”, acuñado por Robert Filliou en la década

de los sesenta (Friedman, 1995), se ha definido la red de mail art como “un modelo utópico de la comunicación en expansión continua, que utiliza todas las formas y medios expresivos” (Padín, 1995, s. p.). En esta red como el medio postal es el más utilizado para los intercambios, su concepto será por lo tanto “sinónimo para los circuitos postales creativos” (Baroni, 1994).

En esta red cualquiera puede, con la mayor libertad, entrar o salir en cualquier momento, siendo este flujo continuo su movimiento vital. No hay un líder o una publicación central. Las listas de direcciones de los participantes son la alimentación de la red y actúan en su expansión, pues a través de ellas se amplían las posibilidades de contacto entre individuos que tienen los mismos intereses y no se conocen. La red no está formada por un único circuito y sí por innumerables circuitos que se entrecruzan y se relacionan de manera no-jerárquica.

El proceso estético del Network implica la acción de fuerzas dualistas: avanzar y retroceder, creación y destrucción, reorganización y recreación, unión y separación, recibir y dar (Welch, 1995). Este mismo autor define la naturaleza etérea, abierta y efímera de este proceso estético a través del acrónimo “n.e.o.n.i.c.s.”<sup>2</sup> (*networking, ethereal, open, new, inter-connection, communication, spirit*).

De acuerdo con Padín (1995), el arte correo se identifica como una formación artística que acentúa la comunicación y enfatiza el arte en cuanto producto de la comunicación, fruto del trabajo (*work*) y de la trama de relaciones entre los comunicadores unidos por la red (*net*). Es el circuito que les permite la conexión, como en una red de ordenadores, sin una central única, y en el cual cada *networker* (artista de la red) actúa como un punto de conexión y creación estética.

## ESTRUCTURA RIZOMÁTICA

El concepto de rizoma propuesto por Deleuze & Guattari (1997), del mismo modo que el concepto de *network* defendido por Padín, sirve para entender el funcionamiento de la red de arte correo. Puesto que

...el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera... No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y se desborda...” (p. 25).

... un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, interser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y... y...”... (p. 29).

Además, los autores plantean que el rizoma tiene algunas características generales (p. 13-15

---

<sup>2</sup> El término “n.e.o.n.i.c.s.” ha sido creado en 1989 por Chuck Welch y Marilyn R. Rosenberg. (Welch, 1995, p. xxi) y significa: red, etérea, abierta, nueva, interconexión, comunicación, espíritu.

*passim*):

1º y 2º) principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo;  
3º) principio de multiplicidad: en un rizoma no hay puntos o posiciones como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas;  
4º) principio de ruptura asignificante: un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella línea, y según otras;  
5º y 6º) principios de cartografía y calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo...tiene múltiples entradas.

El arte correo también puede tener su funcionamiento pensado de manera respectiva a los principios planteados por los autores:

1º y 2º) Cualquiera puede entrar en el circuito de arte correo y comunicarse con otro cualquiera, de forma que se caracterizarán como puntos en una red, y es a través de la conexión de esos puntos que la red funciona;  
3º) No hay una central o núcleo, sino innumerables redes que se interconectan, es decir, “múltiples, varias y simultáneas ideas circulan en las ramificaciones a partir de fragmentos, sumas, sustracciones, alteraciones que se forman y que configuran un lugar transitorio y un mensaje sin un autor y sin un destinatario –no existe uno y otro, y sí multiplicidad” (Nunes, 2004, p. 92);  
4º) cuando algún punto de la red se interrumpe por el abandono del participante, interdicción de la obra o cualquier otro motivo, la red continua su flujo en otras direcciones;  
5º y 6º) la red de arte correo está abierta a innumerables canales y su actuación es totalmente adaptable a los más distintos deseos de sus participantes. El arte correo se presenta como el utópico universo donde todo está permitido y donde cualquiera puede transitar libremente.

Como se ha podido observar, la teoría del rizoma de Deleuze & Guattari (1997) se ajusta a la interpretación de la red de arte correo, de modo que facilita al entendimiento de su funcionamiento y a la comprensión de la filosofía que comparten los artistas y que sostiene su dinámica. Por estos motivos que en las investigaciones analizadas anteriormente esta teoría igualmente ha embasado los estudios, una vez que permite que la red de arte correo sea entendida como un sistema dinámico, múltiple y no-jerárquico, aspectos que igualmente son destacados por los estudios de los medios relativos al concepto de red.

## **RED DISTRIBUIDA**

Aparte del concepto de rizoma también es interesante pensar en la red de mail art bajo la perspectiva del estudio de los medios a fin de profundizar la comprensión de su estructura y

funcionamiento. En este sentido, el artículo intitulado “*Network*” de Alexander Galloway (2010) es bastante significativo porque hace una revisión histórica acerca del tema de las redes.

El autor destaca que la constitución de redes siempre ha existido, no siendo algo endémico a este siglo o al siglo pasado. Para el autor es la tendencia a asociar red y tecnología que nos lleva a considerar ese tema como algo reciente y, en cierto sentido, innovador. Sin embargo, lo que sí es interesante y novedoso es el entendimiento del funcionamiento de las redes a través del uso de los nuevos medios. Para Galloway, las redes son sistemas de interconectividad, entendidas como algo más que la simple agregación de las partes, puesto que deben estar en constante relación. Por lo tanto, el punto importante que se ha de considerar en el estudio de las redes es el entendimiento de como los medios pueden afectar la interconectividad.

En el mail art, la interconectividad ocurre a través del sistema postal que tiene en el tiempo de la incertidumbre y en el tiempo de la espera sus particularidades y ambigüedades. Esos tiempos, distintos y simultáneos, afectan al “*feedback*”, es decir, la realimentación y autoreflexión de la propia red en sentido pluridireccional.

El *feedback* es el elemento responsable de la dinámica y la vitalidad de una red, y en el caso particular del mail art este aspecto está relacionado directamente con la intensidad de conexión, es decir, con la participación de cada artista en la red (cantidad de envíos, proyectos, exhibiciones, publicaciones, etc.) y por lo tanto es sinónimo tanto de éxito como de calidad. Por lo tanto, es la intensidad de determinada presencia en la red lo que acaba estableciendo su reconocimiento.

Galloway presenta tres diferentes tipologías de redes: a) centralizada, b) descentralizada y c) distribuida (figura 01)<sup>3</sup>, que son útiles para entender la estructura de la red de arte correo.

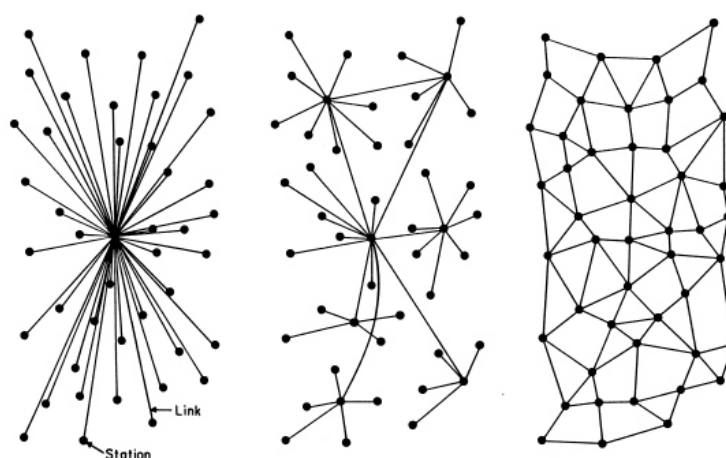


Figura 01 - Tipos de redes según Baran (1964, citado por Galloway, 2010, p. 289).  
(a) centralizada (b) descentralizada (c) distribuida

<sup>3</sup> Estas tipologías fueron descritas primeramente por Paul Baran en 1964 [Baran, Paul (1964). *On Distributed Communications*. Santa Monica, CA: RAND.] citado por Galloway (2010, p. 288-290).

En el primer tipo, la red centralizada o estrella, existe un nudo central conectado a innumerables nudos periféricos. Esta tipología puede aplicarse a la primera fase del mail art, en la que la red estaba centralizada en la figura de Ray Johnson. En la red de Johnson, es decir, en su performance postal, todavía no había una preocupación con el *feedback*, de manera que gran parte de sus conexiones eran intencional y marcadamente unidireccionales, en las cuales el artista aparentemente no esperaba ningún tipo de retorno. A excepción de sus juegos de “adiciona y retorna” o “adiciona y repasa” en los cuales provocaba la respuesta. De esta manera, Johnson orquestaba sus envíos, manteniendo su red bajo control. Bajo esta perspectiva, la actuación postal de Johnson es más una performance particular del artista que hace uso del sistema postal que una actividad estrictamente relacionada a la red de mail art.

Como afirma Ina Blom, “el arte de Ray Johnson *no* ha sido de manera sencilla y directa un modelo de lo que más tarde se conocería como mail art. De hecho, en cierto sentido su trabajo *no ha sido en absoluto un arte del sistema postal* (2007, p. 6, grifo de la autora)”. Pese a esta consideración, la ambigüedad de la performance postal de Johnson entre simultáneamente invitar y vetar la participación, es sin duda una referencia fundamental para el entendimiento del mail art.

El segundo tipo, conocido como red descentralizada en la cual se combinan innumerables subredes centralizadas, es el modelo que la historia del arte que prioriza la producción individual y está ideológicamente atada a los intereses económicos utiliza para entender los movimientos colectivos como el mail art. En esta tipología, no hay uno, sino múltiples centros, que para dicha historia corresponderían a los artistas “reconocibles” o “reconocidos”, es decir, aquellos que de alguna manera pueden ser o son institucionalizados y, por lo tanto, cotizados en el mercado del arte.

Pese a esa tipología, en términos pragmáticos, ser útil a la comprensión de la estructura de la red, por destacar los centros y facilitar la historización de los hechos, ella ideológicamente está reafirmando las jerarquías que el mail art condena porque enmarca distinciones entre centro y periferia, artista reconocido y no-reconocido, etc. Por lo tanto, aplicar este modelo de red a propuestas de colectivismo —como es el caso del mail art— es mantener el concepto de aura, cuyo centro es el artista, considerado bueno o importante, y la periferia el desconocido, el malo y desechable.

La tipología más adecuada para el entendimiento de la red de mail art es, por lo tanto, la llamada red distribuida; una tipología que genera nuevas y robustas estructuras de organización. Esta tipología se establece en concordancia con el concepto de rizoma, es decir, se distribuye de manera horizontal, múltiple y sin jerarquías. En esta red todos los nudos

están interconectados y no pasan por ninguna especie de núcleo, de modo que desaparece la diferencia entre centro y periferia y con esto también se borran las posibilidades de control sobre lo que circula. Las rupturas o ausencias temporales de algunos nudos no generan desconexión entre los demás.

Con el fin de profundizar en la comprensión de la estructura y facilitar la historización de la red de mail art es necesario añadir algunas particularidades que son útiles para su comprensión. En este sentido, se puede pensar la red de mail art como una red de tipología distribuida que tiene dos tipos de nodos: fuertes y débiles (figura 02). Los nudos fuertes son los artistas correo que tuvieron o tienen un intensa actividad en la red y los nudos frágiles son los artistas correo ocasionales. Esta categorización no tiene ninguna relación con calidad o importancia, solamente está vinculada a la intensidad de la conexión, es decir, lo que determina si un nudo es fuerte o débil es la capacidad de *feedback* de cada artista, es decir la intensidad de su performance postal, y eso puede ser cuantificado: número de producciones, publicaciones, proyectos, etc.

Esos nudos pueden generar a la vez dos niveles de conexión, robusta y frágil. La intensidad de conexión puede ser particularmente útil en el análisis de la red de mail art, porque es necesario pensar esa red como una red de redes, por lo tanto a través de esa distinción es posible aislar esas subredes, que en términos concretos se materializan en los archivos particulares de cada artista.

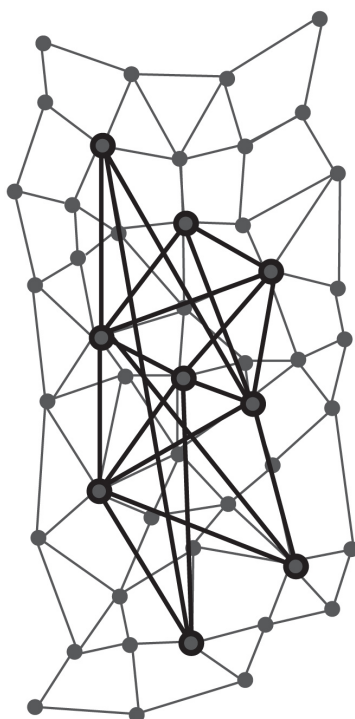


Figura 02 - Red de tipología distribuida aplicada a la red de arte correo, las partes más oscuras representan los artistas con una mayor intensidad de comunicación e intercambio.



## TÁCTICA COLECTIVA

Con sus bases fundadas en la *Eternal network* de Filliou, la red de mail art puede ser considerada una comunidad utópica de artistas libres del individualismo y de la competitividad, que inciden directamente en la vida, en lo cotidiano, abriendo una nueva era en la que el flujo de trabajos va del diálogo y del intercambio hacia la colaboración y el trabajo en equipo permitiendo que se realicen trabajos conjuntos. Esto es lo que ilumina e instiga a los artistas postales a continuar y a los nuevos a unirse a la idea.

De acuerdo con Michael Lumb (1997), el mail art no sólo puede y debe ser entendido como una actividad democrática sino también incuestionablemente como una actividad social, puesto que la intrincada red de relaciones es siempre más importante que el producto artístico que circula por ella.

Craig Saper (2001) utiliza el término *sociopoetic* (sociopoética) para describir las producciones artísticas que utilizan de las situaciones sociales o de las redes sociales como soporte, es decir, en las que el aspecto social es intrínseco al aspecto estético/poético. En su estudio plantea que el análisis de este tipo de obras debe superar el mero contexto informativo y buscar la comprensión de cómo los artistas manejan o enmarcan esas situaciones.

Sin embargo, la red es una estructura colectiva “ausente” y su acción se establece en el tránsito de la información, de modo que su presencia solamente puede ser “presupuesta y constatada por sus efectos” (Trivinho, 1998, p. 17). Esta ausencia-presencia, permite que el mail art entre discretamente en los intersticios de lo cotidiano y pase a formar parte de la vida misma de sus implicados.

La ausencia de un lugar propio y la inexistencia de un centro de poder también posibilita entender el mail art a través del concepto de táctica postulado por Michel de Certeau y del mismo modo se puede decir que el arte correo:

Aprovecha las «ocasiones» y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Este lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para coger al vuelo las posibilidades que ofrece el momento. Necesita utilizar, vigilante, los fallos que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta (2000, p. 43).

A través del mail art, por lo tanto, los artistas entran en las casas de los unos y de los otros, se interrelacionan e intercambian ideas, obras, deseos, en fin, se comunican infiltrándose en las fisuras del sistema, trazando una cartografía propia, evitando el gran circuito del arte y al mismo tiempo aprovechando la ocasión para crear su propio lenguaje. En ella hay un franco

diálogo entre productor y consumidor, siendo los propios artistas quienes consumen mail art. El arte correo exalta el valor de una comunicación plural y multilateral, uniendo compromiso crítico y creación dinámica (Arenazas, 1994). Es un proceso cíclico, no cerrado en sí mismo, en la medida en que se comunica con otras manifestaciones, no sólo artísticas sino también sociales, y que permite en cualquier momento la entrada/salida de los eslabones de esta corriente. Como afirma Gianne Broi:

El arte correo es, en sí mismo, “otro” tipo de sociedad comparado como el mayor del marco social, es “otro” sistema comparado como el mayor del sistema artístico que la vanguardia no fue capaz de imitar; es un factor de perturbación, un foco de resistencia no controlado. Desde que el arte correo existe, tenemos un concreto punto de vista de referencia, real y no utópico, contra toda tendencia de globalización en el campo de la creatividad artística (2000, s. p.).

Galloway (2010) destaca que las redes tienen el potencial de desjerarquizar, desorganizar y disolver las estructuras rígidas de todas las variedades. De este modo, la red de mail art actúa como una línea de fuga, desterritorializada, fragmentada y molecular<sup>4</sup>, resistiendo a las estrategias mercantiles y jerárquicas del sistema del arte, sus galerías y sus museos.

El mail art igualmente asume una esencia micropolítica, porque trabaja con identidades locales y plurales en la realización de sus proyectos. Está hecha de pequeñas historias que parten desde dentro de un sobre y cuando entran en la casa de cada uno recuperan lo íntimo del ser humano. Al mismo tiempo que se conocen los nombres de los participantes, en verdad son todos anónimos.

Asimismo no deja de ser política, porque, como afirma Deleuze & Guattari, “todo es política” (1997, p. 218), este tipo de artista muchas veces se obsesiona con los fragmentos de realidad política de su país o de su barrio y, en este sentido, tiene la red de mail art como un lugar libre y posible para ejercer su resistencia e interferencia como táctica para la inclusión directa de la política en el arte.

De acuerdo con David Cole (1995) es el “localismo” lo que hace del mail art un acto político en sí mismo. El autor comprende el mail art como un subtexto, es decir, como un movimiento estético que mezcla los significados de los medios públicos con las historias privadas y afirma que la contribución del artista correo está justamente en el acto de expandir y compartir de sus

---

<sup>4</sup> Sobre lo molecular opuesto a lo molar, la definición viene de Deleuze & Guattari (1997, p. 218): “Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentariedades a la vez: una molar y otra molecular. Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes como entre los primitivos o entre nosotros –pero siempre en preposición la una con la otra–. En resumen, todo es política pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica”.

percepciones y experiencias en la red. Vista bajo este ángulo, la posición política no está necesariamente en el contenido, pero sí en las tácticas y prácticas, en las formas de distribución y de circulación del arte.

Según Hal Foster (2001), es apenas como práctica de resistencia y de interferencia que lo político en el arte occidental puede ser aprehendido en nuestros días. Así, la red también se configura como un espacio para la información, la protesta y la denuncia (Bruscky, 1976), especialmente en momentos de fuerte represión como en las dictaduras o en circunstancias bélicas, oponiéndose irónicamente, en la mayoría de las ocasiones, a los grandes discursos ideológicos. En ese sentido, la red de arte correo ha tenido un particular desarrollo en los países que se encontraban bajo sistemas totalitarios como en Latinoamérica o en el Este Europeo.

Mientras que en Latinoamérica la red ha servido como un canal para comunicar la situación política represora que asolaba determinados países, como Brasil, Argentina o Uruguay; en el Este Europeo ha funcionado más como un medio de intercambio cultural que como una plataforma de denuncia, convirtiéndose efectivamente en un vehículo social. De forma que el arte correo abría la posibilidad para cada uno de los networkers de tener una red personalizada para desarrollar concretamente sus intereses y proyectos personales, para encaminar un diálogo sobre una base igualitaria con otros artistas distantes que vivían en diferentes realidades socioculturales (Baroni, 1994).

La red para los artistas del Este, por lo tanto, era el espacio donde podían interactuar culturalmente con el occidente, conociendo y haciéndose conocer. Como afirma el artista correo polaco Pawel Petasz:

La red de arte correo fue útil como una brecha para pasar la información a través del Telón de Acero. El arte correo en sí mismo probablemente tuvo poco efecto en la ruptura de la opresión comunista. Sin embargo, en un sentido más amplio el arte correo ayudó a liberar a los artistas polacos de un sentimiento de rechazo por el resto del mundo (1995, p. 92).

Para Belén Gache, la utilización en la década de los sesenta del correo como un medio táctico en el ámbito del arte está relacionada con la apropiación de los medios de comunicación por las manifestaciones artísticas del período, una vez que “la vocación de armar redes y de comunicar eran centrales para la cultura de esa época” (2005, p. 15), puesto que muchos de los trabajos de los artistas conceptuales utilizaban las redes de circulación de bienes y servicios como soporte y con eso hacían “visible la propia noción de red y de circuito, abstracta e invisible por definición” (Freire, 2005, p. 154, traducido del original en portugués). Coincide también con los estudios de Marshall McLuhan y Abraham Moles sobre la comunicación en la

sociedad de consumo:

El primero enuncia su famosa frase “*The medium is the message*” (el medio es el mensaje), implicando que, mientras que, a nivel consciente, el ciudadano común puede conectarse con el contenido de un mensaje, a nivel inconsciente sólo se conecta con el medio en el que el mismo es transmitido. Es en este nivel inconsciente que la sociedad de consumo condiciona sus mensajes, anestesiando toda posible distancia crítica del público. Para Moles, el segundo de estos teóricos, existen, por su parte, dos tipos de comunicación: la interpersonal y la difusión, siendo esta última la predominante en las sociedades de consumo. En la década de los sesenta, la sociedad comienza a verse como un complejo sistema de intercambio de información y mensajes. Dentro de este sistema, la problemática de los mensajes artísticos merecía una serie de estudios particulares (Gache, 2005, p. 18).

Esas teorías han apoyado tanto a los artistas conceptuales, como más específicamente a los artistas correo que intentaban romper con el flujo unidireccional emisor-receptor de los medios de comunicación de masa, a través de la participación activa del espectador en la obra, socializando la autoría y diluyendo las fronteras que separan artista y público. Dentro de esta perspectiva la democratización, la constante búsqueda de sistemas alternativos y el rechazo del capitalismo económico serán los ideales de la red, que tiene como objetivo el establecerse como un sistema abierto, inclusivo, al margen del mundo del arte convencional y libre de las reglas de mercado impuestas por el sistema capitalista.

Para muchos artistas correo la naturaleza democrática de la red implicaría cambios y reestructuraciones sociales, configurándose como una alternativa genuina al orden establecido (Crane, 1984). Por lo tanto, es posible observar que los ideales que alimentan la red son suficientemente utópicos como para que no puedan cumplirse, sin embargo será ese espíritu transformador e igualitario el responsable de la supervivencia de este fenómeno artístico en el transcurso de tantos años y del establecimiento de puntos de contacto entre personas de contextos geopolíticos y socio-culturales tan distintos.

El mail art es un conjunto de estéticas diferentes que tienen en el correo oficial su canal de expresión, apropiándose de su burocracia de modo subversivo para configurarlo en una red alternativa de intercambio de mensajes artísticos. Saper (2001) denomina como “*intimate bureaucracies*” (burocracias íntimas) los usos poéticos de los símbolos burocráticos. Para este autor los poetas y artistas cambian el tono de las imágenes burocráticas, subvirtiendo sus significados.

El funcionamiento del mail art como una red subversiva de comunicación, sumado al contexto social del período, propició que la misma, así como el Fluxus y el Situacionismo, adoptara

una “actitud crítica tendiente al desvelamiento de las condiciones opresivas y absurdas impuestas por el medio social” (Gache, 2005, p. 16). Según Gache, sería el propio contexto represor de las dictaduras el que posibilitó el surgimiento del arte correo en América Latina, puesto que afirma que “el arte correo surge como una actividad conectada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba el continente, en las décadas de los sesenta y setenta” (2005, p. 42).

Según Freire (1999), el mail art en los países latinoamericanos y del Este Europeo significó una aceleración y una apertura de contenidos artísticos que emergían fuera de estos países. Además de esto, permitió un intercambio de informaciones ético-estéticas, que en el contexto represor de las dictaduras sirvió como una eficaz táctica subversiva que se articulaba, muchas veces, a través de contenidos eminentemente políticos.

La situación de represión social y restricciones políticas para John Held (s. f.) no sólo hizo que el mail art asumiera un papel político-ideológico sino que también ha significado una gran calidad en las producciones enviadas desde mediados de los setenta, una vez que para este artista/teórico muchos de los trabajos más interesantes que recibió en dicho período eran oriundos de Europa Oriental o de América Latina, donde el arte no sólo reflejaba la realidad sino que impulsaba a los artistas a buscar tácticas creativas para despistar la censura. En este sentido, Held cita como ejemplo los envíos de Pawel Petasz, que sin importar cuál fuera su contenido, eran para él un acontecimiento, debido a su gran calidad ético-estética.

El correo se convertía entonces en un vehículo altamente eficaz para la transmisión de mensajes subversivos debido a la dificultad de llevar un control efectivo sobre el enorme flujo diario de correspondencias enviadas o recibidas. Por ejemplo, durante la Primera Guerra Mundial, cuando las restricciones de censura fueron impuestas a la correspondencia entre estados europeos, la postal se convirtió en un medio práctico para comunicaciones cifradas.

Posteriormente, como forma de burlar la censura de los regímenes dictatoriales, muchos artistas postales también criptografiaban sus mensajes, utilizando la poesía visual como un modo eficiente de transmisión de mensajes subversivos, de manera que en el contexto latinoamericano: “el arte correo se convirtió así en un valioso móvil de comunicación con el resto del mundo. Sellos, estampillas y slogans, insertados en los correos regulares, denunciaban las situaciones de opresión, tortura y vejámenes que aquí se vivían” (Gache, 2005, p. 17).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENAZAS, Jorge Solís (2001). *Circuitos Abiertos: el arte correo en la VII Bienal de Poesía de Mexico*. Escáner Cultural, 36. Recuperado en febrero de 2007 de <http://www.escaner.cl/escaner36/poesis.html>
- BARONI, Vittore (1995). The hidden link: a network fable. En Welch, Chuck (Ed.) *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (pp. 157-163). Calgary: University of Calgary Press.
- BARONI, Vittore (1994). *Enter Network: en principio era el mail art*. Neural, 3. Recuperado en febrero de 2007 de <http://www.merzmail.net/vit.htm>.
- BLOM, Ina (2007, mayo). How to (Not) Answer A Letter: Ray Johnson's Postal Performance, in PAJ - *Journal of Performance and Art*, 29 (2), 1-19. DOI:10.1162/pajj.2007.29.2.1
- BROI, Gianne (2000). *Mi trayectoria en el arte correo*. Recuperado en noviembre de 2001 de <http://www.vorticeargentina.com.ar>
- BRUSCKY, Paulo (1976). Arte correio e a grande rede: hoje a arte é esse comunicado. En FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Eds.) (2006). *Escritos de Artistas anos 60/70* (pp. 374-379). São Paulo: Jorge Zahar.
- DE CERTAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano – Artes de hacer*. México, D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- CRANE, Michael (1984b). A definition of Correspondence Art. En CRANE, Michael & STOFFLET, Mary (Eds.). *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (pp. 3-38). San Francisco: Contemporary Art Press.
- COLE, David (1995). *The open letter aesthetic*. En Welch, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (pp. 64-76). Calgary: University of Calgary Press.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pré-textos.
- FOSTER, Hal (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 95-124). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FREIRE, Cristina (1999). *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras.
- FRIEDMAN, Ken (1995). The Eternal Network (Foreword). En WELCH, Chuck (Ed.). *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (pp. xv-xvii). Calgary: University of Calgary Press.
- GACHE, Belén (2005). Arte correo: el correo como medio táctico. En DELGADO, Fernando G. & ROMERO, Juan C. (Eds.). *El arte correo en Argentina* (pp. 15-47). Buenos Aires: Arte Correo Vórtice.
- GALLOWAY, Alexander R. (2010). Networks. En: MITCHELL, William J. T. & HANSEN, Mark B. N. (Eds.). *Critical terms for media studies* (pp. 280-296). Chicago, University of Chicago.
- LUMB, Michael (1997). *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. Tesina de master. School of World Art Studies and Museology, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra.
- OSBORNE, Peter (2006). *Arte conceptual*. Londres: Phaidon.
- PADÍN, Clemente (1995). *El Network: la red internacional de poetas*. Recuperado en diciembre de 2006 de <http://www.merzmail.net/network.htm>.
- PETASZ, Pawel (1995). Mailed art in Poland. En Welch, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (pp. 89-93). Calgary: University of Calgary Press.
- RÖDER, Kornelia (2008). *Topologie und Funktionsweise des Netzwerkes der Mail Art - Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989*. Tesis doctoral. Bremen: Salon Verlag.
- SAPER, Craig (2001). *Networked art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- STARBUCK, Honoria Madelyn (1993, enero). Introducing mail art: a Karen Elliot interview with Crackerjack Kid and Honoria. *Postmodern Culture*, 3 (2). DOI: 10.1353/pmc.1993.0005
- TRIVINHO, Eugênio Rondini (1998). *Redes: obliterações no fim-de-século*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- WELCH, Chuck (Ed.) (1995a). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press.
- ZANINI, Walter (1985). A arte postal na busca de uma nova comunicação Internacional. En PECCININI, Daisy (Ed.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80* (pp. 81-82). Catálogo de exposição. São Paulo: FAAP.