

Diálogos entre Diseño, Arte, Historia y Memoria

Aguerre, Natalia

Resumen: Durante las décadas del '70 y '80, el Arte Correo fue una práctica de subversión artística en Latinoamérica donde a través del medio postal se exhibió las condiciones opresivas impuestas por los regímenes totalitarios actuando luego, con la restauración de los sistemas democráticos, como dispositivo de la memoria colectiva de ese pasado reciente. Esta experiencia que fue marginada por los cánones del arte y la ciencia historiográfica ha comenzado a visibilizarse por el trabajo de sistematización de los archivos personales de los artecorreístas involucrados en la Red de envíos. A partir de la puesta en disposición pública de este microcosmos específico de objetos estéticos que han vinculado territorios y temporalidades divergentes, a partir de tejidos de discursos -históricos, políticos, tecnológicos-, llevando adelante una operación de creación y transmisión comunicativa, en nuestro presente, se abre el debate sobre el vínculo con lo que es legítimo a ser estudiado bajo ciertas normas, y con los modos de conjugar, recuperar y reconstruir con lenguajes diversos y materialidades del quehacer cotidiano una memoria colectiva de los pueblos. Este artículo pretende desanudar los entrecruzamientos de la Historia y la Memoria para reflexionar sobre las formas que el Arte tiene de narrar y transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable.

Palabras clave: Arte Correo – Memoria – Historia.

A modo de inicio: Disputas entre Historia y la Memoria

Sostenemos que el arte comparte con el campo de la Historia y la Memoria el sentido de hacer presente la heterogeneidad del tiempo abarcando e incidiendo sobre las distintas esferas de la vida individual o colectiva. Según Bourdieu (2010) estas prácticas de representación son el producto de formas de socialización que responden a lógicas disímiles presentando distinciones que se corresponden con el segmento social que las compuso conforme una representación ideo-lógica del sí preponderante. Pero si asumimos que el Arte es una fuente de comunicabilidades que viabiliza la expresión de aquello que la memoria dicta y la historia escribe, se conseguiría ligar estas diferencias mediante la tarea de desandar sus nudos de sentidos que cada saber conlleva para ponerlos en dialogo, con el fin de evidenciar que los lenguajes estéticos son medios que ensamblan elementos memorísticos e históricos para hacer “presente un ad-venir en el proceso del haber sido” (Ricoeur, 2009, p. 733).

Tal es así que desde las pinturas rupestres presentes en Altamira, Lascaux o Chauvet, el hombre ha demostrado la necesidad de inscribir y dejar huella de su existencia mediante la representación de una memoria explícita con objetos y animales y de una memoria con mayor concentración semántica, a partir de formas simbólicas. En la Antigüedad, los griegos entendían que la memoria era un arte que le otorgaba al hombre el acceso al *tiempo original* para recordar un conocimiento que se encontraba en el alma o como una técnica aplicada en el ámbito de la retórica. Las reglas de este arte fueron privilegiadas y estudiadas por Cicerón y Santo Tomás de Aquino como también por el jesuita José de Acosta, el cual señalaba que “la memoria de los hechos históricos podían expresarse por medio de la escritura -como lo usan los latinos, los griegos y los judíos y muchas otras naciones-, o a través de pinturas como en casi todo el mundo se usa” (De Acosta s.j., 1596, en, Valcárcel Martínez, 1989, p. 17).

Pero el predominio de las ciencias sociales sobre los métodos de estudio de los acontecimientos del hombre ha producido una segmentación de la complejidad cultural donde la disciplina histórica ha tratado “de unificar el pasado volviéndolo uniforme desde posiciones que contribuyen a consolidar las naciones, desconociendo las particularidades de los diversos grupos sociales que las componen” (Becerra Mora, 2015, p.67). Bajo esta premisa, podemos decir que estos discursos establecieron los lineamientos temporales de la existencia de los sujetos cargados de contradicciones, tensiones, silencios, conflictos y disyunciones.

Hacia fines de la década del '60 comenzaron a visibilizarse en los medios europeos y norteamericanos relatos de las experiencias vividas en los procesos de descolonización, los cuales fueron utilizados por determinados movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas. Pero fue a partir de los años '80 que estas narrativas construidas desde la sensibilidad de los recuerdos empezaron a formar parte de la agenda pública como consecuencia de los debates en torno al Holocausto y una década después ampliarse por las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo; por el pos-apartheid en Sudáfrica, por el revisionismo histórico entre Japón, China y Corea, y por los desaparecidos y la apropiación de sus hijos en las sociedades pos-dictatoriales de América Latina. Es así que surgen los discursos por la

memoria denominada por Jelin (2002) como una construcción cultural compleja donde la experiencia es vivida subjetivamente y culturalmente compartida y compatible.

Aunque estas narrativas -en cierto registro- parecen ser globales en función de poner en el tapete cuestiones fundamentales vinculadas con las violaciones a los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva; resulta importante reconocer que las mismas están ligadas a las historias de las naciones y estados específicos porque es en el ámbito político/cultural donde se recobran los sentidos del pasado. La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria Y es por ello que el arte es un medio para la construcción de la memoria que en nuestro presente da cuenta de la necesidad de un anclaje espacio/temporal en un mundo caracterizado por los flujos de información cada vez más caudalosos, en redes cada vez más densas de tiempo y espacio comprimido. De manera similar a la historiografía clásica que dejó de lado los relatos teleológicos y se volvió más escéptica, la memoria con su énfasis en los derechos humanos, en las temáticas por las minorías y del género y en la revisión de los diversos pasados nacionales e internacionales está abriendo un sendero donde el arte es uno de sus vehículos que exhiben el desaceleramiento del tiempo, la naturaleza del debate público, donde se nutre y expande el espacio habitable en lugar de destruirlo.

Sobre el Arte Correo

Surgido hacia fines de los años '50, en pleno auge de la cultura de masas, el Arte Correo fue una práctica que manifestó una forma alternativa de comunicación a través del uso del correo postal, proporcionando una circulación de materialidades de manera interpersonal, anticomercial y crítica frente a las instituciones artísticas y a los medios de masivos, en tanto relación significativa y necesaria de las prácticas estéticas. Ésta adquirió una escala global que borró los límites entre lo internacional y lo local privilegiando la interactividad y la participación comunitaria como acciones sociales fundamentales en la producción, circulación y negociación de representaciones sociales.

En palabras de De Rueda (2014), esta práctica marcó un proceso que involucró “productores y receptores de manera dinámica, participativa y determinante en la construcción de una obra, multidireccional en flujo y cambio permanente” (s/p). Los artecorreístas quebraron la perspectiva comunicacional dominante de emisor-receptor unidireccional establecida por los medios masivos pero también, en virtud de las relaciones verticalistas entre el artista y el público determinada por los museos o galerías durante las experiencias artísticas. En este sentido y como sostiene María Cristina Mata (1999), el Arte Correo se constituyó como una instancia superadora de la cultura de masas, ya que expresó “valores, modos de vincularse entre los individuos, divisiones del tiempo, organización del espacio público y el privado, modos de legitimación, etc.” (Mata, 1999, p. 81).

Por ello, el correo postal adquirió un carácter contra-hegemónico, en tanto que los artecorreístas se apropiaron del aspecto instrumental -otorgado por el Estado-, para convertirlo en un medio de comunicación que interpelara la participación individual y social originando una red de comunicación alternativa, multilingüe, interactiva, con reglas no dogmáticas e hipertextual que hizo visible aquello que los medios masivos, el sistema del arte y el mercado expulsaba. Por eso mismo, el Arte Correo permitió manifestar temáticas que involucraban las posturas frente al lenguaje hermético del arte como también de los contextos sociales y políticos sesgados por la coyuntura espacio/temporal de cada miembro.

El artista platense, Edgardo Antonio Vigo definió a esta práctica como comunicación marginal a distancia, a partir de las lecturas del artista y filósofo francés Hervé Fischer, quien sostenía que “frente al poder de los medios masivos que no dejan lugar a la participación del receptor, aparecen los *marginal media* como tentativas específicas, limitadas -individuales o emanando de subgrupos minoritarios de la sociedad-, para emitir y difundir respuestas” (Fischer, 1974, citado por Vigo, 1976, s/p). La marginalidad se rebela entonces contra la no-respuesta, “proponiendo un constante cuestionamiento al silencio y persiguiendo la creación de circuitos abiertos de participación, desarrollándose individual o grupalmente” (Vigo, 1976, s/p). Vigo comprendía que el Arte Correo era una forma más de expresión estética de las comunicaciones marginales, a la que le suma la palabra distancia. Este agregado, lo llevó a distinguir entre una comunicación universal y una internacional, entendiendo a

esta última como tendencia del arte que responde a intereses que reproducen el poder hegemónico: “una información torcida, renuente en cuanto a valores importantes que podrían anexarse para concretar una actitud universalista (no internacional como proponen esos centros). Para conseguir apoyo y permiso (de los centros hegemónicos), el investigador debe aceptar una serie de imposiciones (...) y una serie de condicionamientos que acaban por ser una lamida imagen de lo latinoamericano. O, en última instancia un concepto de lo latinoamericano internacionalizado” (Vigo, 1975, s/p).

La comunicación universal de la que habla Vigo refiere a la condición humana de interrelación; es decir, a los modos de estar-con-otro, los cuales configuran tramas de vinculación que otorgan sentido a lo que llamamos la realidad conformando con ello, la densidad de la cultura. Siguiendo esta línea, la red de intercambios emerge como núcleo significativo, en función del pluralismo dialógico que desde la concepción bajtiniana implica un proceso “amplio y complejo, puesto que está sostenido por una perspectiva filosófica de carácter antropológico acerca del papel de la alteridad en la constitución del sujeto humano y de la interacción subjetiva como conformadora del yo” (Arán, 2006, p. 83). De tal forma, el Arte Correo demandaba un contacto directo entre los practicantes para crear posibilidades nuevas de comunicación, “con suficiente dosis de inconformismo, subversión y relaciones globales y particulares” (Vigo, 1976, s/p). Esto favorecía la multiplicidad de voces y de saberes llevando a la construcción de una memoria colectiva mediante el “testimonio crítico de las realidades socio/político/económicas” (Vigo, 1976, s/p).

Una práctica estética de denuncia y resistencia en Latinoamérica

Se conoce que las primeras manifestaciones de arte postal, en América Latina involucraron a los artistas argentinos Liliana Porter y Luis Camnitzer, al uruguayo Clemente Padín, a Guillermo Deisler (1940) de Chile y Pedro Lyra, quien en Brasil publicó el “Manifiesto de Arte Postal” (1970). La primera exposición que se realizó con registro documental fue el “Festival de la Postal Creativa” (Montevideo, 1974), la cual se constituyó como el inicio de innumerables muestras que comenzaron a organizarse, entre las que podemos mencionar la *Última Exposición Internacional de Arte Postal* (La

Plata, Argentina, 1975), *Primeira Internacional de Arte Postal* y *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal* (Brasil, 1975).

El contexto político de dichas exposiciones estaba marcado por la violencia, represión y censura que caracterizó a los Regímenes Militares que durante la década del '70 fueron asumiendo el poder estatal, en varios países de la América Latina. Sin embargo, estos mecanismos de control social no imposibilitaron que diversos artistas siguieran manifestando sus compromisos con las causas sociales. Actuando entonces bajo los regímenes militares, los artistas crearon estrategias de comunicación con el objetivo de incidir en el cerco de la libertad de expresión y de la denuncia al sistema opresor.

Imágenes

Podemos decir que el propio contexto represor de las dictaduras posibilitó el desarrollo del Arte Correo en Latinoamérica, ya que el mismo “surgió como una actividad conectada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente” (Gache, 2005, p.42). Pero estas acciones tuvieron consecuencias para algunos de ellos como la clausura por los militares brasileños de la *II Exposição Internacional de Arte Correo* (1976), organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Recife, el exilio Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet y la ITT contra Allende, la desaparición de Palomo Vigo, hijo del artista Edgardo A. Vigo, la tortura y encarcelamiento por largos años de los uruguayos Jorge Caraballo y Clemente Padín, la persecución, encarcelamiento y destierro del artista correo salvadoreño Jesús Romeo Galdámez, la suspensión de los derechos civiles de Andrés Díaz Espinoza, hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza, entre otros casos.

A partir de 1980 y con la restauración de los sistemas democráticos, el Arte Correo fue un medio eficaz de representación de la memoria vinculada al pasado inmediato, el de las dictaduras. Una práctica que inscripta en una carta exhibió texturas emocionales mediante los lenguajes estéticos para visualizar y reflexionar sobre lo sucedido en esos años acumulando experiencias que configuran las formas del recuerdo. Es así que el circuito de intercambio se revitalizó, a partir de acciones concretas y significativas como la inclusión del Arte Postal en una de las secciones de la *XVI Bienal de San*

Pablo, Brasil (1981), la creación del grupo “Solidarte” en México (1982) y, posteriormente, el “Colectivo 3”, los que impulsaron exposiciones sobre aspectos críticos de la realidad latinoamericana. La muestra *Iro de Mayo* realizada por la Asociación Uruguaya de Artistas Postales, en el sindicato de Trabajadores Bancarios, en Montevideo (1983), la exposición *Desaparecidos Políticos de Nuestra América* organizada por el grupo “Solidarte” que al contar con el apoyo masivo de artecorrealistas latinoamericanos obtuviera Mención Especial en la *Ira Bienal de la Habana*, Cuba (1984). La creación de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Postales en Rosario, Argentina y su exposición internacional de Arte Postal generada por Jorge Orta (1984). Entre las actividades de dicha Asociación se destaca la campaña mundial en torno a la libertad de Andrés Díaz, las declaraciones por la soberanía de Nicaragua y el cese de torturas y asesinatos en Chile como también, el inicio de una convocatoria de recolección de firmas reclamando la libertad de Nelson Mandela.

La sistematización de estos materiales que en su mayoría se encuentran en archivos personales de los artistas, posibilita diversas claves de lectura, en la relación de la Historia y la Memoria. Por un lado, la organización de la documentación permite la protección y difusión del patrimonio cultural habiendo sido éste, el sitio legitimado por la Historia. En la actualidad, esta noción de patrimonio es discutida bajo el estudio de la “dimensión colonialista” de los archivos, en términos de la vinculación con los discursos hegemónicos (Verón, 1987), los cuales se generan mediante normas consensuadas por la vigilancia y el ejercicio del poder para la conservación de un patrimonio cultural, y los fondos documentales “disidentes, comunitarios o anarquistas” (Muñoz Iglesias, 2017: 63), que surgen por una necesidad de recuperar la memoria de un conjunto de experiencias que han quedado minimizada por los relatos canónicos de la Historia del Arte Occidental. En línea con ello, la visibilización de estos documentos habilitan el registro y conservación de “memorias desplazadas por los discursos oficialistas” (Muñoz Iglesias, 2017: 63), permitiendo recuperar en el presente la memoria descentralizada y regional de cartografías estético/políticas que servirán para narrar la historia de nuestros pueblos.

A modo de cierre

América Latina mantiene un proceso de indagación y análisis permanente sobre su pasado colonial, su condición de modernidad tardía, su lugar de tercer mundo, de tierra de liberación, de patria grande. Ponderar las expresiones estéticas permite indagar en las

formas de construcción, re-producción y re-significación de la Memoria, pero cabría repensar entonces, qué tipo de Historia construimos. El Arte Correo demuestra una forma de experiencia que llega a nosotros por medio de la memoria con sus distintas formas de registro y que comienza a re-ensamblarse en una red de saberes historiográficos que nos posibilita construir los diferentes futuros locales en un mundo global.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (2010) *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

De Rueda, A. M de. (2014). “Precedentes del arte colaborativo (en red). A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreo. *Revista Calameo*. Disponible en: <https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>

Didi – Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_la_s_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Fischer, H. (1974): *Art et communication marginale*. París, Francia: Ed. Balland.

Gache, B. (2005). “Arte correo: el correo como medio táctico”. En DELGADO, Fernando G. y ROMERO, Juan C. (Eds.). *El arte correo en Argentina* (pp. 15-47). Buenos Aires: Arte Correo Vórtice.

Gruzinski, S. (2018). *¿Para qué sirve la Historia?* Madrid: Alianza Editorial.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Recuperado de: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeroyhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>

Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una Antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.

Lévi-Strauss, C. (2014). “El Suplicio de Papá Noel” en *Todos somos canibales*. Buenos Aires: Libros del Zorzal; págs. 13-38.

Mata, M. (1999). “De la cultura masiva a la cultura mediática”, en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 56 FELAFACS, Lima, Perú.

Rancière, J. (2012). *O Inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración. El tiempo narrado III*. Buenos Aires: Argentina. Ed. S. XXI.

Valcárcel Martínez, S. (1989). *El padre José de Acosta*. Recuperado de:
https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/44/TH_44_002_113_0.pdf

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1976): “Arte Correo. Una nueva forma de expresión”. *Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón*, N 1. Caracas, Venezuela.

Vigo, E. A. (1976): “Arte Correo. Una nueva etapa en el proceso revolucionario de creación”. *Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón*, N 2. Caracas, Venezuela.