

Facultad de Geografía e Historia

El nacimiento del arte correo: dos décadas construyendo redes artísticas

Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte

Desirée Da Silva Martínez

Tutor: Pedro de Llano Neira

Trabajo presentado en junio de 2022 para la obtención del título de Historia del Arte

Resumen:

La correspondencia llegó a ser el soporte perfecto para algunos artistas de la segunda mitad del siglo pasado interesados en difundir las nuevas ideas experimentales y conceptuales. La decepción sobre el arte de masas, las élites artísticas y el mercado del arte, sumado a la creciente accesibilidad de las tecnologías como las fotocopiadoras y el *boom* de los medios de comunicación como herramientas culturales, llevaron a concebir y definir el *mail art*. A lo largo de este trabajo se revisarán los principales sucesos y artistas que fueron definiendo la red de arte correo y los proyectos que formaron parte de esta de manera internacional entre finales de la década de los cincuenta y principios de los ochenta, poniendo especial atención en los sesenta y setenta. El contenido se centrará en las propuestas tanto postales, como editoriales y las respectivas convocatorias que sirvieron para explorar la creación de una de las primeras redes artísticas a nivel global, *la red eterna*.

Palabras Clave: mail art, arte por correspondencia, eternal network, red eterna, arte postal, arte correo, desmaterialización, arte conceptual, nuevos medios.

Abstract:

Correspondence became the perfect support for some artists of the second half of the last century who were interested in spreading the new experimental and conceptual ideas. The disappointment with the art of masses, the artistic elites and the art market, combined with the growing accessibility of technologies such as photocopying and the boom of media as cultural tools led to the conception and definition of mail art. Throughout this project the main events and artists who defined the network of mail art and the propositions that were part of this from the late 1950s to the early 1980s will be revised, with special attention to the 1960s and '70s. The content will focus on the postal and editorial propositions, as well as the respective events that allowed the creation of one of the first global artistic networks, the eternal network.

Key Words: mail art, correspondence art, eternal network, postal art, dematerialization, conceptual art, new media.

Índice

1.	Introducción	1
2.	Marco de desarrollo histórico-artístico.....	2
2.1.	Lo que consideran proto mail art.....	2
2.2.	El contexto contemporáneo: arte de posguerra	4
3.	Apuntes para una definición del Arte Correo.....	6
3.1.	Soportes empleados.....	8
3.2.	Técnicas.....	8
3.3.	El perfil del artista correo.....	8
4.	Antes y en paralelo a Ray Jonhson: Final de los cincuenta y la década de los sesenta.....	9
4.1.	Los Nuevos Realistas	10
4.2.	De los moticos a la New York Correspondence School.....	11
4.3.	La primera década de Fluxus	16
4.4.	Desde Francia: Robert Filliou y The Eternal Network.....	19
5.	Norte América comunicada: El inicio de la red a principio de los setenta.....	22
5.1.	Las aportaciones de Ken Friedman	23
5.2.	La primera ola canadiense.....	24
6.	El salto a Europa: Descentralizando el fenómeno del Mail Art	29
6.1.	Inglaterra y otras líneas de trabajo	30
6.2.	Conectando Europa del Este y la Alemania dividida	31
6.3.	El mexicano Ulises Carrión desde Holanda	33
6.4.	España: Bienvenido arte postal	34
7.	La voz de Latinoamérica	37
7.1.	Argentina con Edgardo-Antonio Vigo	38
7.2.	Uruguay con Clemente Padín.....	40
8.	Tendencias de la segunda mitad de la década de los setenta: crítica y agotamiento	42
9.	Conclusiones	44
10.	Bibliografía	46
11.	Anexos.....	50

1. Introducción

El arte correo nació dentro de la efervescente cultura de los sesenta -finales de los cincuenta- y setenta, llena de cambios sociales, culturales, religiosos y económicos. A la vez que los medios de masas abarcaban la cultura popular con cada vez mayor fuerza, otros grupos trataron de despojar el arte y la cultura de los elitismos y las jerarquías. La guerra de Vietnam propició también movimientos a favor de la paz y la búsqueda de nuevos caminos para fomentar el cuidado de las comunidades. Sin embargo, antes de arrojar más datos históricos y desarrollar este trabajo es necesario hacer una serie de aclaraciones y consideraciones:

La historia del Mail Art no es una historia que se pueda reconstruir como otro tipo de relato histórico-artístico debido a su naturaleza. La misma propuesta nació ligada al concepto de descentralizar el arte, de escapar de las instituciones y de la mercantilización, por lo que la producción de obra es inmensa y prácticamente inabarcable para un análisis histórico tradicional. La mayoría de las producciones del arte correo, además, se encuentran en archivos privados de los propios participantes de la red postal. Asimismo, fue propuesta la idea de que los propios artistas contasen la historia de la red, convirtiendo el relato en un conjunto de mitologías autobiográficas y de recopilaciones de estas. Nunca se quiso obtener “una verdad” sobre el arte correo, si no reflejar las múltiples realidades vividas a través de él, como un collage de experiencias que se acerca más a la visión rizomática de Deleuze, que a una construcción hegemónica y única de los hechos. Esta es una cuestión no solo ligada al arte correo, si no a muchas producciones que se podrían denominar en su momento *contraculturales*¹ como la de los fanzines, libros de artistas y prácticamente todo lo unido a la estética *Do it Yourself* y la estética del archivo de la segunda mitad del siglo veinte en adelante.

Por consiguiente, la metodología de este trabajo se basa en la revisión de la bibliografía principal disponible y escrita por los colaboradores de la red, así como varias tesinas y tesis que aportaron a la investigación del arte correo nuevos enfoques y fuentes.

A través de estas lecturas, los objetivos se centran especialmente en recomponer la deriva del arte correo durante sus dos primeras décadas mediante la recopilación de exposiciones, propuestas y actividad editorial, así como explicar las transformaciones

¹ Tomando el término como traducción al español de *underground* propuesto por Luis Racionero en su obra *Filosofías del Underground* de 1977.

estéticas y conceptuales que vivió la red y mostrar su importancia en el contexto del arte contemporáneo gracias a su valor comunicativo. Un medio que tejió una red artística global, que confió en la comunidad e influyó en la construcción de nuevos espacios y discursos alternativos.

Por último, hay que mencionar que, debido a la limitada dimensión de esta revisión, el trabajo se centrará en el foco inicial norteamericano, ciertos países europeos y Latinoamérica, dejando de lado otros focos de actividad como Japón, Australia, La Unión Soviética o África que también formaron parte de la red. Así como tampoco se tratará el arte de los sellos cuya historia se entrelaza con el arte correo y es imprescindible para una revisión completa de éste.

2. Marco de desarrollo histórico-artístico

2.1. Lo que consideran proto mail art

El servicio postal como lo conocemos hoy en día no es tan antiguo como podríamos pensar, apareciendo en el siglo XIX de la mano de la revolución industrial y el ferrocarril entre 1850 y 1860 y unos pocos años más tarde se oficializaba la tarjeta postal. El uso de éstas como soporte artístico se rastrea a principios de siglo XX con las vanguardias históricas y los primeros *-ismos*, como los futuristas italianos, los surrealistas, los dadaístas y sus collages, y, un poco más adelante, con los envíos de Duchamp y la poesía concreta y visual.

Estos primeros juegos con las postales son considerados como *proto-mail art*. Entendían la postal como un soporte más para técnicas de artes plásticas, interviniendo de manera tímida y sin generar un nuevo lenguaje dentro del sistema postal como el *add&pass*, o las cadenas de envío que convirtieron la correspondencia en un arte de acción y que veremos más adelante. Tampoco se concebía el correo como un potente medio de arte-comunicación que pudiera generar un tejido artístico como lo haría junto con las nuevas tendencias artísticas contemporáneas. Y, sobre todo, todavía no se buscaba en el destinatario una participación para completar la obra. Sin embargo, estas primeras incursiones fueron las influencias principales de los mail-artistas junto con las propias novedades que traían los *-ismos* al arte tradicional.

Autores como Michael Crane señalaban las aportaciones que dejaron las vanguardias para llegar hasta el *mail art*. Desde los cubistas, quienes consiguieron

representar visiones simultáneas en un lienzo e introdujeron el collage; los futuristas² fascinados por la rapidez y el dinamismo y la misma vida urbana -y quienes ya utilizaban el correo con fines artísticos e introdujeron los sellos de goma³-; los dadaístas rechazando el objeto artístico en sí mismo; hasta el Cabaret Voltaire, donde se hizo partícipe indispensable de la obra al público. Esta interactividad propone el intercambio de puestos entre espectador y creador, alternándose ambos para completar las obras, base para la comunicación interactiva que supondrá el arte correo.⁴

Sin embargo, entre todas las vanguardias, con quien más relación guarda el *mail art* es con los dadaístas, quienes también utilizaron el collage de manera muy fragmentario e irracional y experimentando con la poesía concreta.⁵ A parte de las obras de Duchamp como su *LHOOQ* plasmada en una tarjeta postal y sus famosas cartas a Walter Arensberg, otro dadaísta de influencia fundamental fue Kurt Schwitters, quien ya había realizado trabajos con sellos en el 1918, incluidos en sus famosos *Merz*: collages y *assemblages* realizados a partir de desechos que se convertirían en publicaciones como poesías, revistas (fig. 1), obras teatrales etc. Los *Merz* simbolizaban el nuevo arte multidisciplinar cuya deriva más directa fue el arte postal.

Por otra parte, sobre las incursiones de los surrealistas Heuer Elizabeth expone:

Desde finales de los años veinte hasta principios de los sesenta los surrealistas entablaron un largo diálogo con el correo. Roland Penrose, Max Ernst, Joan Miró y Jindriich Styresky incorporaron a su práctica la postal efímera, tal como las tarjetas postales, sellos de goma, sellos postales, sobres y cartas. Paul y Gala Elvard, René Chan, Georges Sodoul, Penrose, Salvador Dalí, André Bretón, Pablo Picasso, Adonis Kyrrou y Miró fueron entusiastas coleccionistas de postales populares. Además, el arte postal se refugia en los parámetros surrealistas de la colaboración y el colectivismo⁶

² Los futuristas en la segunda década del siglo XX ya usaron la vía postal para generar cartulinas con fines estéticos, a base de collages y diferentes técnicas y materiales. Artistas como Giacomo Balla o Ivo Pannaggi.

³ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview» en *Eternal Network: A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch. (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 4.

⁴ Michael Crane, «A Definition of Correspondence Art», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*, ed. Por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 14.

⁵ *Ibidem.*, 32

⁶ Elisabeth Heuer, «Going Postal: Surrealism and the discourse of mail art». (tesis doctoral. Florida: Florida State University, College of Visual Art, Theatre and Dance, 2008), 224, citado en Irene Covalada, «Una propuesta artística: En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke en Caché (2005)»

Se puede decir que el collage ya no solo como medio artístico influye en la creación directa del arte correo posteriormente, sino que también comienza a plantear las cuestiones de la reproductibilidad o la reutilización de materiales. Durante las vanguardias se producen también cambios sobre la concepción del propio artista entendido como un innovador y provocador que serán principal herencia para la línea que tomará el arte correo de experimentación artística y protesta de sus estructuras, así como hacia la sociedad y la política.

2.2. El contexto contemporáneo: arte de posguerra

Tras finalizar la segunda guerra mundial, parte de Europa se encontraba devastada y la que había sido hasta el momento la capital del arte internacional, París, había perdido fuerza, mientras que, al otro lado del Océano Atlántico, Estados Unidos se consolidaba como potencia mundial, no solo en lo económico, militar y político, sino que también se haría con la escena más vanguardista del arte en la década de 1950.⁷

El gobierno estadounidense había iniciado la búsqueda de símbolos que sirviesen para enaltecer su hegemonía en el contexto de Guerra Fría y poner la cultura al servicio de la propaganda política. En estos intentos por generar y distribuir una imagen “de lo estadounidense”, críticos como Greenberg y Rosenberg habían jugado un papel importante dentro de los programas culturales del gobierno, así como la prensa norteamericana más tarde. *Vogue* y *Life* ponían una activa atención en los grandes formatos de la pintura mural de la Escuela de Nueva York que se había convertido en el adalid de la nueva vanguardia y el triunfalismo americano. La cara visible sería Jackson Pollock⁸, el pintor que introdujo este lienzo de gran formato con su obra *Mural* de 1944, encargado por Peggy Guggenheim, quien gracias a su círculo de contactos había sido convencida para convertirse en la mayor benefactora del pintor. Junto con los artistas emigrados de Europa se pondría un nuevo arte al servicio de la propaganda del país, el expresionismo abstracto, un arte gestual, un arte que da rienda suelta a la expresividad y el trato de la obra como “documento de la acción del artista”⁹, de aquí las corrientes como

(tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2017. <https://riUNET.upv.es/handle/10251/95417>), 113.

⁷ Patricia Martín, “El arte de posguerra”, *El financiero*, 14 de agosto de 2014. Consultado el 18/06/22 <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/patricia-martin/el-arte-de-postguerra-la-parte/>

⁸ Junto con también los conocidos artistas como Mark Rothko, Bennett Wenman, Franz Kline o Willem DeKooning entre otros.

⁹ Patricia Martín, “El arte de posguerra”.

el Action Painting que practicaba Pollock y la deriva que se abre a movimientos como el Pop Art -que vuelve a lo figurativo- o el Minimal a principios de los sesenta. También sirviendo como contraste al arte ruso, potencia enemiga. Sin embargo, a medida que pasaron los años, muchos artistas hastiados con estas dinámicas de élites artísticas, de ensalzamientos casi religiosos de genios-creadores insuperables, de circuitos mercantilistas y especulativos de las obras de arte, eran espectadores del propio agotamiento del expresionismo abstracto a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Entorno a este se habían generado una sinergia de actividad cultural enorme, un creciente número de galerías, museos, artículos etc. y fruto de este nuevo escenario más plural inician movimientos contrarios y subversivos. Muchos decepcionados con el triunfalismo de los formatos exclusivamente pictóricos buscaron nuevos medios para la creación artística a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y conectaron con los renacidos puntos de creación artística en una Europa que se estaba recuperando. Algunos de estos movimientos fueron el arte de Fluxus, el Arte de la Performance, el Video Arte, el Arte Conceptual o el Arte Correo, entre otros.

El reconocimiento de estos nuevos media y de esta desmaterialización objetual se va asentando poco a poco en el arte contemporáneo hasta que se celebra en Europa entre el 30 de junio y el 8 de octubre de 1972 la DOCUMENTA 5 de Kassel, que cambió el arte de segunda mitad del siglo y reconoció las diferentes manifestaciones que se estaban experimentando desde los sesenta dejando a un lado el enfoque -por el momento- en las tendencias de artes plásticas tradicionales que seguían arraigadas en la historia del arte. Todo esto, después de la gran crítica hacia la edición pasada del '68 en la que no se habían mencionado fenómenos como *fluxus* ni otros. Su curador, Harald Szeemann la tituló "Cuestionando la realidad- Mundos pictóricos hoy en día" y trató de enfocarla como un camino hacia la era post-mercado del arte. Así en el 1977, en la DOCUMENTA 6, ya se habrían recogido el cine, la fotografía y el vídeo como arte, además de exhibir libros de artistas.¹⁰

En la creación de estos nuevos paradigmas artísticos influenciaron otros movimientos como la Internacional Situacionista activa entre el 1957 y el 1972 y desarrollada a partir de la unión de la Internacional Letrista encabezada por Guy Debord y el Movimiento Internacional para la Bauhaus Imaginaria capitaneada por el danés Asger

¹⁰ "Documenta-Historia: Todas las ediciones de la documenta en Kassel desde su inicio en 1955", *Universes in Universe* Bienales. Consultado el día 30/05/22, <https://universes.art/es/documenta/history>

Jorn¹¹. También a nivel político grandes detonantes para crear un arte desafiante al *establishment*, un arte “alternativo”¹², como lo fueron Fluxus o el Arte Conceptual, y de compromiso social como podría llegar a ser el arte correo, fueron la lucha por la igualdad de derechos en Estados Unidos de negros y blancos, las marchas estudiantiles como el mayo del 69, la mencionada Guerra Fría que condujo al levantamiento del muro de Berlín en 1961 y que separaría a Europa en dos, o la Guerra de Vietnam iniciada en 1955 y que no terminaría hasta veinte años más tarde y cuya intervención estadounidense no paraba de ganarse detractores en el propio país.

En el campo teórico, filósofos como Ronald Barthers “se convertían en la piedra angular del debate posmoderno”¹³ con la obra *La muerte del autor* publicada en 1968 o Foucault. También hay que añadir que, en gran medida, parte de la razón por la que se empezó a reflexionar y trabajar sobre el medio de comunicación fue debido a las ideas de otros teóricos como Moles o como el filósofo canadiense y “profeta de la era digital” Marshall McLuhan, quien expuso en obras como *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* de 1964, el concepto de *Aldea Global*, o su obra *El medio es el mensaje* de 1967¹⁴ que sería consigna en el arte correo. Ideas que no solo influyeron en esa conformación de términos como *networking* -o “red”- cambiando la unidireccionalidad de la comunicación para hacer activo y participativo al público/receptor, sino que influyó en muchos artistas de la década como Nam June Paik -integrante de fluxus- para convertir los medios de comunicación en objeto de su trabajo artístico.

3. Apuntes para una definición del Arte Correo

El *mail art* o Arte correo -entre numerosos otros nombres- denomina al conjunto de manifestaciones artísticas que se transmitieron a través del servicio postal desde finales de los cincuenta hasta la llegada de internet en los noventa, cuando se introdujo también

¹¹ Hal Foster et.al. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. (Madrid: Akal ediciones, 2006), 391.

¹² Tony Godfrey. *Conceptual Art*. (London: Phaidon, 1998), 86. Tony Godfrey explica que en el contexto de inicios del arte conceptual en los sesenta, los artistas no solo se califican como experimentales sino también alternativos debido al creciente descontento tanto político como por las instituciones y las formas tradicionales.

¹³ Benjamin Buchloh. *Formalismo e Historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, (Madrid: Akal ediciones, 2004), 151.

¹⁴ Belén Gache, «Arte Correo: El correo como medio táctico» en *El arte correo en Argentina*, coord. Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero. (Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005), 18.

en este medio a través del correo electrónico y continuaría alternando ambos servicios. Es decir, es un arte multidisciplinar, ligado a la aparición de los *nuevos media* y la desmaterialización de arte. El nombre de la actividad no es acuñado hasta finales de los sesenta y principios de los setenta a través de propuestas que veremos a lo largo del trabajo. Esta nueva práctica de la segunda mitad del siglo se apropia de los lenguajes y sistemas del medio de comunicación para jugar y crear unas dinámicas y circuitos propios. A través de este canal, las obras e intenciones del creador se alteran en el proceso de transmisión y recepción de la obra y mensaje debido a las variables que se presentan a través de los empleados de correos, el viaje, el tiempo y las acciones de los propios receptores al recibir las piezas. Es decir, es dependiente del servicio postal y su circuito para existir, aunque hubo alguna propuesta -que se mencionará más adelante - que buscó liberar el arte correo de esta dependencia. No es para muchos una corriente artística ni un *-ismo* en sentido formal, si no que la novedad que conlleva la utilización de la correspondencia es de índole comunicacional¹⁵ y de utilización de nuevos medios artísticos. Esta comunicación directa entre individuos se presenta como “un fenómeno disruptivo”¹⁶ frente a la *falsa* comunicación de los medios de masas y entre las instituciones artísticas y el público. Además de presentar un carácter anticomercial, buscando una alternativa del arte como mercancía, la jerarquización vertical y el monopolio de discursos y medios entre artistas, obras y la propia historia del arte.

Este carácter totalmente anti consumista provoca que la preocupación del arte correo no resida, como comenta Clemente Padín- otra de las figuras más destacadas de la red- “tanto en la estética y artística si no en la expresión fática, en la relación con el diálogo del receptor. Si la preocupación fuese solo artística “contrataría un seguro adecuado para esa carta.” No hay que olvidar que seguimos hablando de que es un medio de comunicación que lleva un mensaje, el cual se considera para algunos obra artística - aunque para otros nunca fue arte- y la mayor parte de veces el lenguaje, la palabra, el texto -herencia de la poesía visual- se une con otras manifestaciones plásticas para comunicar.

¹⁵ Clemente Padín, «Arte Correo en Latinoamérica» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011), 81.

¹⁶ *Ibid.*

3.1. Soportes empleados

A menudo, el soporte utilizado debido a la comodidad de su tamaño y precio de envío fue la clásica tarjeta postal, sin embargo, se han producido envíos de objetos tridimensionales por parte de muchos artistas, así como autoediciones del tipo *zine*. Los sobres que protegen el contenido, al igual que los sellos, también han sido el soporte para plasmar el arte y el juego, produciendo así un subgénero del arte correo llamado el arte de los sellos o del timbre (sellos de artistas *-artistamps-* y sellos de goma *-rubberstamps-*).

3.2. Técnicas

Sobre las técnicas empleadas para generar los envíos encontramos desde la utilización de técnicas plásticas tradicionales -pintura, dibujo- como, sobre todo, el arte del collage -de cuya estética es totalmente deudor-, y las nuevas técnicas de impresión gracias a las máquinas Xerox -xerografía-. La utilización de las fotocopiadoras¹⁷ de hecho creó una estética nueva y lo que consideran subgénero del arte correo, el *copy art*, el “arte de copia rápida”. La introducción de la xerografía se dio ya a finales de los cincuenta y dominó el arte correo a finales de los setenta por su comodidad para los envíos en cadena, la producción de autoediciones y por su asequibilidad. También afectó al concepto de originalidad de la obra. Destaca por otra parte la fotografía, proveniente de los primeros usos que se le dieron al correo como soporte para documentar obras artísticas, de la poesía visual de la que provienen muchos de los colaboradores de la red y de los objetos encontrados herencia del dadaísmo. Se podría decir, que el arte correo más que un movimiento concreto, es un soporte en el que se juntan muchas técnicas experimentales de la época. Es un arte multidisciplinar.

3.3. El perfil del artista correo

Los perfiles de los artistas correo solían coincidir con el interés previo en la poesía concreta y visual y del mundo editorial, por eso muchos también se convirtieron en editores¹⁸. También es conveniente definir que los perfiles generalmente se caracterizaron

¹⁷ La fotocopiadora fue inventada por el norteamericano Chester Carlson en 1938 y a partir de los 60 se introducen en el arte a través del Pop Art y después, el mail-art. Las investigaciones de Sonia Landy Sheridan a partir del Instituto de Arte de Chicago fueron muy importantes para este proceso, haciendo posible también la fabricación de la fotocopiadora a color. Para más información véase José Luis Campal, «Unas escuetas notas sobre electrografía y Copy-Art» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011).

¹⁸ Ed Varney, «The View from Canadada: 1968-1972» en *Eternal Network: A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch. (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 42.

por poseer un espíritu inconformista, contestatario y reivindicativo debido a un hastío cara el arte del mercado y sus normas hegemónicas y discursos. Guy Bleus, artista de la red postal, señala que “el descontento con la política de arte y con las galerías “importantes”, la función artística del creador-tomando parte en publicaciones y proyectos internacionales- y por la posibilidad de participación en publicaciones y exposiciones sin jurado y sin tener que hacer muchas concesiones” es lo que propicia la creación y efectividad de la red de arte correo durante las últimas décadas del siglo XX.

4. Antes y en paralelo a Ray Johnson: Final de los cincuenta y la década de los sesenta

Todos los artistas e historiadores interesados por el tema han plasmado la dificultad para enunciar un inicio concreto del *mail art*¹⁹ que no adquiere su sentido como red artística ni como arte de los *nuevos media* hasta los sesenta. Un poco antes y en paralelo al estadounidense Ray Johnson -con quien aparecerá el término de *correspondence art*- los nuevos realistas y Fluxus habían empezado a utilizar el medio postal con fines artísticos y no solo comunicativos. A finales de los cincuenta aparecen los primeros sellos de artistas oficiales como el de Yves Klein anunciando una corriente ligada a la creación y manipulación de sellos y matasellos. De esta manera, la mayoría de los autores coinciden en que una primera etapa de lo que entendemos como arte correo evolucionaría entre mediados de los años cincuenta y sesenta.:

“El arte correo empezará a definir su estructura y logística, dejando de ser simplemente “correspondencia entre artistas” para convertirse efectivamente en “arte por correspondencia ””²⁰

¹⁹ Véase John Held, «Three Essays on Mail Art» en *An Annotated Bibliography by John Held Jr.*, (Metuchen: The Scarecrow Press, Inc, 1991), xviii: “(...) From increasing research on mail art conducted during the decade, it becomes clear that mail art is not so much the sole progeny of Ray Johnson, as it is a parallel development of the modern art movement (...)”.

Para otros ejemplos véase Javier Rivero, «Destellos a través de la historia del arte postal: Modelos historiográficos en Edgardo Antonio Vigo y David Zack» en *Órbita de Vigo: trayectorias y proyecciones*, ed. Florencia Mendoza 115-121 (La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Bellas Artes, 2019; Guy Bleus, «Un informe administrativo sobre el arte postal» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.^a ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011).

²⁰ Fabiane Pianowski, “Giro postal: cómo, cuándo y por qué la correspondencia entre artistas se convierte en arte correo”, en *Arte y cultura digital: Planteamientos para una nueva era*, coord. José Luis Crespo Fajardo. (Málaga: Universidad de Málaga, 2012), 28.

El tratamiento del nuevo medio durante estas décadas de los cincuenta y sesenta fue evolucionando a partir de su uso para documentar. El envío postal era la manera más barata, práctica y útil de conservar y transmitir documentos de estas nuevas tendencias contemporáneas, la performance, los happenings, las acciones y en general el arte efímero. Las fotografías, cartas, libros de artistas, invitaciones y catálogos eran los documentos que podían reflejar el arte que se había llevado a cabo²¹. De la misma manera que ocurrió con el vídeo en los sesenta, cuyo uso se limitaba a la documentación del arte de acción hasta acabar obteniendo autonomía como medio artístico propio y dando lugar al videoarte gracias a la evolución tecnológica y de los pioneros Nam June Paik, Vostell o Viola.

Si señalamos esta primera etapa donde se encuentran las acciones de los Nuevos Realistas, de Ray Johnson -considerado por muchos: padre del arte correo²²- y de Fluxus entre mediados de los cincuenta y sesenta es porque en la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta se producen cambios que redefinen qué es el *mail art* y lo encaminan a un nuevo concepto de intercambio interactivo, internacional, abierto y comunitario llamado *eternal network*,

Por tanto, en este apartado dedicado principalmente a la década de los sesenta, se revisarán los pasos más cercanos al concepto del arte correo con los nuevos realistas, el inicio del concepto del *correspondence art* a partir de Ray Johnson, entendido como red privada y la elaboración de sus nuevas tácticas, junto con el inicio de la transformación hacia un sistema de comunicación artístico global a caballo entre los sesenta y los setenta en consecuencia de las iniciativas de los artistas ligados a Fluxus y Robert Filliou con su *eternal network*.

4.1. Los Nuevos Realistas

Ken Friedman señala tres focos para hablar del inicio de los orígenes del *mail art*: el primero en Norteamérica con Ray Johnson, el segundo con Fluxus por todo el mundo y el tercero en los Nuevos Realistas centrados en Europa.²³

²¹ Stewart Home, «Mail-art» en *El Asalto a la cultura Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. 145-153. Traducido por Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, 1.ª edición en castellano (Barcelona: Virus Editorial, 2002), 147.

²² Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*, ed. Por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 83.

²³ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 3.

El grupo conocido como Nuevos Realistas se funda oficialmente el 27 de octubre en 1960 en Francia de la mano del crítico Pierre Restany, quien escribe el primer manifiesto, e Yves Klein entre los artistas más reconocidos. Otros participantes fueron Arman, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Francois Dufrane y esporádicamente Christo. Se desarrollaron paralelamente y motivados por el *pop art* que nacía en Inglaterra y Estados Unidos entre los cincuenta y sesenta, y el dadaísmo. La toma de lo cotidiano, de la vida real para trasladarlo directamente al objeto artístico marcó el trabajo del grupo, aunque de una manera más oscura que el arte pop. Encontramos en ellos por tanto esa necesidad de unión entre arte y vida como en fluxus que se desarrollará paralelamente.

Muchos de ellos experimentaron con los sellos de artistas y de caucho, así nos encontramos con el famoso *Sello Azul* de Yves Klein para conmemorar su *International Blue* y que sería matasellado por el servicio público francés en el 1957 (fig. 2) convirtiéndose en un precedente en la oficialización de sellos de artistas²⁴. Este sello era totalmente azul, de su azul Klein que registraría en los sesenta.

Por otro lado, Arman recuperó la tradición enterrada de Schwitters introduciendo el sello de goma en el arte contemporáneo.²⁵ A su vez, Daniel Spoerri -quien sería miembro esporádico de fluxus- también trabajó con sellos de caucho y utilizó la red postal activamente con envíos de tarjetas durante más de una década.

Por tanto, los nuevos realistas fueron de los primeros en utilizar el correo con fines artísticos en esta etapa contemporánea, sin embargo, no estructuraron -ni lo pretendieron- ninguna red por correspondencia, asimismo sí se encargaron junto al grupo fluxus de reiniciar el interés y la exploración de la corriente paralela al propio arte postal que es la de los sellos de artistas y sellos de goma – *artist stamps* y *rubberstamps*-, pero que, como mencionamos anteriormente, no son objeto de estudio en este trabajo.

4.2. De los moticos a la New York Correspondence School

El artista estadounidense. Ray Johnson, nació en Detroit el 16 de octubre de 1927 siendo hijo de inmigrantes finlandeses. Fue estudiante de artes en la Art Students League

²⁴ John Held, «De Dadá a DIY: Breve historia de la cultura alternativa» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011), 14.

²⁵ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 4.

in New York (1944-1945) y tres años en la Black Mountain College de Carolina del Norte (1945-48), etapa en la que ya había empezado sus incursiones en el medio postal realizando envíos a sus amigos, como Arthur Secunda.

Lo cierto es que Johnson fue una figura muy conocida en la década de los cincuenta y sesenta por los críticos y curadores de la ciudad de Nueva York, debido en gran medida a las amistades -como Richard Lippold- que formó como estudiante y que le ayudaron a entrar en el mundo del arte neoyorkino. También estuvo cerca de las grandes personalidades del panorama neoyorkino como Robert Rauschenberg o Andy Warhol con quien compartiría el inicio del arte pop. Ambos artistas sentían una especial atracción hacia la cultura popular que exponían los medios de comunicación, encontrando en el collage la manera de trabajar con estos temas, pero cada uno tratando y plasmando las cuestiones de diferente manera.²⁶

Otros artistas con los que se relacionó en la Black Mountain fue el mismo John Cage y su música experimental²⁷, mismo hombre que influyó a Fluxus y despertó el interés por las enseñanzas Zen.

En el 1955 se dan a conocer los *moticos* de Ray Johnson a través de la prensa gracias a una entrevista para *Village Voice* de Nueva York publicada el 26 de octubre. El propio periodista, John Wilcock, llega a conocer a Ray Johnson a través de un amigo suyo que precisamente se encontraba entre las primeras listas de contactos del artista. Listas que, como le dijo Ray Johnson en su momento, se fueron ampliando hasta albergar más de doscientos nombres con gente de la escena neoyorkina.²⁸

En la misma columna define qué son -o no son- sus *moticos*:

“Realmente son collages-un conjunto de imágenes y trozos de papel y cosas así- pero suena demasiado a lo que realmente es, así que lo llamo moticos. Es una buena palabra porque es, al mismo tiempo, singular y plural y se puede pronunciar como se quiera. En cualquier caso, pronto voy a buscar una palabra nueva”.²⁹

²⁶ Alex Sainsbury: *Ray Johnson: Completa-ho i retorna-ho sisplau = [please add to & return]*, (Barcelona: Museu d MACBA, 2009), 72-73.

²⁷ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 84.

²⁸ John Held, «Three Essays on Mail Art», xv.

²⁹ John Held, «Tres ensayos sobre arte correo» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011), 21.

Una definición más concreta de los *moticos* la podemos encontrar en la propia página oficial del artista³⁰. Se tratan en esencia de collages a través de recortes de revistas populares y anuncios, una técnica que a la par fue la base del arte pop como mencionamos. Estos recortes los montaba en cartón -concretamente solía utilizar el que venía en las camisetas de la lavandería- y los dibujaba por encima o los entintaba. Contorneaba la silueta del recorte y los reducía en tamaño para acabar disponiéndolos como grifos negros sobre un papel. Cada *moticos* (fig. 3) parecería una letra, dando la sensación de estar viendo un texto. Tanto es así, que los *moticos* acabaron por ser sustitutos textuales permitiéndole a Johnson crear todo un vocabulario para sus collages. Con el paso del tiempo las siluetas de estos recortes se iban haciendo más abstractas hasta dejar de parecerse al recorte original y volviéndose en formas vegetales o figurativas. Su nombre es un anagrama de la palabra “osmótico” que encontró arbitrariamente el artista en un libro suyo y de su amigo Norman Solomon.

Estos *moticos* los enviaba a sus amigos entre los que se encontraban contactos del museo de Whitney o del MoMa, o los pegaba directamente por la calle. También llegó a montar exposiciones con ellos.³¹

Johnson “estaba interesado en cómo las imágenes contribuyen a crear sistemas burocráticos dentro de la cultura”³². Sin embargo, los códigos que creaba con sus *moticos*, solo los comprendían los contactos familiarizados con la red de Johnson, tanto, antes, como después de crear la red de *New York Correspondence School* de la que hablaremos a continuación. Era un lenguaje muy personal, con autorreferencias que giraban en torno a su persona y sus amigos, constituyendo una comunidad privada a pesar de compartir su actividad de manera abierta, lo que supone una diferencia importante entre los inicios de este *correspondence art* y lo que será el *mail art* desde principios de los setenta. Algo en

El artículo original del Village Voice se puede consultar en línea en Gary Colmeneras, “Ray Johnson in the Village Voice”, *Warholstars.org*, consultado el 14 de abril de 2022. <https://warholstars.org/ray-johnson-moticos.html>

Véase también el artículo completo de Ray Johnson en “Ray Johnson Designs”, *Moma*, consultado el día 23/04/22, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/rayjohnson/>

³⁰ “Glossary”, *Ray Johnson Estate*, (2002). Consultado el día 23/04/22 <http://www.rayjohnsonestate.com/glossary/>

³¹ “Ray Johnson Designs”, *Moma*, consultado el día 23/04/22, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/rayjohnson/>

³² Alex Sainsbury: *Ray Johnson: Completa-ho i retorna-ho sisplau = [please add to & return]*, (Barcelona: Museu d MACBA, 2009), 69.

lo que coincide Pianowski: “Ray Johnson es, por lo tanto, el padre de una red huérfana”. El propio Ray Johnson asevera: “Mi arte por correspondencia solo existe para una persona, que soy yo”.³³ Y es que al principio utilizaba el correo solo para mandar pequeñas muestras de los collages en los que trabajaba³⁴. Pero, poco a poco, entre finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, fue estableciendo el modelo de su performance por correspondencia. Un modelo que, aunque no directamente fue impulsor de la posterior red postal, asentó los preceptos básicos que compartieron los *mail-artistas*. Por ejemplo, Ray se acostumbró a regalar obra por correo y en 1958 le envió una obra suya a St. Tubyne quien contestó muy agradecido por el detalle. Esta actividad sería tomada por los artistas correo como acto reivindicativo contra la mercantilización del arte y el sistema de galerías.

A su vez, introdujo dos conceptos/estrategias ya en el 1953 que hicieron participativo el arte y la comunicación, el *Send to* (fig. 4) y el *Add & Return to Ray Johnson* (fig. 5). Por un lado, el *Send to* permitía que el envío se produjese a más de un destinatario, haciendo interventor no solo al repartidor, si no a los propios destinatarios que debían reenviar los mensajes a otros generando una cadena de envíos. El segundo concepto, *Add & Return to Ray Johnson*, buscaba la participación e intervención directa del destinatario en la obra enviada por Johnson permitiendo que añadiese *-add-* algo libremente o bajo unas instrucciones y se la volviese a enviar. Un circuito que solo se completa con la acción directa de ambos. Estos mecanismos o técnicas transformaron la manera de trabajar con el servicio postal y serían continuamente reproducidas por la red de artistas correo, quienes experimentaron con ellas.

En concreto estamos hablando de una invasión del arte en el medio postal con la intención no solo de romper con los esquemas normativos del conocido y manido arte “serio”, sino que también buscaba romper con los esquemas y estructuras del propio lenguaje de la correspondencia. Un juego con las normas y reglas preestablecidas para utilizar el sistema postal de una nueva forma, generar nuevas perspectivas e ideas. La performance postal de Johnson -y hablamos de performance porque él nunca habló de *mail art-* cuestionó los límites de la autoría, ya que la obra se completaba con la

³³ *Ibidem.*, 71.

³⁴ *Ibidem.*, 72.

participación del receptor, un juego en el que los puestos de creador y público se alternan en un único envío. El carácter unidireccional de la comunicación empezaba a romperse.

El estadounidense siguió desarrollando esta línea de trabajo en lo que se conocería como la *New York Correspondence School*, la primera red oficial de correspondencia. Inicia su actividad y fundación cuando su amigo Edward Plunkett nombra al trabajo de Ray Johnson como *correspondence art* en 1962 y realiza un juego de palabras para parodiar a la famosa *New York Art School*. De esta manera, se le da un nombre al arte por correo oficialmente por primera vez. Con esta red amplía su lista de contactos y empieza a organizar encuentros temáticos de admiradores de artistas como Duchamp o Picasso³⁵.

La NYCS anunciaría su “muerte” con una esquelita en el *New York Times* en 1973, sin embargo, a lo largo de la década vuelve a renacer en varias ocasiones a través del nombre *Buddha University*.³⁶

Hay que tener presente que Ray Johnson nunca afirmó ser parte de una red de *mail art* pese a todo.

Terminó la década de los sesenta con la primera exposición en 1970 dedicada exclusivamente al arte postal. Organizada por él y la directora del Museo Whitney Marcia Tucker, la exposición de la *New York Correspondence School* (fig. 6) se realiza en el propio museo con 116 artistas de la red. La muestra le dio credibilidad al arte postal y asentó las bases de las posteriores convocatorias de *mail art* que se realizaron a lo largo de las siguientes décadas: Se expondría cualquier envío de los correspondientes de la *New York Correspondence School* sin ningún tipo de requisito o jurado. Todo un precedente ya no solo para el arte correo si no para una democratización del arte en un mundo artístico donde los críticos, los curadores y los propios historiadores del arte dictaminaban quién podía ser artista y quien no, qué podía ser arte y qué no. Estas ataduras y convencionalismos, estas reglas de poder se rompían, empezando a darle la verdadera posibilidad a cualquiera de crear objetos artísticos y exponerlos sin tener que ser validado por nadie.

³⁵ John Held, «Three Essays on Mail Art», xvi.

³⁶ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 87.

Esta muestra, sin embargo, también fue objeto de críticas por algunas personalidades como Kasha Linville quien publicó una reseña de la exposición en *Artforum* afirmando que Johnson había “atrapado un ser vivo” en vuelo para fijarlo en las paredes.³⁷

Ken Friedman más adelante llamaría a la actividad postal a partir de la NYCS como un *ethos*, una forma de vida.³⁸ Sin embargo, este autor también advierte de que la transformación del *mail art* hacia una red totalmente participativa y multidireccional, la “red eterna” de la que hablaría Filliou a finales de esta década, nunca le interesó a Ray Johnson³⁹ y el mismo lo asumió a pesar de colaborar en muestras correo más tarde de manera internacional.

La diferencia entre el antes y después de Ray Johnson se encuentra principalmente en el tipo de personas que se involucraban en el arte postal y su organización, siendo antes artistas reconocidos los primeros incursores para pasar a tejer una red organizada y abierta al público de artistas de toda índole y comenzar convocatorias y listas de correo. Una idea que también comparte claramente José Luis Campal en uno de los textos referentes escritos en español para el estudio general del arte correo, *El mail-art*, donde afirma:

*La única diferencia notable que aprecio entre el estado de cosas antes y después de la iniciativa de Ray Johnson estriba en que, hasta la normalización en el uso del nuevo vehículo de expresión, el correo era empleado de forma esporádica por artistas plásticos, mientras que durante las cuatro últimas décadas han ido sumándose a su cauce creadores de las más variadas procedencias (...)*⁴⁰

4.3. La primera década de Fluxus

Fluxus fue un movimiento que nació en los años sesenta tratando de desvincularse de los museos, plantear otro tipo de institución, olvidarse del arte para la burguesía intelectual, acabar con el europeísmo que atesoraba a los artistas y sus egos y, por tanto,

³⁷ Kasha Linville, “Ray Johnson: Whitney Museum of American Art”. *Artforum*, noviembre de 1970. Recurso en línea consultado el día 23/04/22, <https://www.artforum.com/print/reviews/197009/ray-johnson-74237>

³⁸ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 4.

³⁹ *Ibidem.*, 5.

⁴⁰ José Luis Campal, «El Mail Art» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011), 94.

tratar de desmitificar al artistas y el arte por el arte⁴¹, abrazar la colectividad y la internacionalidad, abandonar toda la estancada forma artística tradicional y cerrada como la pintura y fomentar la voz del espectador, su participación y su experiencia individual de las obras. La raíz de todo ello aparece en John Cage -artistas que mencionábamos con anterioridad y que influye a su vez en Ray Johnson- músico experimental conocido por su obra *4':33''* (1951) donde “todo sonido se convierte potencialmente en música”⁴². Introduce las principales influencias del movimiento fluxus: el lenguaje como fuente de acción artística y la utilización de la realidad cotidiana como material artístico. John Cage dio clases en Nueva York a gran parte de los artistas Fluxus que se asociaron más tarde.

Iñaki Estella cita a Brecht para referirse a que Fluxus permitía la convivencia de contrarios en el propio movimiento. Y añade que el movimiento fluxus intentó abrir una puerta en el callejón sin salida que suponían las prácticas abstractas hasta el momento, para reencontrarse con las cosas sencillas, habituales, carentes de grandiosidad o monumentalismo⁴³.

Todos estos conceptos, la esencia de fluxus, convergen en el pensamiento y esencia de la propia red del *mail art*. La conocida consigna de ARTE=VIDA que defendía fluxus empapó la conciencia de la red. No es de extrañar cuando varios miembros tanto oficiales como discontinuos dentro de la super agrupación⁴⁴ estuvieron dentro de la red, la impulsaron o la usaron de manera cotidiana para transmitir ideas entre los artistas e informar de las actividades. Al final, Fluxus, fue el inicio de una manera de trabajar colectivamente entre artistas a nivel internacional, lo mismo que el arte correo.

Hay que añadir que los conocimientos y especialidades de las personalidades que se unieron al movimiento eran muy dispares y en muchos casos no tenían nada que ver con el arte tradicional, lo que confirió un aura de total experimentalismo en las propuestas.

Su actividad fue tomando forma a través de los festivales y proyectos del grupo, mediante postales, sellos y material publicado por ellos mismos en libros y revistas.

⁴¹ Los fluxus, según Maciunas, debían de escapar del ser artista como profesión, así muchos de ellos -mismo él que era diseñador- trabajaban en otros ámbitos para vivir.

⁴² Iñaki Estella, *Fluxus*, 1ª ed. (Donostia, España: Editorial Nerea S.A., 2012), 13.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ El propio Ray Johnson participó en alguna actividad Fluxus aunque nunca se consideró del grupo.

Una de las propuestas más destacadas en el ámbito postal fue la preparación de los *Fluxus Postal Kit* (fig. 7) en el 1966 que tenían sus propios matasellos generando un intercambio postal totalmente controlado por fluxus.⁴⁵

Aunque igual que pasaba con el trabajo de Ray, la actividad inicial postal del grupo jugaba entre lo público y lo privado, ya que promulgaban la participación pública a la vez que la red de correo estaba limitada entre ellos mismos. En gran medida por influencia de su propia necesidad de que la vida y el arte lograsen una sinergia, ya que en la vida misma se mantiene lo privado⁴⁶. No sería hasta principios de la década siguiente que generan la transformación de la primera fase del *mail art* dándole un carácter más público con Ken Friedman.

Sin embargo, durante los sesenta, podemos destacar al artista Dick Higgins, quien también se encontraba activo entre fluxus y la escuela de Johnson. Fue uno de los artistas que introdujo lo intermedia en el arte contemporáneo y es que trabajaba con todo, desde diseño gráfico, poesía, teatro, hasta dirección de cine, dramaturgia, música y edición.⁴⁷

Para Higgins el arte por correspondencia es *la fusión entre poesía y correo*⁴⁸, creando en 1959 la primera obra de teatro/happening que incorpora el sistema postal en tiempo real a la acción con *Thank You* (fig. 8).⁴⁹

El propio Dick Higgins inauguró la editorial *Something Else Press* en el 1963 con la que publicó libros de artistas como el de *The Paper Snake* en el 1965, una compilación de las cartas que le mandaba Ray Johnson. Este libro se considera la primera obra que trata de arte por correspondencia en su totalidad. La editorial fue de suma importancia por la calidad de los libros de artistas que publicó, recogiendo las aportaciones más significativas de artistas de los sesenta y setenta de la escena. Para el mismo Ken Friedman es de gran importancia su labor porque era “decididamente pública en su concepción”⁵⁰ y cuyo boletín informativo redefinió por primera vez la red del arte postal⁵¹ ya que este buscaba la participación y la respuesta y no solo comunicar de

⁴⁵ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 7.

⁴⁶ *Ibidem.*, 6.

⁴⁷ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 95.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 9.

⁵¹ *Idem.*

manera unilateral al público. Muchos artistas entraron en contacto con lo experimental gracias a la editorial y los que ya eran experimentales entraron en contacto entre ellos tejiendo una red.

Supuso también un modelo a seguir para toda la prensa y autoedición alternativa que se movería por las listas de correo como veremos más adelante.

4.4. Desde Francia: Robert Filliou y The Eternal Network

A pesar de que estos primeros pasos en el arte correo se dieran en un foco principalmente norteamericano, desde Europa, otro artista relacionado con Fluxus asentó también nuevos conceptos que transformarían esta incipiente actividad.

Robert Filliou fue un artista francés. Nació en Sauve en 1926 y murió en un monasterio budista de Dordogne en 1987. Tenía estudios de economía en la UCLA y realizó diversos trabajos a lo largo de su vida.⁵² Estuvo ligado al grupo de la Resistencia durante la ocupación alemana, perteneció al partido comunista y coqueteó con las ideas anarquistas.⁵³ Es decir, no fue alguien formado en artes, venía del mundo de la economía, y además, su asociación a la política de izquierdas y el interés por el budismo influía en todo su espíritu e ideología, volcándolo en sus propuestas artísticas y buscando *un mundo más humano*⁵⁴. Trabajó desde la poesía, al teatro, al vídeo o hasta el arte postal entre otras.⁵⁵ Al igual que muchos de sus coetáneos, Filliou quería trabajar sobre el “concepto” y la realización de ese mundo de ideas.

Por esto mismo para Filliou es de gran importancia el juego, la experimentación, la espontaneidad, lo aleatorio, la importancia del proceso creativo más que de la obra en sí misma, para Filliou la obra de arte era lo siguiente:

“Cuando la haces, es arte, cuando la terminas, es no-arte, cuando la expones, es anti-arte.” A partir de ahí, el juego es permanente. Sobra cualquier jerarquía que hable del talento del “autor”.⁵⁶

⁵² Pedro Donoso, “Un tal Robert Filliou, empresario de cedillas”, en *Revista Laboratorio*, (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2009), 1.

⁵³ *Ibidem*, 4.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ana Navarrete (coord.), *Agregue y Devuelva: Mail Art en las colecciones del MIDE-CIANT/UCLM Colección Mide* (Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, Fundación Antonio Pérez, 2021), 11, consultado el día 30/05/22 <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/28561>

⁵⁶ Extracto del artículo “Robert Filliou” de la revista *FRONT Magazine* publicado en enero de 1990 escrito por Alain Gilbertie y traducido del francés al inglés por Phillip Corner disponible para consulta en línea en: “Art’s Birthday”, *Western Front Telecommunications Art*, consultado el día 30/05/22. <https://www.artsbirthday.net/1990/>

Este *juego permanente* al que se refiere lo teoriza en el 1963 llamándolo *fête permanente* -creación permanente- y que se basa en la desmitificación del autor, diluyendo los límites entre éste y el público, la desmaterialización del trabajo artístico y la creencia de que cualquiera puede ser artista en potencia, un “genio sin talento”.⁵⁷ La técnica fue algo secundario para Filliou y los coetáneos que apostaron por un arte conceptual, o experimental.

Dos años más tarde, Filliou empezó a poner en práctica sus ideas junto a su amigo también participante en Fluxus, George Brecht, creando *La Cédille qui sourit*, un espacio de trabajo artístico internacional que estuvo activo entre el 1965 y el 1968 en la costa francesa de Villefranche-sur-Mer. No era un espacio abierto al público como tal -se abría solo para interesados concretos-, ni de uso comercial, pero sí era un centro de creación y experimentación para los artistas donde se concebía la propia vida como arte

Gran parte del trabajo que se realizaba en este espacio se transmitía a través del correo, de ahí el comienzo de su estrecha relación con el objeto de estudio de esta revisión. Y es que incluso, tras cerrar el espacio, siguieron utilizando las listas de contactos postales para trabajar propuestas con artistas y no-artistas, entrando y tejiendo la propia red de arte postal.

De esta manera, ambos artistas y teóricos llegaron a profundizar más en el concepto de *Fête Permanente* traducéndolo a lo que llamaron *Eternal Network* en el 1968, clave para entender la red postal en la década de los setenta. Afirma el propio artista:

“(…) a lo largo del mes, habíamos desarrollado el concepto de Fete Permanente, o Eternal Network como elegimos traducirlo al inglés, lo que, creemos, debería permitirnos difundir este espíritu de manera más eficiente que antes... En abril anunciamos nuestras intenciones en un póster y lo enviamos a nuestros numerosos corresponsales (...) En términos prácticos, para que los artistas, en primer lugar, se den cuenta de que forman parte de una red y, por tanto, también se abstengan de su tedioso espíritu de competencia, tenemos la intención, cuando actuamos, de anunciar las actividades de otros artistas junto con las nuestras. Pero esto no es suficiente. El artista también debe darse cuenta de que la suya es parte de una red más amplia, la Fete Permanente, que se desarrolla a su alrededor todo el tiempo, en todas partes del mundo.”⁵⁸

⁵⁷ Fabiane Pianowski, “Giro postal: cómo, cuándo y por qué la correspondencia entre artistas se convierte en arte correo”, 37.

⁵⁸ John Held, «Networking: The Origins of Terminology», 20. Traducción del texto: “... over the month, we had developed the concept of the Fete Permanente, or the Eternal Network as we chose to translate it into English, which, we think, should allow us to spread this spirit more efficiently than before ... In April we announced our intentions in a poster and sent it to our numerous correspondents ... In practical terms,

La divulgación del concepto mediante la correspondencia propició que la actividad acabase denominándose la Red Eterna o *Eternal Network*. y los participantes elevaron las propuestas a algo más poético ya que “cuando Robert Filliou desarrolla su concepto de los *Eternal Network* estaba pensando en la condición humana, más que en una cuestión artística”.⁵⁹ Una experiencia, quizás, más utópica donde los creadores se encuentran en “permanente comunicación a través de todos los medios disponibles”⁶⁰, generando una comunidad donde caben pensamientos e ideas diversas y contrarias, opiniones e identidades que no desmerecen al resto⁶¹

Desglosando el concepto, en palabras de Clemente Padín, “El “network” enfatiza el arte en cuanto producto de comunicación, fruto del trabajo humano (el “work”) y en cuanto trama de relaciones entre los comunicadores, unidos en la red, el circuito que les permite la interconexión (el “net”)”.⁶²

Su *Eternal Network* volvería a ser revisado y difundido a principios de la siguiente década, ganando simpatizantes y transformando definitivamente el concepto de la red.

Para concluir esta década del arte correo de nuevo volvemos a Ken Friedman quien afirma que destaca por “una expresión individual entre relaciones recíprocas”⁶³ y puntualizar que, entre finales de esta década con Robert Filliou y principios de la siguiente con otras propuestas que analizaremos a continuación, es donde se produce lo que concuerdan varios autores en denominar segunda etapa del *mail art*: el principio de una red más pública, democrática y global que además empieza a contar con nuevas estrategias comunicativas, conceptos y técnicas, mezclando el collage, la mimeografía y xerografía, el arte de los sellos, la poesía visual y concreta y la autoedición.

in order to make artists, first, realize they are part of a network and, therefore, may as well refrain from their tiresome spirit of competition, we intend, when we do perform, to advertise other artists' performances together with our own. But this is not enough. The artist must realize also that his is part of a wider network, the Fete Permanente going on around him all the time in all parts of the World”.

⁵⁹ Irene Covalada. «Una propuesta artística...», 93.

⁶⁰ Ana Navarrete Tudela, coord., *Agregue y Devuelva: Mail Art en las colecciones del MIDE-CIANT/UCLM* Colección Mide, 12.

⁶¹ Irene Covalada. «Una propuesta artística...», 94

⁶² Clemente Padín, «El Network: la red internacional de artistas» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.^a ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011), 140.

⁶³ Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 3.

5. Norte América comunicada: El inicio de la red a principio de los setenta

J. Held sostiene que durante la década de los setenta empezaron a publicarse artículos en prensa especializada sobre *Mail Art* que mantuvieron el movimiento vivo y provocaron que se extendiese la red. Y es que, de hecho, podríamos hablar de que la década de los setenta es la década de las exposiciones, muestras, publicaciones y, en resumen, del reconocimiento público del *Mail Art* como comunidad global⁶⁴.

Por otra parte, otro de los investigadores más importantes del *mail art*, M. Crane asegura que:

“(…) Durante la década de 1970, el aumento de la visibilidad de los participantes en estas listas a través de exposiciones y publicaciones logró suprimir muchas de las pequeñas diferencias entre las redes marginales y nacionales. El resultado ha sido una red internacional.”⁶⁵

Revistas importantísimas para la cultura popular como la *Rolling Stones* publicarían en el 1972 el artículo de Thomas Albright sobre la *New York Correspondence School* -que seguía en activo a principios de la década-, acercando al público más general este tipo de propuestas. En el 1973, el norteamericano emigrado a Canadá, David Zack publicó uno de los artículos más importantes para la difusión del *mail art* y la introducción del *nut art*, un artículo titulado *An authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art*⁶⁶ en el número de enero/febrero de la revista *Art in America*.⁶⁷

En este apartado analizaremos los principales focos norteamericanos que a principios de la década de los setenta estaban abriendo verdaderamente la red de arte postal al mundo, una comunicación entre la incipiente actividad estadounidense cuyo máximo exponente de las transformaciones sería Ken Freedman y las contribuciones de los canadienses.

⁶⁴ Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*, ed. Por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 147.

⁶⁵ Michael Crane, Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 133-198, citado en Irene Covalada. «Una propuesta artística: En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke en Caché (2005)» (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2017. <https://riunet.upv.es/handle/10251/95417>), 116.

⁶⁶ Disponible para lectura en línea en “David Zack: An Authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art, *The CCAA Canadian Art Database*. Consultado el día 30/05/22 <http://ccca.concordia.ca/c/writing/z/zack/zack001t.html>

⁶⁷ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 112.

5.1. Las aportaciones de Ken Friedman

Podemos desengranar la relación que mantiene fluxus con el *mail art* sobre todo gracias a otro de los artistas del colectivo y participe de la *New York Correspondence School de Johnson*, Ken Friedman, quien escribe en 1995 para *Eternal Network* de Chuck Welch el capítulo *The Early Days of Mail Art* donde ayuda a caracterizar los rasgos de lo que fue la primera etapa. Fue a su vez una de las personalidades más activas en el *mail art*, quien, mismo utilizando el nombre de la escuela de Johnson, comenzó la publicación *The New York Correspondence School Weekly Breeder*⁶⁸ en 1971 (fig. 9) y de la que se hizo cargo de los 12 primeros volúmenes.⁶⁹

M. Crane señala la importancia de Friedman dentro del *mail art* sobre todo para alcanzar su esencia a partir de los setenta de dos maneras:

“La contribución más importante de Friedman en el arte por correspondencia fue la de ayudar a sacarlo del ámbito privado, que en la década de 1960 incluía a aproximadamente 300 participantes activos con Fluxus y la NYCS, y hacerlo público mediante la creación de modelos para envíos postales individuales, exposiciones y publicaciones.”⁷⁰

Y es que fue el encargado de publicar en 1972 la lista de contactos llamada *Internacional Contact List of the Arts* en la que se incluían más de 1400 direcciones y llegó a ampliarse a más de 5000, una lista de la que salían la mayoría de los nombres que participaban en las exposiciones de *mail art* de finales de los sesenta y principios de los setenta junto con la lista canadiense de *Image Bank and The International Artists Cooperation*.⁷¹ Sin embargo, para el mismo Friedman, el golpe definitivo para abrir la red de arte correo fue la organización del primer proyecto postal grande de Fluxus, el *Omaha Flow Systems* en la primavera del 1973 en Omaha, Nebraska, en el Joslyn Art Museum⁷² (fig. 10). Un evento que aunó museos, colegios, artistas y todo tipo de público. Fue una concentración que realmente abrió la red⁷³, en palabras del propio Friedman:

⁶⁸ *Ibidem.*, 87.

⁶⁹ *Ibidem.*, 93.

⁷⁰ *Ibidem.*, 90. Traducción del texto: “Friedman’s most important contribution to correspondence art was to help take it out of the private realm, which in the 1960s included roughly 300 active participants with Fluxus and the NYCS and make it public via the creation of models for individual mailings, exhibitions, and the publications”.

⁷¹ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 90.

⁷² Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 11.

⁷³ Chuck Welch, «Corresponding Worlds: Debate and Dialogue» en *Eternal Network: A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch. (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 189.

“Omaha Flow Systems fue una contribución que no fue acogida del todo bien por los miembros más antiguos de la red (del correspondence art): se abrió para demasiados territorios, redujo la élite y la calidad especial de acceso y de control de información que tenían algunos artistas clave del correo en ese momento. Otra cosa era que un profesor de química de secundaria desconocido o un conductor de autobús, o una ama de casa entraran en la red con sus implicaciones de igualdad.”⁷⁴

Sobre su producción postal, aparte de dedicarse a la edición de revistas, destaca su interés por mandar objetos como calcetines, limones de plástico, botellas de plástico, llaves etc. Objetos cotidianos que nos rodean sin que les prestemos una atención especial, lo que señala la línea estética de incluir la vida en el arte, hacerla una, y también introduce al objeto tridimensional cotidiano como un material más de envío. El sello solía ir directamente en el objeto e incluso ponía capas de yeso sobre ellos para que se fuese desquebrajando en el viaje revelando mensajes e imágenes secretas. Entre sus objetos más famosos está *Sock of the Month Club*⁷⁵(fig. 11).

5.2. La primera ola canadiense

Para autoras como Anna Banana la historia del *mail art* en el país se divide en dos fases u olas, la primera entre 1965 y 1974 y la segunda entre 1974 en adelante⁷⁶. Poco antes y a la vez que se daba la primera ola, hay que contextualizar el panorama artístico en Canadá que fue el nicho para unir los contactos con las propuestas artísticas que nacían de Estados Unidos. La clave residió en que, a diferencia de otros países, las instituciones y el propio gobierno canadiense permanecía en diálogo y colaboración con los artistas; eventos como el *Festival de Arte Contemporáneo* anual de la Universidad de la Columbia Británica entre el 1961 y el 1971 fueron puntos de encuentro para los artistas experimentales del momento, que a su vez se asociaban en organizaciones tan importantes para el país como *Intermedia*, activa entre los sesenta y los setenta. Fueron ejemplo y modelo para la creación de espacios alternativos tanto en Estados Unidos como en Europa y expandieron el concepto de galería de arte incluyendo los nuevos formatos como el

⁷⁴ *Ibid.*, Traducción del texto: “Omaha Flow Systems was a contribution that the older parts of the (correspondence art) network did not entirely welcome: it opened up too much territory, it reduced the elite and special quality of information access and control that some key mail artists had at that time. It was another thing altogether for an unknown high school chemistry teacher or a bus driver or a housewife to enter the network with its implications of equality.”

⁷⁵ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 93.

⁷⁶ Anna Banana, «Mail Art Canada», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*, ed. Por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 233.

video o la performance, entre otros. Además de que muchos de estos espacios contaban con imprentas, provocando que, en consecuencia, la prensa alternativa fuese un formato muy adecuado para exponer el arte experimental que se estaba llevando a cabo durante la década de los setenta.⁷⁷

En este punto, antes de esta década, realmente en Canadá aún no existía la red de arte correo como tal, los envíos se hacían entre amigos en redes pequeñas y privadas, lo que es lógico teniendo en cuenta que, como vimos en el apartado anterior, la red de *mail art* no llega a definirse internacionalmente hasta este principio de los setenta y en gran medida gracias a las aportaciones canadienses.

Además de esto se dio la particularidad entre los artistas postales canadienses - aunque algunos artistas estadounidenses de la segunda ola también los emplearon-, de usar pseudónimos y trabajar bajo estas identidades ficticias, llegando a casos como el de Eric Metcalfe, conocido por Dr. Brute, en el que convirtió su personaje postal y editorial en una banda de música llamada *Brute Sax Band* y generó un mundo propio alrededor de él en formato comic conocido como *Brutopia* que enviaba mediante *quick-copy*.⁷⁸

Las conexiones con las propuestas de Ray Johnson llegaron entre el 1967 y 1968 cuando Lee-Nova conocido como Art Rat, Michael Morris conocido como Marcell Dot o Marcell Idea y Vincent Trasov conocido como Mr. Peanut entraron en contacto con él y su lista de la NYCS, además de organizarle su llegada a Canadá al año siguiente con motivo de una exposición de la UBC en la que participaba.⁷⁹

También influyó en este diálogo entre las iniciativas estadounidenses y canadienses que Ken Friedman en el 1970 se instalase en Vancouver haciéndola sede temporal de ediciones de fluxus. La ciudad llegó a aglutinar muchas de las propuestas y artistas que trabajaron en la red.⁸⁰

5.2.1. Primera ola

En esta primera ola, los artistas que comienzan a trabajar en el *mail art* y a consolidar listas de direcciones se implican con el medio, pero al principio ni si quiera siendo conscientes de la red como pasará en el resto de los países. Así mismo, cuando a

⁷⁷Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 147.

⁷⁸Anna Banana, «Mail Art Canada», 250.

⁷⁹*Ibidem.*, 234.

⁸⁰Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 147.

mediados de los setenta se consolida el aparato organizativo internacional del arte postal o el *network* gran parte de ellos deciden desentenderse de la red por diversos motivos.

Uno de los artistas de esta primera fase que comenzó a realizar trabajos siendo consciente de la red fue Dana Atchley, quien no era canadiense, sino norteamericano, pero que inició su actividad en el país al empezar a trabajar en la universidad de Victoria. Su necesidad de mantenerse en contacto con sus amigos y de tener un círculo artístico cercano, le llevó a crear *Ace Space Company*, una compañía de arte con la que se incursó en la xerografía y el *quick-copy* para generar proyectos de autoedición como *Notebook*, un cuaderno fotocopiado 250 veces y montado sobre carpetas de tres anillas. El proyecto se conformaba a partir de las contribuciones que Atchley pedía a sus amigos a través del correo postal con un máximo de diez páginas por propuesta y fotocopiada 250 veces para llenar cada carpeta de manera idéntica. Estas “libretas” eran enviadas a cada participante -llegando a los sesenta- sin ningún tipo de lucro, ni de copias para venta ni reservas de derechos de autor.⁸¹

Entre el 1970 y 1971 comenzaría su segundo proyecto con el que terminaría su actividad en el medio postal. Dicho proyecto se llamó *A Space Atlas*⁸² y fue apoyado por el gobierno canadiense dejando libre de impuestos los envíos que participasen en la propuesta, además de subvencionar los costos del material y el flanqueo que le supusieron a Atchley para armarlo. Se contó con 7 países para participar y alrededor de 120 colaboradores. Entre ellos nombres muy conocidos en la red como el propio Ken Friedman, Ray Johnson o Clemente Padín⁸³. Hay que pensar que el artista trabajaba bajo el amparo de la universidad de Victoria en la que ejercía como profesor, sin embargo, poco después acabó siendo despedido por un incidente, así que se dedicó durante 10 años a viajar haciendo un *Road Show* para conocer a los participantes de *A Space Atlas*.

La lista de contactos de su primer proyecto, *Notebook*, llegó a juntarse con la lista de Ray Johnson que había conseguido Michael Morris⁸⁴ para organizar una de las más importantes exhibiciones de arte postal del país: la *Image Bank Postcard Show* (fig. 12), curada por Alvin Balkind y organizada con Lee-Nova, Trasov y Morris. En un primer

⁸¹ Anna Banana, «Mail Art Canada», 237-238.

⁸² Precedentes a este proyecto fueron la *Amazing Facts Magazine* de *Fluxus West* y la *Omnibus News* de Thomas Niggel en Alemania véase Ken Friedman, «The Early Days of Mail Art: An Historical Overview», 11.

⁸³ Ed Varney, «The View from Canada: 1968-1972», 42.

⁸⁴ Michael Morris unió su lista de contactos con la de Ray previamente publicando la famosa lista *Image Request* en 1970.

momento se exhibió en la Fine Arts Gallery de la Universidad de Columbia Británica en el 1971⁸⁵, pero rotó por hasta 9 ciudades del país para finalizar en París en 1973 bajo el nombre de *Trajectoire 73*.

Otro de los artistas de inicios de esta primera ola y que tuvo uno de los proyectos más singulares fue Terry Reid, canadienses residiendo en Australia, quien hacía envíos de sobres que contenían tierra y que mandaba bajo la consigna:

“Envíe un paquete de tierra, de cualquier tamaño y cualquier tipo (la tierra puede ser una mezcla de tierra y cualquier otra cosa), a cada una de estas cuatro personas: Clement Greenberg (con su dirección de Nueva York), David Silcox en el Consejo de Canadá, Brydon Smith en la National Gallery y Alvin Balkind en la Fine Arts Gallery de la UBC.”⁸⁶

Entre el 1968 y el 1970 también se presentó el grupo General Idea formado por Miss General Idea Pageant, Jorge Zontal, A.A. Bronson, Felix Partz y Granada Grozelle⁸⁷ entre otros, que comenzaron a trabajar de manera colectiva y presentaron en el 1972⁸⁸ la revista de arte y cultura *FILE Magazine* (fig. 13)-activa entre 1972 y 1989 contando con 29 números-, una parodia de la famosa *LIFE*⁸⁹. La revista *FILE* fue de gran importancia para la red de correo porque publicaban las listas de la *Image Bank Request* y contenidos de arte postal que acercaban a un público más amplio lo que estaba sucediendo, ya que esta revista no era de corta tirada ni se distribuía solo por la red postal como el resto, además de favorecer la descentralización del fenómeno:

“De 1970 a 1973, dos proyectos editoriales de artistas financiados por Canadá, *FILE Magazine* e *Image Bank's International Image Exchange Directory*, se convirtieron en centros de intercambio de información descentralizados que introdujeron el arte por correspondencia a una audiencia global en América del Norte, América del Sur, Europa y Australia.”⁹⁰

⁸⁵ Ed Varney, «The View from Canada: 1968-1972», 42.

⁸⁶ Anna Banana, «Mail Art Canada», 234. Traducción del texto: “Send a pack of earth, any size and any kind (earth can be a mix of soil and anything else), to each of the following four people: Clement Greenberg (with his New York Address), David Silcox at Canada Council, Brydon Smith at the National Gallery, and Alvin Balkind at the Fine Arts Gallery, UBC”.

⁸⁷ Ana Navarrete, (coord.), *Agregue y Devuelva: Mail Art en las colecciones del MIDE-CIANT/UCLM*, 13-14.

⁸⁸ Ed Varney, «The View from Canada: 1968-1972», 44.

⁸⁹ Revista estadounidense publicada desde 1883 y en diversos formatos y varias paradas hasta el 2007. Fue una de las revistas más famosas entre el público general en Estados Unidos y su contenido empezó como entretenimiento y humor hasta ir incorporando críticas, fotoperiodismo y temas políticos e internacionales. También se vio envuelta en varias polémicas como acusaciones de antisemitismo.

⁹⁰ Chuck Welch, «Corresponding Worlds: Debate and Dialogue», 188. Traducción del texto: “From 1970 to 1973, two Canadian-funded artist publishing projects, *FILE Magazine* and *Image Bank's International*

Para el 1973, el mencionado artista Robert Filliou participaría en la revista ampliando el concepto de *Eternal Network* y acercando el nuevo marco teórico sobre el que se trabajaría en el *mail art*. Su publicación del número de septiembre realizaba un *statement* completo rompiendo con la hegemonía del discurso de los *-ismos* y las propias vanguardias:

1. Se dice que Poincaré (fallecido en 1912) fue el último matemático investigador que conoció todas las matemáticas de su tiempo. La información mínima sobre matemáticas de primer nivel requeriría un libro de al menos 2.000 páginas, más de lo que cualquier matemático vivo podría comprender.

2. Reemplace ‘matemático’ por ‘artista’. ‘Matemáticas’ por ‘Arte’ (¿Pero por quién reemplazar a Poincaré?).

3. Si es cierto que la información y el conocimiento de toda investigación del arte moderno es más de lo que cualquier artista podría comprender, entonces el concepto de ‘vanguardia’ está obsoleto. Con un conocimiento incompleto, ¿quién puede decir quién está al frente y quién no?

4. Sugiero que considerar a cada artista como parte de una Red Eterna (Eternal Network) es un concepto mucho más útil...⁹¹

Una de las más queridas artistas-correo, Anna Banana, entraría en contacto con la lista de *Image Bank* también, y en el siguiente año iniciaría la parodia de la revista *FILE*, a la que llamaría *VILE* (fig. 14). Su revista se convertiría “nuevo foro del arte correo”⁹² debido a que por estas fechas *FILE* habría dejado de publicar en relación con el *mail art*. Cubrió en ella los cambios y la actividad de correspondencia de Estados Unidos, Canadá, Europa y Sudamérica, influyendo en la expansión de la red durante los setenta y asimilando a los artistas de la siguiente ola. Se asociaría también con el estadounidense Bill Gaglione para editar la revista, figura importante para el arte de los sellos.

Por otro lado, el evento de arte postal más importante de Canadá y que obtuvo un gran éxito conectando las ciudades de Vancouver, Toronto, San Francisco, Los Ángeles

Image Exchange Directory became decentralized clearing houses that introduced correspondence art to a global audience in North American, South America, Europe and Australia”.

⁹¹ Traducción del extracto del artículo “Research on the Eternal Network” escrito por Robert Filliou para el número de septiembre de 1973 de la revista *FILE* citado en John Held, «Networking: The Origins of Terminology», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. Editado por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 21.

⁹² Anna Banana, «*VILE* History» en *Eternal Network: A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch. (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 47.

y Nueva York fue la *Deccadance* en 1974 organizada por Eric Metcalfe y Michael Morris en Hollywood. Evento que termina con la primera ola de mail-artistas canadienses para dar paso a la siguiente. Fue además un evento que extendió el concepto de *Eternal Network* de Filliou al recogerse en la revista *FILE* donde Michael Morris firma como “Michael Morris for the Eternal Network”⁹³. A partir de estos eventos la *Eternal Network* pasa a ser un término más poético:

“Como nombre, Eternal Network (Red Eterna) ha sido sustituido o utilizado como referencia al Mail Art. Si bien esto puede estar algo fuera de contexto, es una referencia apropiada para las cualidades espirituales positivas y del potencial comunicativo del arte por correspondencia (...) Filliou es importante para el arte por correo por los efectos sutiles, pero duraderos de su conciencia poética...”⁹⁴

La *Deccadance* también resulta “precursor del movimiento *Tourism*”⁹⁵, que formó parte de la red postal de los ochenta.

Concluyendo este apartado es importante concretar que se considera que a partir del 1973 se produce el florecimiento de la red⁹⁶, puesto que, junto con las publicaciones de las listas de contactos, la difusión del concepto de Robert Filliou a través de *FILE* y la revisión de David Zack, el flujo de autoediciones dedicadas al arte correo como las ya mencionadas y las exitosas convocatorias como *Omaha Flow Systems*, son atraídos muchos nuevos participantes, se genera una comunidad y se empieza a trabajar fuera de la red privada bajo un nuevo sentimiento y propósito. De esta manera, el movimiento se descentralizaría completamente conectando nuevos focos de manera global.

6. El salto a Europa: Descentralizando el fenómeno del Mail Art

El arte postal dio el salto definitivo a Europa de la mano de Jean Marc Poinsot, quien habría organizado la primera exposición de este medio en 1971 para la VII Bienal de París (fig. 15), recogiendo a artistas del país y abriendo el campo de estudio publicando

⁹³ Extracto del artículo de Michael Morris publicado en el número de diciembre de 1973 de la revista *FILE* citado en John Held, «Networking: The Origins of Terminology», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. Editado por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 21.

⁹⁴ Michael Crane, «The origins of Correspondence Art», 98. Traducción del texto: “As a name, Eternal Network has been substituted for or used as a reference to Mail Art. While this may be somewhat out of context, it is an appropriate reference for the positive, spiritual qualities and communication potentials for correspondence art... Filliou is significant to mail art for the subtle but lasting effects of his poetic consciousness...”.

⁹⁵ John Held, «Networking: The Origins of Terminology», 21.

⁹⁶ Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 147.

la obra *Mail Art, Communication à distance concept* en el mismo año. Esta obra supone el precedente para las siguientes investigaciones académicas sobre el arte correo puesto que es la primera y además se realiza bajo el amparo de la *Centre de Recherches d'Art Contemporain* de la *Faculté de Lettres* de Nanterre. Poinot realiza una revisión historiográfica sobre el inicio de la unión entre el arte y la comunicación por correspondencia, permitiendo conectarla también con otros movimientos.⁹⁷ A su vez, esto impulsó a otros investigadores como Hervé Fischer que en 1974 publicaría la primera obra dedicada a la historia de los sellos *Art et Communication Marginale: Tampons d'Artistes*. La siguiente exposición importante se daría en Inglaterra en 1972 y partir de ahí se sucederían eventos mail-artísticos por todo el continente.

A su vez artistas de otros medios como los *zines* y de la cultura del *cassete* y DIY se unieron a la red, habiendo una interrelación directa entre la cultura y producción de los “medios marginales”.

Por último, hay que mencionar que, desde Bélgica, el colaborador Guy Bleus también tuvo un papel importante en la difusión del arte correo y su archivo, fundando en 1978 el *Centro de Administración - 42.292*, el archivo de arte correo más grande hasta el momento con obras de artistas de todo el mundo y exploraría un sistema de correspondencia aéreo mediante globos junto a Charles François a finales de los setenta y principios de los ochenta. Así como la gran actividad de Italia y el artista Vittore Baroni que a partir del 1978 publicaría uno de los *zines* más conocidos en los ochenta de la red: *Arte Postale!* (fig. 16).

6.1. Inglaterra y otras líneas de trabajo

En Inglaterra, el arte correo llegó de la mano de David Mayor, quien organizó la exhibición *Fluxhoe* en el 1972 acercando el material en el que estaba trabajando el grupo fluxus. Asienta con ella la manera de hacer muestras de arte postal junto la exposición de Poinot el año anterior: Se aceptarían todos los trabajos, no habría jueces y no habría cuotas, los colaboradores serían documentados por su participación. Estas normas -o normas- acabarían por formalizarse a finales de esta misma década siendo defendidas por artistas como el norteamericano Lon Spiegelman que a principio de los ochenta añade la consigna *Mail Art and Money don't Mix*⁹⁸ (el arte correo y el dinero no se mezclan). El

⁹⁷ Irene Covalada. «Una propuesta artística...», 42-43.

⁹⁸ John Held, *Archiving Advanced Art. Collecting, Care and Cultural Significance of Artist's Archives*. (TAM- Publications, 2020), 102-103. Recurso en línea

catálogo de la exposición lo publicaría el propio David Mayor a través de su editorial independiente fundada en 1970, *Beau Geste Press*, en la que trabajó junto con Felipe Ehrenberg -artista mexicano- y Martha Hellion hasta 1976 cuando terminó su actividad, ayudando a extender el arte correo tanto en América Latina como en el este de Europa.⁹⁹

Encontramos colaboradores de la red muy conocidos como Robert Crozier y otros que destacaron en este país por seguir una línea más polémica como Pauline Smith con su club de fans de Adolf Hitler. Su propuesta entra dentro de la catalogación que Home Steward realiza como tendencia o subgénero dentro de la red postal en la década de los 70-80, caracterizada por el extremismo, el sadomasoquismo y la pornografía. Temas tabúes y que claramente, dentro del circuito tradicional del arte no había libertad para tratar. El medio postal podía brindar esa autonomía para explorar temas controvertidos sin límites más allá de los que el propio formato del correo podría tener en general. Aunque sí existieron represiones políticas por los mensajes en algunos países como Latinoamérica que trataremos más adelante.

En esta línea encontramos a Cosey Fanni Tutti que centraba sus trabajos en su faceta como stripper (fig. 17), el controversial Genesis P-Orridge, que llegó a ser en 1976 encausado judicialmente por sus envíos obscenos, o el estadounidense Jerry Dreva, famoso por su libro *The Seminal Work, books of Jerry Dreva* (fig. 18) compuesto por páginas en las que se masturbaba manchándolas con su semen y que mandaba a sus contactos.

6.2. Conectando Europa del Este y la Alemania dividida

Durante la Guerra Fría Europa del Este se encontraba algo más aislada del resto mientras se recomponía de la guerra, igual que la Alemania dividida por el Muro de Berlín que separaba la Europa capitalista y la influenciada por el régimen soviético. La red postal, sin embargo, pudo unir ambos bloques y estrechar lazos entre las comunidades. En palabras de Clemente Padín, el nacimiento del *network* a partir de la situación política y social de los países del Tercer Mundo y del Este de Europa propició a que se convirtiese

https://books.google.es/books?id=WozHDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Consultado el día 30/05/22.

⁹⁹ Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 170.

en un “recurso artístico para superar el aislamiento y la arbitrariedad institucional a través de la comunicación y la interactividad de cara a la libertad y la vida digna”¹⁰⁰.

En Polonia los primeros en involucrarse en la red fueron Jaroslaw Koslowski, Andrzej Partum y Marek Konieczny¹⁰¹, pero la figura más destacada fue la de Pawel Petasz quien inició en 1977 el proyecto de *Commonpress*, (fig. 19) una revista mundial en la que artistas podrían publicar ediciones de temas y formatos propios y cuyas publicaciones se realizaban desde diferentes países según el origen del artista. Además de organizar numerosas exposiciones.

Por otro lado, Checoslovaquia fue uno de los países más activos del este de Europa durante la década de los setenta. Artistas como Jiri Valoch, J.H. Kocma o Peter Stembera jugaron sobre todo con la objetividad y la conceptualidad.¹⁰², mientras que desde Hungría se unió a la red otro artista reconocido por su particular trabajo. Endre Tot tenía una estética particular llamada “zero-code” (fig. 20) que buscaba acercar al arte de manera más objetiva el presente y las experiencias.¹⁰³ De gran importancia posterior es también la publicación de *A Háló* de Géza Pernecky, traducido al inglés como *The Magazine Network*, un libro que recopila el arte de los nuevos medios entre 1968 y 1988 publicado ya en la década siguiente.¹⁰⁴

Por último, en la Alemania Federal encontramos a Klaus Groh quien fue de los primeros mail-artistas europeos. Desde Alemania inició en el 1972 la *International Artist Cooperation (IAC)* que se convirtió en uno de los grandes foros del *mail art* publicando hasta 1978 más de 25 boletines. Divulgó a través de él, eventos cooperativos de la *Eternal Network* y comenzó una iniciativa editorial en la que por 6 euros los colaboradores podían obtener libros publicados en ediciones limitadas, contribuyendo artistas que serían pilares de la red y mayoritariamente conocidos como: Clemente Padín, Robert Filliou, Ken Friedman, Endre Tot o Robin Crozier, entre otros.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Ruud Janssen, «TAM Proyecto: Entrevista a Artistas Correo - Clemente Padín» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011), 166.

¹⁰¹ Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 157.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Clemente Padín, «El Network: la red internacional de artistas», 140.

¹⁰⁵ John Held, «Tres ensayos sobre arte correo» 23-24.

6.3. El mexicano Ulises Carrión desde Holanda

Ulises Carrión nació en 1941 en Veracruz, México y estudió la carrera de literatura y filosofía por lo que, desde un primer momento, el artista ya se centraría en el juego y estudio de la palabra, el lenguaje y los significados. En 1964 fue a continuar sus estudios en París y los completaría en Inglaterra con estudios de literatura inglesa. Allí se puso en contacto con la mencionada *Beau Geste Press* de David Mayor¹⁰⁶ lo que le relacionó con muchos artistas mexicanos que formaban parte de la agrupación, así como con los nuevos medios que empleaban para editar como la mimeografía o el offset.

En los setenta vuelve a Ámsterdam donde pasa el resto de su vida y constituye un foco artístico alternativo muy importante entrando en el grupo *In-Out Center* desde el que produjo libros de artista y presentó exhibiciones como la de su proyecto postal del 1973 *A Poem* (fig. 21). La propuesta consistió en el envío de 30 tarjetas de índice con la frase “To be (or not to be) erased” que escribía manualmente dejando un espacio para que el destinatario anotase si había borrado o no algún texto, además de su firma.¹⁰⁷

Este tipo de propuestas e invitaciones con instrucciones conformaron un leitmotiv en muchos de sus trabajos como *Definitions at Art* de 1977 (fig. 22) para la que pedía que cualquier persona diese su propia definición de arte¹⁰⁸ o *Feedback Pieces* de 1981 entre otras.

Pero las aportaciones de Ulises Carrión fueron más allá, y es que fue un artista que estuvo en constante revisión y en la búsqueda de la libertad artística más pura, siempre tratando de crear su propio camino y sus propios circuitos, llegó a explicar lo que representaba para él el *mail art* en el ensayo *Mail Art and The Big Monster* de 1977 deconstruyendo el propio “servicio postal como sistema de comunicación”¹⁰⁹ y llevándolo al año siguiente a presentar la propuesta *The Erratic Art Mail* (E.A.M.I.S), un *rara avis* en la red postal. Debido a las dictaduras de los países latinoamericanos que dificultaban la comunicación de los artistas y los sometían a fuertes represalias y censuras, Ulises Carrión ideó una forma -teórica- de hacer que el arte postal no dependiese de la institución postal, organismo del gobierno que tenía la potestad para obstaculizar los

¹⁰⁶ Martha Hellion (coord.). *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* v. II. (Madrid: Turner, 2003), 15.

¹⁰⁷ Aimé Iglesias y Zanna Gilbert. *Ulises Carrión: The Big Monster*. (ISLAA: 2019), 10. Recurso en línea, consultado el 30/05/22, https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030_1

¹⁰⁸ *Ibidem.*, 11.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, 7.

envíos y censurarlos. De esta manera, la EAMIS se encargaría del transporte de los envíos a través de miembros de la propia red que viajarían y llevarían consigo la correspondencia entregándola personalmente y constituyendo un sistema alternativo de correos. El propio Ulises se denominaría el “postmaster” y distribuyó por la red un manifiesto de 8 normas¹¹⁰ (fig. 23).

A parte de esto, abrió su propia librería, archivo y sala de exposiciones, *Other Book and So*, en la ciudad holandesa en 1975. Se trató de un modelo de espacio totalmente pionero en la época. Procuró que no fuese un espacio convencional ni tradicional y allí presentó muchos de sus proyectos como *Box Boxing Boxers* que fue el quinto volumen de la *Commonpress* de Petasz de 1978¹¹¹, o exhibió muestras que proponían la autoría múltiple por la naturaleza interactiva de estos como ya mencionamos. Esta idea de multiplicidad también la exploró con una de sus publicaciones más destacadas, *Ephemera* de 1977 (fig. 24), revista mensual que publicaba envíos de temas concretos llegando a contar con 250 participantes y 12 publicaciones¹¹². Para esta revista utilizó las técnicas de la fotocopidora y la mimeografía y decoraba las portadas y contraportadas con collages de eslóganes de los propios colaboradores.¹¹³

Ese pastiche fue parte de la definición de la estética del *network*.¹¹⁴

6.4. España: Bienvenido arte postal

En España la red de arte correo, el *network*, y demás nuevas tendencias y medios no llegaron realmente hasta finales de la década de los setenta tras la muerte de Franco y el aperturismo. Sin embargo, desde los sesenta ya se presenció alguna acción postal sin tener consciencia de la red internacional.

Durante la dictadura franquista (1939-1975) se había instaurado un arte oficial al servicio de la propaganda política que no evolucionaba. Los puntos de mayor efervescencia cultural se daban de forma clandestina y a sabiendas de las consecuencias que estas actividades podrían acarrear por su carácter subversivo al régimen. Los apoyos que pudieran presentar estas propuestas se daban desde el extranjero mediante los grandes pensadores y artistas que tuvieron que exiliarse del país tras la Guerra Civil (1936-1939).

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibidem.*, 15.

¹¹² *Ibidem.*, 14.

¹¹³ *Ibidem.*, 24.

¹¹⁴ *Ibidem.*, 30.

Ellos permitían que el aislamiento no fuese total. A principios de los setenta, cuando el régimen se encontraba en progresiva decadencia comenzaron poco a poco a entrar al territorio las nuevas ideas, como los conceptualismos -arte cinético, arte povera, Pop Art o video arte-, en un momento donde el informalismo era la tendencia más vanguardista - con grupos como El Paso- auspiciada por la dictadura desde los cincuenta. El territorio que más comunicado estuvo con en el panorama internacional fue Barcelona y en donde de hecho se dio la primera convocatoria de arte postal registrada en España de la que hablaremos más adelante.¹¹⁵

Como mencionábamos, antes incluso de la llegada en 1971 de la exposición de arte postal de la VII Bienal de París, en España se registraron acciones postales. De las más tempranas se encuentran las del grupo ZAJ que estuvo estrechamente relacionado con Fluxus por su carácter performativo y de acción. El grupo se conformó sobre todo por Juan Hidalgo y Walter Marchetti que desarrollaron su “propio concepto de arte postal llamado cartones ZAJ¹¹⁶ entre el 1964 y el 1973. Este consistía en el envío -e incluso entrega en mano por la calle- de invitaciones a eventos que ya habían sucedido quedando “el cartón” de la invitación como único registro de lo acontecido (fig. 25). Este concepto de arte postal no estaba ligado al *network* todavía, no se trataba de comunicación entre una comunidad, sino que era entendido únicamente como parte del arte performativo realizado. De hecho, tampoco se relacionará en España el arte conceptual con el arte postal hasta mediados de los 70 tras la primera exposición registrada llamada *Tramesa Postal* (fig. 26). Esta exhibición fue organizada por la escuela de EINA de Barcelona entre el 4 al 11 de abril de 1973 como actividad de los propios alumnos y cuya idea había surgido tras realizar excursiones a Nueva York donde habrían entrado en contacto con este tipo de propuestas.¹¹⁷ Se llegó a repetir en la sala de Vinçon en el marco del Congreso Mundial de Comunicación, conformando la primera lista correo del país. Para la convocatoria inicial se invitaron por correo a amigos de los profesores y alumnos, pero no contó solo con participación nacional, sino que llegaron propuestas desde otros países.¹¹⁸ Las aportaciones españolas resultaban ser más tímidas a la hora de intervenir

¹¹⁵ Isabel Lázaro. «Evolución del Mail Art en España». (Tesina, Universidad de Barcelona, 2009), 17-18. Consultado el día 17/06/22 https://issuu.com/boek861/docs/evolucion_mail_art_en_espa_a

¹¹⁶ *Ibid.*, 22.

¹¹⁷ Antonia Payero. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, Consultado el día 17/06/22 <https://eprints.ucm.es/id/eprint/54698/>), 62.

¹¹⁸ Isabel Lázaro. «Evolución del Mail Art en España», 31.

en la postal de la que solo el anverso era utilizado a diferencia de las aportaciones extranjeras que ya habían sido influenciadas por los trabajos internacionales de la red¹¹⁹.

La repercusión de esta exposición se vería con la reseña que habrían escrito en 1974 Alicia Suárez y Mercé Vidal en la revista *Serra d'Or* en el que trataron de clasificar el tipo de propuestas postales de la exposición y vincular por primera vez el arte correo con el conceptual:

En primer lugar, el conceptual, por su carácter antiobjetual se ha visto abocado a sistemas de reproducción gráfica más bien simples o sencillos, como fotocopias, ciclostil, etc. Al mismo tiempo, el rechazo a la obra única y de un cierto concepto de la personalidad del artista hace que este busque medios de reproducción mecánica. El carácter de reflexión sobre el arte, que conlleva una actitud teórica, ha acentuado el manejo de conceptos que encuentran la especificación de lenguajes de los medios de comunicación visuales, desde la palabra escrita, el cine o el vídeo, a las postales.¹²⁰

En este mismo año nace “la entidad artística supraindividual”¹²¹ y sin sede centralizada el Atelier de Bonanova en Mallorca de la mano de Antonia Payero y José Luis Mata, siendo este último una de las más importantes figuras para la expansión de las acciones de arte correo en España tras la muerte de Franco. Su actividad no solo se dedicó al arte postal, pero apostaron fuertemente por el medio debido al potencial de compromiso social y protesta política que albergaba. En su manifiesto publicado en 1977 llamado *Posos de Mal Cafè* (“*Manifiesto de Caterva*”) reivindicaron la necesidad de que el artista contemporáneo fuese un rebelde:

“En la sociedad actual, el artista, ese engendro, debiera dimitir, (...) desaparecer como tal, obsequiarse a sí mismo y a los demás con un cambio profundo, transmutarse en factor revolucionario que arremeta contra sus cimientos”.¹²²

En el 1976 ya estarían realizando la siguiente muestra de arte postal en España tras *Tramesa Postal* en el efervescente Studio Levi en Madrid que fue una de las galerías más vanguardistas del país. La exhibición se llamó *Mail Art Exhibition*¹²³. Dos años más tarde celebrarían la más importante hasta la fecha en La Casa del Siglo XV con el título de *Negro sobre Blanco* (fig. 27), con una participación de más de 170 mail artistas,

¹¹⁹ *Ibidem.*, 31-32.

¹²⁰ Alicia Suárez, Mercé Vidal. Postal Art/Art Postal, Serra d'Or Barcelona junio 1974 citado en Lázaro 26. Consultable en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/any-xvi-num-177-juny-1974/html/e5f71224-4b77-4739-b0d7-181552deb41c_57.html

¹²¹ Antonia Payero. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia», 2.

¹²² *Ibidem.*, 5.

¹²³ *Ibidem.*, 65.

teniendo gran presencia de Canadá, y conformando el primer catálogo-listado de mail-art de España.¹²⁴

El Atelier también participaría en la causa a favor de la liberación de Padín y Carballo (fig. 28), así como introducirían en sus catálogos la consigna de “Frente Antifascista de Acción Postal”¹²⁵

En resumen, las propuestas de finales de la década de los setenta serían las que empezarían a manejar el concepto de *mail art* como “red eterna” debido al aperturismo y colaboración de artistas extranjeros dentro de las pocas muestras que empezaban a realizarse en el país, además de la participación de los artistas españoles en las convocatorias internacionales como la italiana *Mantua Mail 78*¹²⁶. La verdadera explosión de convocatorias y mail artistas españoles vendría en la década siguiente, produciéndose un pequeño desfase en la evolución del *mail art* del resto de países, pero que conectó de igual forma a España con el resto de la comunidad de arte postal y ayudó a importar el arte de los nuevos medios dentro del territorio.

7. La voz de Latinoamérica

En Latinoamérica, a finales de los sesenta encontramos a los primeros artistas involucrados con el arte postal como Liliana Porter quien enviaba en 1967 una hoja de papel con un sello impreso que ponía “To be Wrinkled and thrown away”¹²⁷ o Luis Camnitzer en Argentina, Clemente Padín desde Uruguay o Lyra quien publicó en 1970 su propio manifiesto de Arte Postal¹²⁸. Pero el arte correo en Latinoamérica y sus principales miembros se desenvuelven a partir de la década de los setenta. Hay que destacar que el arte correo de los países latinoamericanos estuvo fuertemente ligado con la reivindicación social y política debido a las dictaduras que sacudieron a diferentes países como Argentina entre 1976 y 1983 o Uruguay entre 1973 y 1984. Durante estos periodos, la censura y la represión también coartaban la libertad de expresión de la red postal, así que los artistas tuvieron que buscarse formas para utilizar el correo como medio

¹²⁴ Isabel Lázaro. «Evolución del Mail Art en España», 38-39.

¹²⁵ Antonia Payero. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia», 82-96.

¹²⁶ Una de las exposiciones más importantes en los 70 de *mail art* en Europa. Fue la más grande, contando con 4000 piezas, llegando a publicar un catálogo con más de 200 páginas y con textos de personajes ya mencionados y destacados como Ken Friedman. Fue realizada en 1978 bajo la organización del grupo artístico llamado CDO -Centro Documentazione Orfanizzazioni- con sede en Parma.

¹²⁷ Belén Gache, «Arte Correo: El correo como medio táctico», 39.

¹²⁸ Clemente Padín, «Arte Correo en Latinoamérica», 81.

para denunciar los actos de sus gobiernos y contarle al resto del mundo lo que estaban viviendo. Los sellos fueron una buena manera de hacerlo y los artistas internacionales solidariamente los utilizaron en sus envíos. También se llegaba a encriptar los mensajes, convirtiendo el arte de la criptografía en parte del medio postal¹²⁹ utilizando la poesía visual, frases inconexas etc. Aun así, varios miembros fueron condenados a prisión u obligados a exiliarse por su activismo.

Cuenta una de las figuras más destacadas Antonio-Edgardo Vigo, que incluso la participación internacional de Latinoamérica estaba limitada por los elevados costos de tarifas de envíos, así es que se produce un descenso de participación en eventos postales internacionales, y, en consecuencia, una poca presencia en catálogos, mientras que el número de participantes en los eventos nacionales era mucho mayor.¹³⁰

7.1. Argentina con Edgardo-Antonio Vigo

Algunos miembros de la red postal pertenecían al Centro de Arte y Comunicación que amparó muchos de las propuestas culturales y artísticas del país. Entre esos miembros se encontraba Edgardo-Antonio Vigo que junto a Horacio Zabala organizó uno de los primeros festivales documentados en Latinoamérica en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires en 1975¹³¹, al que llamaron paradójicamente *Última Exposición de Arte Postal*¹³² (fig. 29). El nombre surgió debido a que Zabala tuvo que convencer a Vigo para realizar la exposición. Este no creía que el arte correo debiese ser expuesto puesto ya que su naturaleza era alternativa. Zabala apeló a la importancia de compartir con el resto de las personas lo que se estaba generando en la red postal, de esta manera Vigo accedió con la condición de que fuese la única -y por ende última- exposición que realizasen de arte correo.

Edgardo-Antonio Vigo, quien prefería llamar al arte postal “comunicación a distancia”, empezó a involucrarse con la red desde finales de los sesenta contactando con poetas visuales europeos como Julien Blaine o Jean-Fançois Borry, puesto que estaba más

¹²⁹ Belén Gache, «Arte Correo: El correo como medio táctico», 16.

¹³⁰ Ruud Janssen, «The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928-1997)» en *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, coord. Pere Sousa 2.ª ed. (Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011, 148-49).

¹³¹ En el mismo año, en Recife, Brasil, se realizaba otra de las primeras exposiciones de Latinoamérica llamada *Primera Exposição Internacional de Arte Postal* organizada por Paulo Bruscky e Ypiringa Filho.

¹³² Clemente Padín, «Arte Correo en Latioamerica», 8.

emparentado con la poesía visual e incluso sonora¹³³. Ya en 1963 había empezado su revista *Diagonal Cero* que publicaba los trabajos que intercambiaba por correo, y al principio desconocía que el arte correo pudiese institucionalizarse de alguna manera como la NYCS. Él siempre tuvo que luchar contra la institución postal de su país¹³⁴ para poder sacar propuestas adelante.¹³⁵ De hecho, cuenta él mismo que en 1976 y 1983 sufrió tal censura que hasta los empleados de correo eran despedidos si le hacían llegar cartas a su buzón, puesto que no solo no le dejaban enviar sino recibir correspondencia.¹³⁶

También fue editor de la revista *Hexágono* en la que hacía peticiones a 100 artistas por correo y armaba juegos con ellas que reenviaba. En 1971 realizó un proyecto postal en el que enviaba cartas a un personaje que había creado llamado Otto von Mach. Las direcciones estaban mal escritas y siempre le eran devueltos los sobres, pero en ellos quedaba registrado todo el viaje que realizaban en ese trayecto inconcluso.¹³⁷

Su hijo, Palomo Vigo, fue secuestrado durante la dictadura y Vigo emprendió por la red un llamamiento para intentar que le devolviesen a su hijo y mostrarle al mundo la clase de cosas que estaban sucediendo en el país. Entre otras cosas creó un sello con la consigna “Set free Palomo” (fig. 30).¹³⁸

A pesar de todo ello, el arte correo de Vigo no solo tocó temas sociales o políticos como podría pensarse, sino que, también, jugó con la ironía y los juegos al estilo dadaísta.¹³⁹

Entre 1977 y 1983 el autor se alió con Graciela Marx, otra componente importante para el arte correo que llegó a publicar un libro sobre este en 2010 titulado *Artecorreo: artistas invisibles en la red postal*. Ambos firmaban bajo un mismo nombre “G.E. Marx-Vigo”¹⁴⁰ (fig. 31).

¹³³ Horacio Zabala, «Los últimos y los primeros» en *El arte correo en Argentina*, coord. Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero. (Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005), 55.

¹³⁴ Ruud Janssen, «The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928-1997)», 145.

¹³⁵ Belén Gache, «Arte Correo: El correo como medio táctico», 43.

¹³⁶ Ruud Janssen, «The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) », 146.

¹³⁷ Belén Gache, «Arte Correo: El correo como medio táctico», 37.

¹³⁸ Fernando Davis, «Edgardo-Antonio Vigo y la “Comunicación a Distancia”» en *El arte correo en Argentina*, coord. Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero. (Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005), 58.

¹³⁹ Ruud Janssen, «The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) », 153.

¹⁴⁰ Fernando Davis, «Edgardo-Antonio Vigo y la “Comunicación a Distancia”», 58.

Por otro parte, Zabala, aunque también gran admirador de Duchamp como Vigo, estaba más emparentado con el minimalismo y el conceptualismo¹⁴¹ y había estudiado arquitectura. En sus trabajos se pueden apreciar manipulaciones de cartas geográficas, creación de cajas y objetos poéticos o alusiones sobre cárceles como en uno de sus proyectos más notorios por el que envió a 200 contactos una invitación para participar en una publicación titulada *Hoy el arte es una cárcel*.¹⁴²

7.2. Uruguay con Clemente Padín

Clemente Padín empezó pronto a relacionarse con Vigo, Diesler y Dámaso Ogaz¹⁴³ a finales de los 60 con quienes intercambiaban sus revistas como *Diagonal Cero*, *Ediciones de Mimbre*, *La Plata de Palo o los Huevos de Plata*. Para 1974 organizó su primera exposición *Festival de la Postal Creativa* en la Galería U de Montevideo (fig. 32)¹⁴⁴. Sin embargo, en el 1977 publicaría en la revista *Ovum* (fig. 33) una denuncia contra la dictadura militar que le llevaría a prisión por “escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas”¹⁴⁵. La red de arte correo se volcaría en un proyecto para sacarle de la cárcel tanto a él como a otro colaborador llamado Caraballo, y que sería efectivo en 1984 cuando el ejército accedió a sacarlos en libertad provisional. Este proyecto fue organizado por Geoffrey Cook, estadounidense, en colaboración con Julien Blain desde Francia quien habría emprendido otro y decidieron coordinarse para hacer más efectiva la propuesta. Las bases de acción fueron en primer lugar realizar envíos masivos directamente a los organismos del país que podrían interferir a favor de la liberación de los artistas explicando el caso, y por otro lado buscar apoyos de personalidades influyentes a través del correo que pudieran presionar al gobierno uruguayo. De esta manera se consiguió que

¹⁴¹ Horacio Zabala, «Los últimos y los primeros» en *El arte correo en Argentina*, coord. Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero. (Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005), 55.

¹⁴² Antonia Payero. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia», 92.

¹⁴³ Artista chileno que conformaría junto con Guillermo Deisler otro de los más importantes foros de mail art, la revista *Cisoria Arte*; Antonia Payero. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia», 20. “Si en el Arte correo se da una fragmentación universal, cada número de *Cisoria Arte* revela una totalidad universal, cada número de *Cisoria Arte* revela una totalidad parcial de esa fragmentación, como de hecho también lo es cada Muestra de Arte Correo”.

¹⁴⁴ Ruud Janssen, «TAM Proyecto: Entrevista a Artistas Correo - Clemente Padín», 159.

¹⁴⁵ Santa, Pablo. “Clemente Padín: No solo arte correo. De las experiencias inobjetales a la performance.” *Boletín de arte: Revista del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, no. 17 (2017): 30, consultado el día 23/04/22 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/486>

el gobierno francés y norteamericano -apelado por su deuda con Latinoamérica tras el imperialismo- interviniesen de manera diplomática.¹⁴⁶

Clemente Padín también ha sido de los artistas que más ha hecho por la red, trabajando teóricamente para mantenerla en constante transformación. Uno de sus aportes más importantes fue el trabajo teórico que desarrolló del concepto “arte inobjetal”. Lo presentó a través de cuatro trabajos que tituló de la misma manera. El primero lo publicaría en la contraportada del último número de *Ovum 10*¹⁴⁷. La propuesta consistía en:

“Desplazar la acción poética desde las manos del emisor a las del receptor, operando un doble desplazamiento. Por una parte, deshacía la jerarquía entre obra y derivado. Por otra, intentaba desplazar la significación desde el lenguaje escrito, a través de la materialidad de la obra, hacia la acción. Siguiendo sus propios preceptos sobre la nueva poesía, buscaba la creación de una obra que «escape al artificio», «que sea sólo vida», que no forme parte de aquellas obras que «dicen y no hacen»¹⁴⁸

Su propuesta trató de desmaterializar la obra de arte tradicional y acabar con la autoría, proponiendo un manifiesto de “arte inobjetal” el mismo año a través de la red postal:

“El arte inobjetal, al dejar de lado a la obra, elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el status en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales”¹⁴⁹

La obra se realizaba directamente en la comunicación entre el artista y receptor de la red de arte correo¹⁵⁰, y, por otro lado, el arte de acción que proponía no podría ser otra cosa que político. Todo ello le llevó a componer más tarde el concepto de “lenguaje de acción” y el proyecto en 1975 *El artista está al servicio de la comunidad*.¹⁵¹

¹⁴⁶ Geoffrey Cook, «The Padin/Caraballo Project by Geoffrey Cook», en *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*, ed. Por Michael Crane y Mary Stofflet (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984), 329.

¹⁴⁷ Santa, Pablo. “Clemente Padín: No solo arte correo. De las experiencias inobjetales a la performance.”, 30.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*, 31.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Jan DeSirey y Chris Dodge, «Mail Art, Librarians, and Social Networking» en *Eternal Network: A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch. (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 199.

8. Tendencias de la segunda mitad de la década de los setenta: crítica y agotamiento

A lo largo de estos diez años se producen cambios que diferencian la primera mitad y la segunda mitad de década. En la primera mitad todavía los artistas de primera generación continúan en el medio postal y comienza a extenderse internacionalmente su uso. Ya a partir del 1973 el crecimiento de la red fue exponencial, caracterizado por la llegada de muchos nuevos participantes y la celebración de cada vez más exposiciones y encuentros. Para mediados, se produce el abandono del medio por parte de muchos de estos artistas de primera generación, y en consecuencia “una segunda ola” de artistas entrará participando en el arte correo sobre todo a través de la mirada de Robert Filliou y su *Eternal Network* como hemos visto. Sin embargo, también se darían las primeras críticas al medio debido a todos los cambios estéticos.

El hecho de que todas las publicaciones que hemos estado enumerando abrían la red al público de masas no fue algo que les agradó a todos los artistas postales, sobre todo a aquellos que habían empezado en los sesenta, lo que sería la primera generación u ola. Esto se debe a que al aumentar el número de participantes y crecer las listas, la cantidad de correspondencia precedía a la calidad debido a los envíos masivos. Denominan a este tipo de arte *Junk Mail* (correo basura) o *Quick-Kopy Krap*, y no a todos les convencía este cambio de estética de *copia rápida*¹⁵². Hay que tener en cuenta que el volumen de envíos recibidos en muchas ocasiones era inabarcable para generar respuestas. Autores como Robert Cumming y Hudson Márquez hicieron públicas sus opiniones contra este tipo de arte correo en revistas tan importantes del momento como *FILE* afirmando de manera extrema que el *mail art* era una “plaga” y “debía ser eliminado”.¹⁵³

Otro canadiense como Lee-Nova también prefirió volver a una red privada primando la calidad de envíos antes que la cantidad. En general, muchos artistas prefirieron enfocarse también en otros proyectos que no inmiscuían al *mail art* sintiendo que era un discurso y un medio que no daba más de sí, que se estaba agotando. Michael Morris, por ejemplo, alegó:

“Mis principales actividades en relación con el arte postal sufrieron una gran metamorfosis con el desarrollo de espacios dirigidos por artistas. La correspondencia parece ahora una etapa muy agradable, pero de transición; no creo que ninguno de nosotros hubiera pensado en nuestra actividad como un ismo. El Mail Art es una forma muy extraña de

¹⁵² Anna Banana, «VILE History», 47.

¹⁵³ *Ibid.*

legitimar una actividad orientada a la información y bastante engañosa para muchos de los que participaban a principios de la década de 1970. Creo que la mayoría de nosotros realmente queríamos mantenernos en contacto, publicar nuevos trabajos en un contexto ampliado, es decir, audio/video, así como efímeras y libros, y las rutas convencionales estaban todas cerradas. Ahora está ocurriendo, aunque parezca difícil de creer, y sí, uno todavía tiene cariño por los días de la correspondencia, incluso del correo basura.”¹⁵⁴

Muchos de artistas también tenían relación con otras corrientes artísticas a las que vuelven a dedicarse o se vuelcan totalmente. Otros dejan de creer en los valores de la red, pero aquellos que sí se quedaron acabaron siendo personalidades totalmente comprometidas con el medio postal. Para varios autores fue de hecho como una purga dentro de la red para asentar totalmente su discurso y compromiso.¹⁵⁵

A finales de la década, a partir del 1976, el periodo se fue oscureciendo con todo este malestar -para volver a resurgir en los ochenta y los nuevos medios como internet-. El *mail art* volvía a buscarse a sí mismo a pesar de haberse definido a principios de la década, y el optimismo y la alegría de los sesenta por formar una comunidad y una nueva forma de hacer las cosas había colapsado para algunos.¹⁵⁶

El propio Welch publicaría en la obra citada a lo largo de este trabajo, un apartado discutiendo sobre si realmente existió democracia dentro de la red postal, ya que, a raíz de este crecimiento de material, como cita el artista Andrej Tisma, se producía “una selección natural para la calidad del arte postal”¹⁵⁷. La imposibilidad de responder a todo el mundo y la propia consigna no escrita que daba la libertad de no contestar a los envíos, podía llegar a apartar a ciertos participantes por la clase de contenido que generaban. Contenidos relacionados con temas personales de cada artista, que por comodidad y facilidad acababan por mantener unos códigos que solo entendían ciertos participantes de la red como ocurría en la primigenia *New York Correspondence School*. O mismo se encerraban en determinados núcleos por no compartir las ideas que otros artistas

¹⁵⁴ Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 147. Traducción del texto: “My major activities vis-à-vis mail art undertook a major metamorphosis with the development of artist-run spaces. Correspondence seems now like a very nice but transitional stage-I don’t think any of us would have thought of our activity as an ism. Mail art is a very strange way to legitimize an information-oriented activity and quite misleading for many participating in the early 1970s. I think most of us really wanted to keep in touch, publish new work in an expanded context, that is, audio/video as well as ephemera and books, and the conventional routes were all closed. Now it is happening, although it seems hard to believe, and, yes, one still has an affection for the correspondence days, even the junk mail.”

¹⁵⁵ John Held, «Tres ensayos sobre arte correo», 25.

¹⁵⁶ Michael Crane, «The Spread of Correspondence Art», 195.

¹⁵⁷ Chuck Welch, «Corresponding Worlds: Debate and Dialogue», 193.

expresasen en sus envíos, como sintió, por ejemplo, el artista Alex Cheek quien llegó a recibir una postal diciendo que saliese de la red¹⁵⁸. ¿Es acaso este un tipo de censura? O ¿Este tipo de actitudes realmente forman parte de la misma identidad de la red, sin normas y libre para la circulación de cualquier tipo de idea que puede ser aceptada o no?

En cualquier caso, muchos colaboradores defendieron con fuerza la idea de libertad total en la que ningún artista puede prohibirle a otro sobre qué trabajar o no, como el mencionado Guy Bleus que reflexiona:

“Si quisiese pensar en la esencia del mail art y/o dar una conferencia al respecto, ningún otro mail-artista me lo podría prohibir. Uno de los principios básicos del arte y del mail art es la “libertad” y esto implica muchas cosas, como el derecho a ser incomprendido. Pero si el principio de libertad desaparece, entonces la creación de redes es un cadáver”¹⁵⁹

9. Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos visto como el arte correo fue un medio o una tendencia multidisciplinar que supo asimilar los cambios artísticos del arte contemporáneo, llegando a adaptarse a internet a partir de los noventa cuando precisamente había conseguido ser precursor de las comunidades pre-internet. Funcionó como soporte y herramienta para el desahogo y necesidades de artistas y personalidades de toda índole que buscaban experimentar y enviar sus propios mensajes al mundo. Creó comunidades abiertas al diálogo, el debate y la crítica continua sobre diversas cuestiones artísticas y la sociedad, sirviendo también como medio de lucha política y dándole voz a países silenciados como los latinoamericanos. Generó a su alrededor una actividad alternativa relacionada con la creación de nuevos espacios no tradicionales, la autoedición y autogestión, y se vinculó con otro tipo de artes como la performance. También fue junto con los libros de artistas revolucionario para los debates sobre la autonomía de los documentos y archivos como obras artísticas, abriendo un nuevo campo en el panorama expositivo y de la conservación. Así como hizo posible la utopía de crear un circuito artístico que escapase de las dinámicas del mercado y se pusiera al servicio de las comunidades.

¹⁵⁸ *Íbid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, 190. Traducción del texto: “If I like to think about the essence of mail art and/ or to give a lecture about it, no other mail artist can forbid me to do so. One of the basic principles of art and mail art is “freedom” and this implies many things, such as the right to be misunderstood. But if the principle of freedom disappears, then networking is a dead body”.

También su diálogo y conciliación con las instituciones, tanto del servicio postal, como de las universidades y algunos gobiernos fue llamativo teniendo en cuenta su naturaleza subversiva.

Hemos visto cómo la propia red pasó de ser un simple juego entre una reducida lista privada de contactos entre los cincuenta y sesenta a convertirse en una especie de ente poético que logró hacer sentir al mundo conectado y darle la posibilidad de participar, investigar y protestar. Como mencionó Anna Banana: “La mejor parte del mail art es que no tienes que estar allí en persona para estar en la acción”¹⁶⁰. Y cualquiera a partir de los setenta podía ser parte de esa acción.

“La aportación más importante del arte correo no se ha producido en las obras que ha creado, sino en la estructura interactiva que ha desarrollado”¹⁶¹

¹⁶⁰ Anna Banana, «Mail Art Canada», 263. Traducción del texto: “The best part about mail art is that you don’t have to be there in person to be in on the action.”

¹⁶¹ John Held, «Three Essays on Mail Art», xx. Traducción del texto: “The most important contribution of mail art has not been in the products which have been created, but the structure of interaction which has involved.”

10. Bibliografía

- Berenice, Gustavino et.al., *Órbita de Vigo: trayectorias y proyecciones*. Editado por Florencia Mendoza. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Bellas Artes, 2019. Edición para PDF, consultado el día 23/04/22, <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/OrbitaVigoElectronico.pdf>
- Bloom, Ina, Martínez, Chus y Sainsbury, Alex. *Ray Jonhson: Completa-ho i retorna-ho sispiau = [please add to & return]*. Barcelona: Museu d MACBA, 2009.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e Historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal ediciones, 2004.
- Covalada, Irene. «Una propuesta artística: En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke en Caché (2005)». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2017. Consultado el día 23/04/22, <https://riunet.upv.es/handle/10251/95417>
- Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984.
- Estella, Iñaki. *Fluxus*. Donostia, España: Editorial Nerea S.A., 2012.
- Foster, Hal et.al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal ediciones, 2006.
- García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (coord.). *El arte correo en Argentina*. Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005.
- García Torres, Ítalo. «Arte Correo: Dos casos de estudio del cono sur y el desarrollo del proyecto AUMA». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Chile, 2017. Consultado el día 18/06/22, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145836>
- Gilbert Zanna y Iglesias Aimé. *Ulises Carrión: The Big Monster*. ISLAA: 2019. Recurso en línea, consultado el 30/05/22, https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030_1
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Held, John. *An Annotated Bibliography by John Held Jr*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc, 1991.
- Held, John, *Archiving Advanced Art. Collecting, Care and Cultural Significance of Artist's Archives*. TAM- Publications, 2020, 102-103. Recurso en línea consultado el día 30/05/22

https://books.google.es/books?id=WozHDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Heyvaert, Anne. “De la carta pintada al arte postal y sus recursos para motivar la recepción del espectador”, *Revista Bellas Artes*, no. 10 (2012): 115-137. Consultado el día 23/04/22 <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6773>
- Hellion, Martha (coord.). *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* v. II. Madrid: Turner, 2003.
- Home, Stewart. «Mail-art» en *El Asalto a la cultura Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*.145-153. Traducido por Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, 1.ª edición en castellano, Barcelona: Virus Editorial, 2002.
- Kim Starbuck, Madelyn. «Clashing and Converging: Effects of the Internet on the Correspondence Art Network» Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 2003. Consultado el día 18/06/22, <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/956>
- Lázaro, Isabel. «Evolución del Mail Art en España». Tesina, Universidad de Barcelona, 2009. Consultado el día 17/06/22 https://issuu.com/boek861/docs/evolucion_mail_art_en_espa_a
- Navarrete, Ana (coord.), *Agregue y Devuelva: Mail Art en las colecciones del MIDE-CIANT/UCLM* Colección Mide. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, Fundación Antonio Pérez, 2021. Edición para PDF, consultado el día 30/05/22 <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/28561>
- [Navarrete, Marcela](#). «Tensiones y confluencias entre arte y comunicación. El caso de la red de arte correo». Universidad nacional de Villa María, 2018. Consultado el día 18/06/22, http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/37654/1997/naVaRReTe.pdf
- Nogueira, Xosé. “Desde la hibridación hasta la disolución. Algunos trayectos por el complejo paisaje de la cultura audiovisual contemporánea y por los cuerpos que habitan. (Y la vida como acto performativo)”. En *Narrativas cruzadas: Hibridación, transmedia y performatividad en las humanidades digitales.*, coordinado por María Teresa Vilariño Prieto, 211-280. España: Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- Paiva Nunes, Andrea. «Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80». Porto Alegre: Universidade Federal do Río Grande do Sul, 2004. Consultado el día 18/06/22, <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7037>

- Payero, Antonia. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993. Consultado el día 17/06/22 <https://eprints.ucm.es/id/eprint/54698/>
- Pianowski, Fabiane. “Giro postal: cómo, cuándo y por qué la correspondencia entre artistas se convierte en arte correo”, en *Arte y cultura digital: Planteamientos para una nueva era*, coordinado por José Luis Crespo Fajardo. 28-40. Málaga: Universidad de Málaga, 2012. Edición para PDF, consultado el día 23/04/22, <https://www.eumed.net/libros-gratis/2012a/1184/indice.htm>
- Santa, Pablo. “Clemente Padín: No solo arte correo. De las experiencias inobjetales a la performance.” *Boletín de arte: Revista del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, no. 17 (2017): 28-35, consultado el día 23/04/22 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/486>
- Siegmann, Renaud. *Mail Art: Art Postal-Art posté*. París: Éditions Alternatives, 2002.
- Sousa, Pere (coord.). *Mail Art: La red eterna. Recopilación de artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*. 2.ª ed. Bizkaia: La Única Puerta a La Izquierda, 2011.
- Vallejo Delgado, Consuelo (coord.). *Postdata: Esperanza recuerda. Mail Art Collection*. Jaen: La Única Puerta a la Izquierda, 2014. Edición para PDF, consultado el día 18/06/22, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=724211>
- Welch, Chuck (ed.). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995. Edición para PDF, consultado el día 23/04/22, https://monoskop.org/File:Welch_Chuck_ed_Eternal_Network_A_Mail_Art_Anthology.pdf

Webgrafía

- “Documenta-Historia: Todas las ediciones de la documenta en Kassel desde su inicio en 1955”, *Universes in Universe* Bienales. Consultado el día 30/05/22, <https://universes.art/es/documenta/history>
- “Glossary”, *Ray Johnson Estate*, (2002). Consultado el día 23/04/22 <http://www.rayjohnsonestate.com/glossary/>
- Kasha Linville, “Ray Johnson: Whitney Museum of American Art”. *Artforum*, noviembre de 1970. Recurso en línea consultado el día 23/04/22, <https://www.artforum.com/print/reviews/197009/ray-johnson-74237>
- Martin, Patricia, “El arte de postguerra”, *El financiero*, 14 de agosto de 2014. Consultado el 18/06/22 <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/patricia-martin/el-arte-de-postguerra-1a-parte/>
- “Ray Johnson Designs”, *Moma*, consultado el día 23/04/22, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/rayjohnson/>

Imagen extraída del recurso en línea: “Postales, Sellos de goma y sellos de correos antes del mail art”, *Merz Mail*. Consultado el 20/06/2022 en <https://www.merzmail.net/postales1.htm>

Figura 3: Ejemplo de *Moticos* de Ray Johnson de 1956

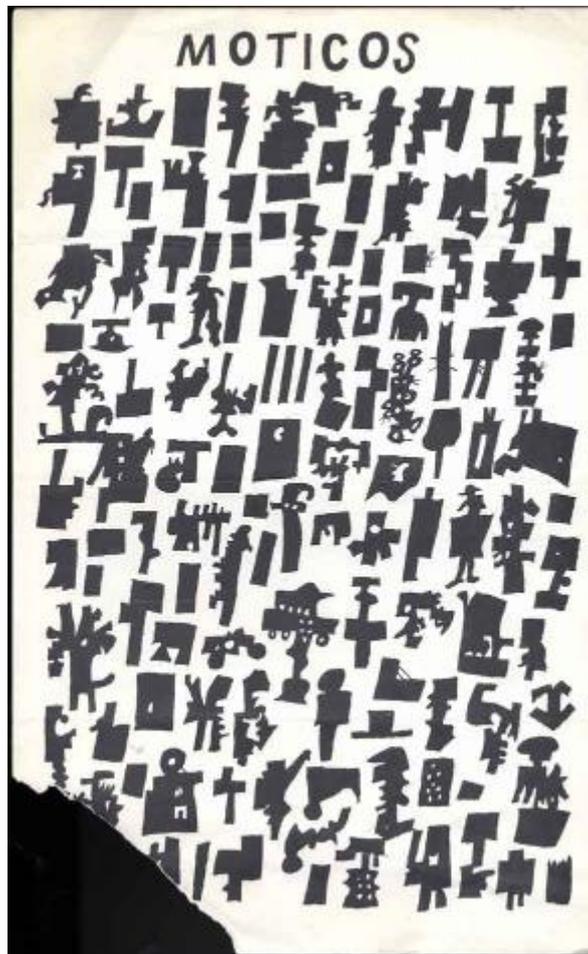
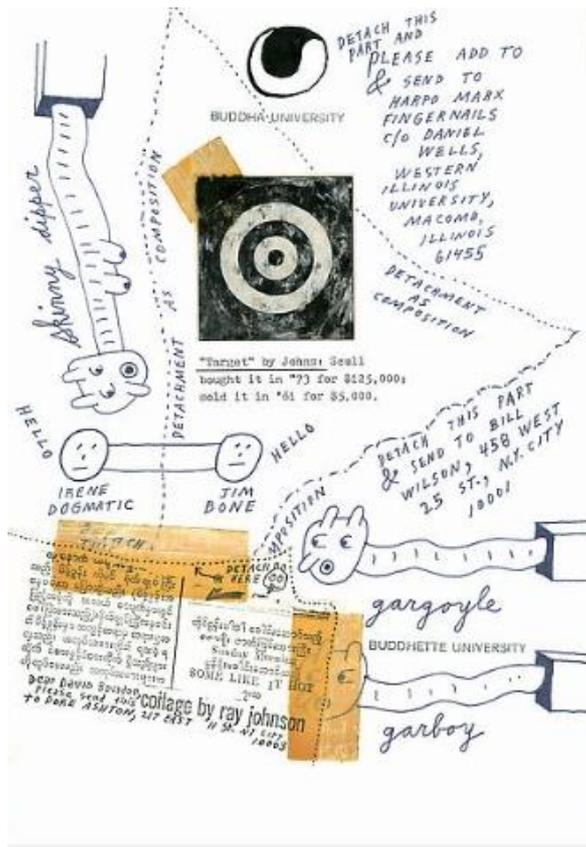


Imagen extraída del recurso en línea: “Ray Johnson Designs”, *Moma*. Consultado el día 20/06/2022 en <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/rayjohnson/>

Figura 4: Ejemplo de “Please, Send To” de Ray Johnson.



Fotocopia de una carta. Imagen extraída del recurso en línea: “Mail Art & Ephemera: To Ray Johnson Work 4”, *Ray Johnson Estate*, 2002. Consultado el día 20/06/2022 en <http://www.rayjohnsonestate.com/art/from-ray-johnson/works/4/>

Figura 5: Ejemplos de “Please Add & Return to Ray Johnson”.



Fotocopia de una carta. 27,9 x 21,6 cm.
Propiedad de The Estate of Ray Johnson at Richard L. Feigen & Co. Imagen extraída del catálogo Bloom, Ina et.al. *Ray Johnson: Completa-ho i retorna-ho sisplau = [please add to & return]*, Barcelona: Museu d MACBA, 2009, 39.

Derecha: *Untitled (Please, Add & Return To Ray Johnson)*; Izquierda: *Please to Cher and Return to Ray Johnson*.



Fotocopia de una carta. Imagen extraída del recurso en línea: “Mail Art & Ephemera: To Ray Johnson Work 8”, *Ray Johnson Estate*, 2002. Consultado el día 20/06/2022 en <http://www.rayjohnsonestate.com/art/to-ray-johnson/works/8/>

Figura 6: Anuncio enviado por correo de Ray Johnson de la exhibición de la NYCS en el Museo Whitney en 1970



Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 301.

Figura 7: *Fluxus Postal Kit 7* de 1968. Realizado en Nueva York.



Fotografía extraída del recurso en línea: “Flux Post Kit 7”, *Artists’ Books and Múltiples*, 1 de junio de 2017. Consultado el día 20/06/2022 en <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2017/06/flux-post-kit-7.html>

Figura 8: Instrucciones para la obra de teatro de acción a través del correo, *Thank You*, de Dick Higgins desde Estados Unidos en 1959

THANK YOU
Dick Higgins

-dedicated to Allan Kaprow and George Brecht

Any number of couples of either sex may be included in any performance of thank you. Any performer may be included in more than one couple if desired. Index cards are typed by the director to say "thank you social situation." These words may appear anywhere on the card such that neither phrase obscures the other. Identical cards are sent to each member of each couple in identical envelopes containing other identical materials, for example, one pair of identical envelopes--identical except for the addresses--might contain identical cards plus identical neckties, labels or coins. Each envelope is mailed to each member of each couple in the care of the other member of each couple. For example, if Miss A and Uncle B are members of one couple, then the card for Miss A is sent care of Uncle B, and the card for Uncle B is sent care of Miss A. Each envelope is addressed by typewriter, and each is stamped "personal" in the lower left-hand corner. The performance continues couple by couple and concludes when the last couple has finished reacting to the opening of the envelopes.

Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 94.

Figura 9: Portada del Vol. 2, núm. 5 de la New York Correspondence School Weekly Breeder en 1971



Pertenece a la Colección del MACBA Centre d'Estudis i Documentació

Extraído del recurso en línea: “The NYCS weekly breeder [Vol.2, núm. 5]”, *Macba.cat*. Consultado el día 20/06/2022 en <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/nycs-weekly-breeder-vol-2-num-5>

Figura 10: Cartel *Omaha Flow System* del 1973 organizado por Ken Friedman

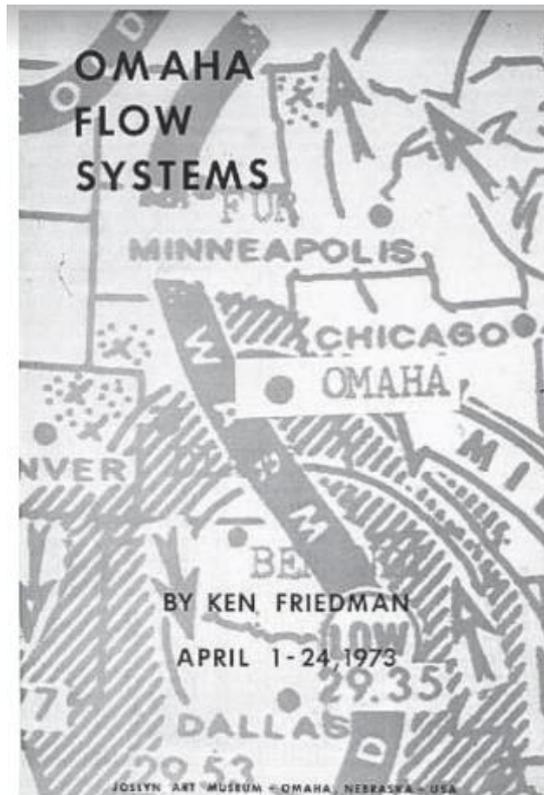


Imagen extraída de: Covalada, Irene. «Una propuesta artística: En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke en Caché (2005)». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2017, 117.

Figura 11: Primer envío de *Sock of the Month Club* con un calcetín en 1970 por Ken Friedman



Imagen extraída del recurso en línea: “Sock of the month club letter sock first edition”, *Fluxus Digital Collection*. Consultado el día 21/06/2022 en <http://fluxus.lib.uiowa.edu/content/sock-month-club-letter-sock-first-edition.html>

Figura 12: Anuncio por correo de la *Image Bank Post Card Show* de Canadá en 1977

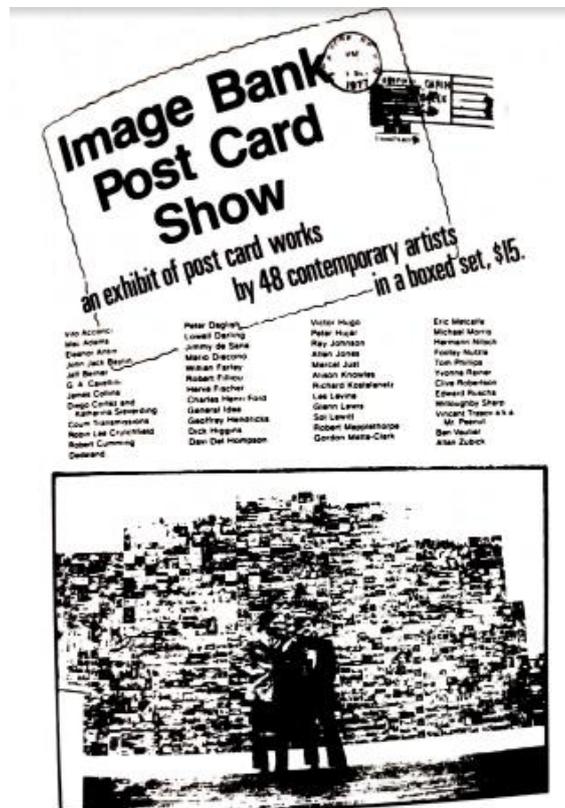


Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 303.

Figura 13: Portada del vol. 1., no. 1 de la revista *FILE* en 1972



Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 246.

Figura 14: Portada no. 1 de 1974 de la revista *VILE* editada por Anna Banana.
Fotografía de portada del mail artista Monty Cazazza

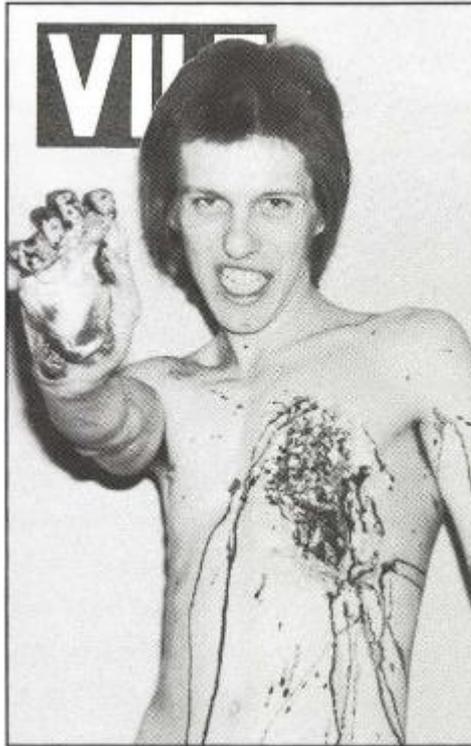


Imagen extraída de: Welch, Chuck (ed.). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*.
Calgary: University of Calgary Press, 1995,47.

Figura 15: Anuncio para realizar los envíos a Jean-Marc Poinot para la VII
Bienal de París en 1971



Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes
du 24 septembre au 1er novembre 1971
Parc Floral de Paris - Bois de Vincennes

Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 300.

Figura 16: No. 4 del zine *Arte Postale!* de Vittore Baroni en 1980

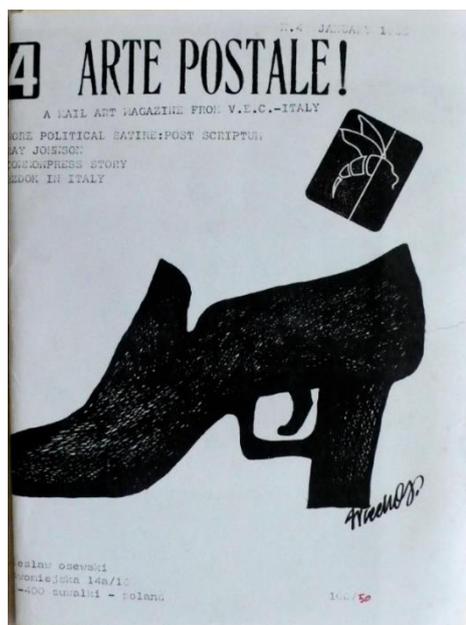


Imagen extraída del recurso en línea: “Arte Postale 1980-01-00”, *Lomholt Mail Art Archive*. Consultado el día 21/06/2022 en <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/vittore-baroni/1980-01-00-baroni>

Figura 17: Foto de Cosey Fanni Tutti para la revista *COUM* en 1978

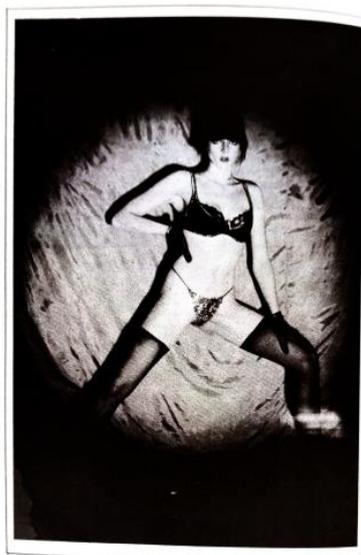
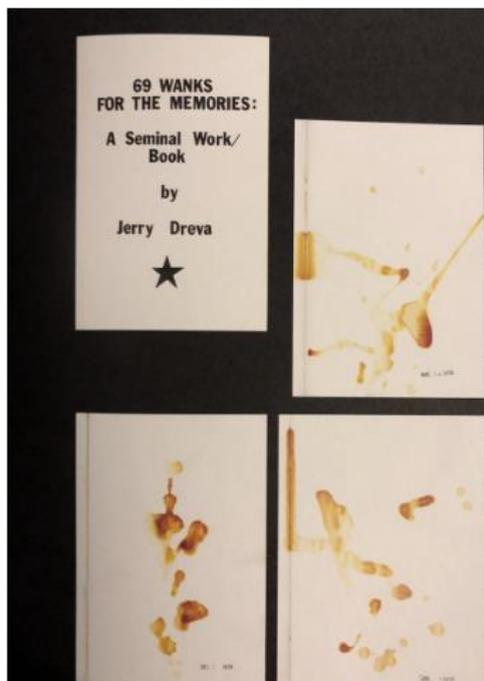


Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 284.

Figura 18: Páginas de *A Seminal Work/Book* de Jerry Dreva del 1975



Fotografía realizada en una exposición organizada por *Axis Mundo-Queer Networks in Chicano LA* en la *Central Saint Martins Library and Learning Zone* de Londres el 12 de diciembre de 2018 por la usuaria Cherie Chun. Recurso en línea: Cherie Chun. “Lanyard Project-Research”, *ual:workflow*. 5 de enero de 2019. Consultado el día 21/06/2022 en <https://cherie.workflow.arts.ac.uk/11-lanyard-project-research>

Figura 19: Portada del n.1. diciembre, 1977 de la revista *Commonpress* de Pawel Petasz

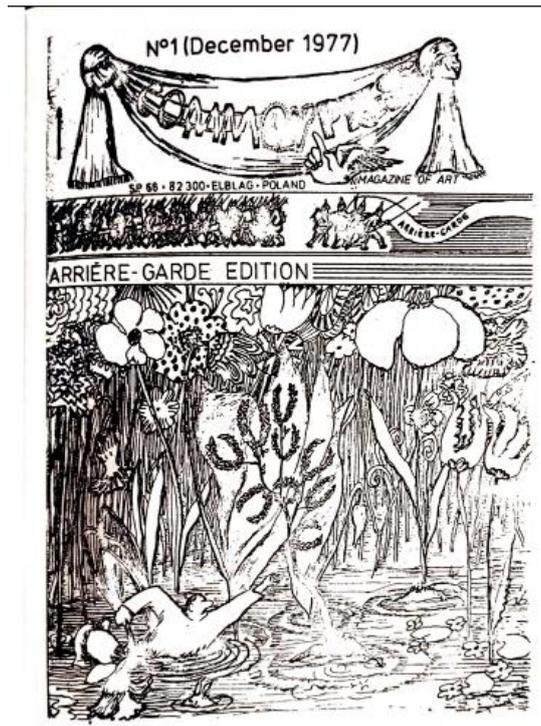
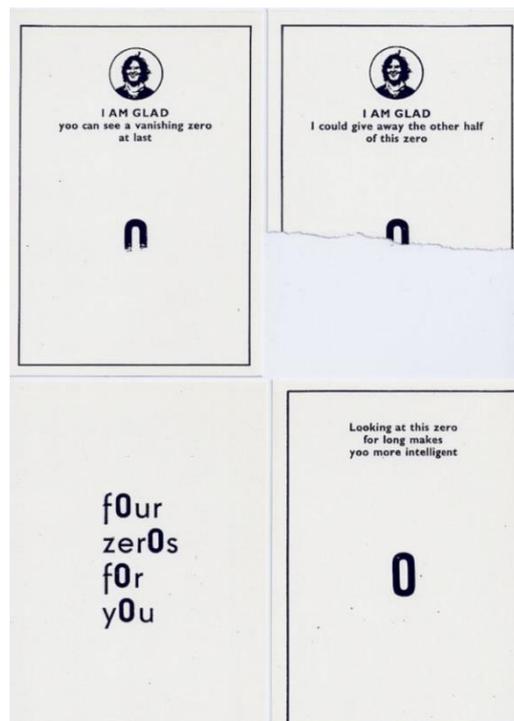


Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 325.

Figura 20: Ejemplos de los “zero code” de Endre Tot



Páginas del libro *TOTAL zerOs, (1973-1977), for everybody, nobody and me* publicado en 1977 por Edition Hundertmark en Colonia.

Imagen extraída del recurso en línea: “Endre Tót | TOTAL zerOs, (1973 - 1977), for everybody, nobody and me”, *Artists’ Books and Multiples*, 11 de mayo de 2015. Consultado el día 21/06/2022 en <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2015/05/endre-tot-total-zeros-1973-1977-for.html>

Figura 21: Una carta en respuesta al proyecto *A Poem* de 1973 de Ulises Carrion

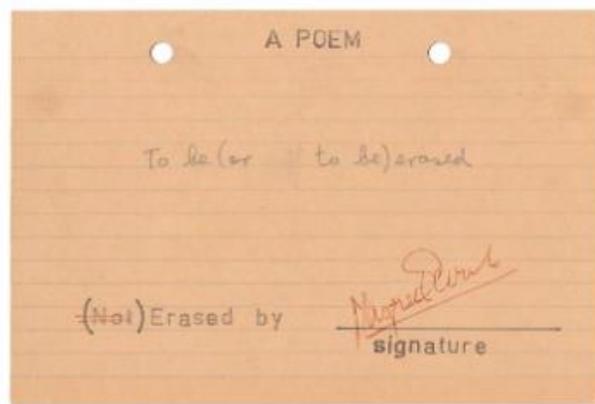


Imagen extraída del recurso en línea: Gilbert Zanna y Iglesias Aimé. Ulises Carrion: *The Big Monster*. ISLAA: 2019, 10. Consultado el día 30/05/22, https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030_1

Figura 22: Algunas respuestas al proyecto *Definitions of Art* de 1977 de Ulises Carrion

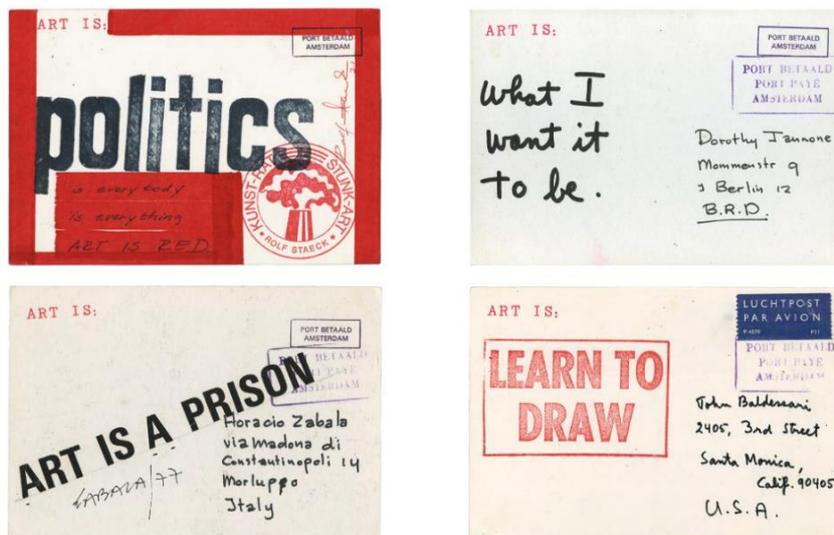


Imagen extraída del recurso en línea: Gilbert Zanna y Iglesias Aimé. Ulises Carrión: The Big Monster. ISLAA: 2019, 8-9. Consultado el día 30/05/22, https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030_1

Figura 23: Manifiesto del Proyecto EAMIS de 1978

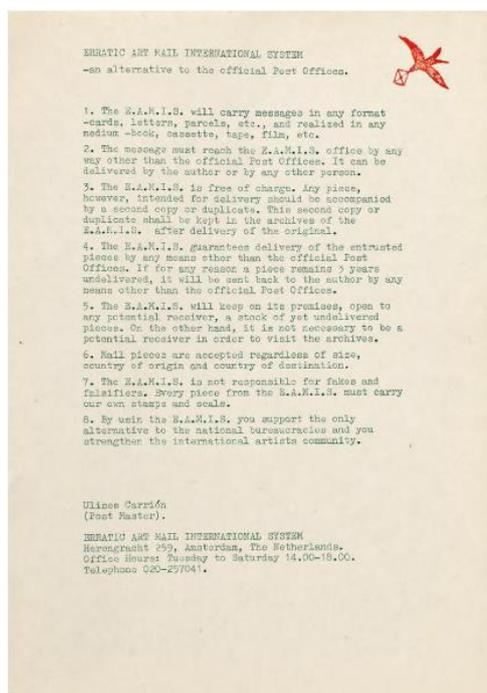


Imagen extraída del recurso en línea: Gilbert Zanna y Iglesias Aimé. Ulises Carrión: The Big Monster. ISLAA: 2019, 21. Consultado el día 30/05/22, https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030_1

Figura 24: Portada de no.1 de *Ephemera* 1977 de Ulises Carrion



Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 324.

Figura 25: Ejemplo de envío del Grupo ZAJ: *Exposición por correspondencia. Variación sobre la Familia de Carlos V* de 1966

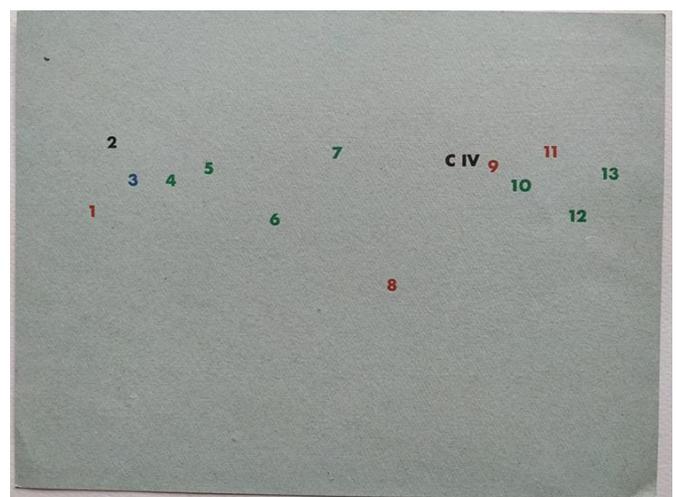
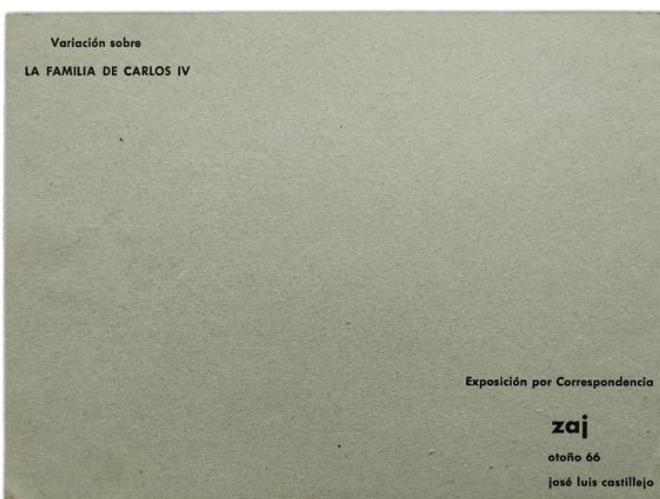


Imagen extraída del recurso en línea: “Documentos: Variación sobre la familia de Carlos IV. Exposición por Correspondencia-José Luis Castillejo. Zaj, otoño 66”, *El*

Astillero: *Documentos y Libros de Arte Contemporáneo*. Consultado el día 20/06/2022 en <https://libreriaelastillero.com/documentos/variacion-sobre-la-familia-de-carlos-iv-exposicion-por-correspondencia-jose-luis-castillejo-zaj-otono-66.html>

Figura 26: Invitación de participación en la muestra *Tramesa Postal* organizado por la escuela EINA de Barcelona en 1973



Imagen extraída de: Covalada, Irene. «Una propuesta artística: En el Umbral del Mail Art a través de la mirada de Michael Haneke en Caché (2005)». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2017, 126.

Figura 27: Anuncio de los archivos del Atelier de Bonanova de la exhibición *Negro sobre Blanco* en La Casa del Siglo XV en 1978



Imagen extraída de: Payero, Antonia. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, 115.

Figura 28: Postal del archivo del Atelier de Bonanova en solidaridad con Clemente Padín y Jorge Caraballo



Imagen extraída de: Payero, Antonia. «Arte Correo (Mail-Art), 1975-185 el Atelier Bonanova como referencia». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, 82.

Figura 29: Portada del catálogo de la *Última Exposición de Arte Postal* en Argentina en 1975, por Horacio Zabala y Edgardo-Antonio Vigo

ULTIMA EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTECORREO '75



LAST INTERNATIONAL EXHIBITION OF MAIL ART '75
DERNIÈRE EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART COURRIER '75

Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 350.

Figura 30: Sello de Edgardo A. Vigo en 1976 *Set Free Palomo*



Imagen extraída de: García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (coord.). *El arte correo en Argentina*. Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005, 42.

Figura 31: Ejemplo de trabajo postal firmado como G. E. Marx-Vigo de 1979



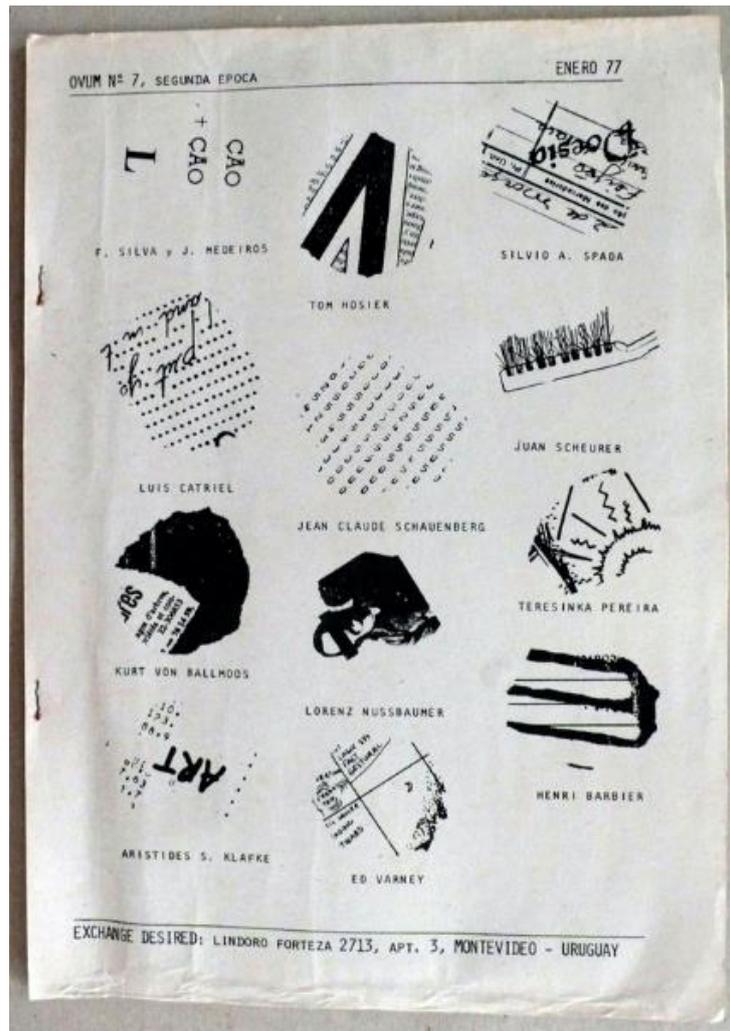
Imagen extraída de: García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (coord.). *El arte correo en Argentina*. Buenos Aires: Vórtice Ediciones, 2005, 17.

Figura 32: Portada del catálogo de la exhibición *Festival de la Postal Creativa* celebrada en Uruguay en 1974 por Clemente Padín



Imagen extraída de: Crane, Michael y Mary Stofflet, (ed.). *Correspondence Art: Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, 359.

Figura 33: Página del No. 7 de la revista *OVUM*, enero de 1977 editada por Clemente Padín



Fotografía extraída del recurso en línea: “Category: Magazine. OVUM 1977-01-00”, *Lomholt Mail Art Archive*, 2014. Consultado el día 20/06/2022 en <https://www.lomholtmailartarchive.dk/category/magazine/1977-01-00-padin>