

Poesía Misiva: Estrategias de Movimiento y Dinámicas de Futuro en el Proyecto de Guillermo Deisler

Francisca García

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
ORCID: 0000-0002-9548-5252

RESUMEN

La cultura contemporánea se caracteriza hoy por haber perdido su locación fija: disciplinas del conocimiento, lugares geográficos e identidades culturales se movilizan de forma fluida en el proceso que hoy se reconoce como globalización. Si bien la sociedad digital y el capitalismo global empujan hoy las fronteras y definiciones heredadas de la modernidad, es preciso constatar antecedentes artísticos que previo a estos fenómenos, ya incorporaban dinámicas afectivas y comunitarias transculturales. A partir de la noción de “poesía misiva” propuesta por el artista chileno Guillermo Deisler en 1986, el presente artículo estudia el corpus de tarjetas postales que él imprimió y distribuyó desde su exilio en Bulgaria (1974-1986), para interrogar cómo es que esta materialidad le permitió estratégicamente al artista superar el aislamiento del exilio y configurar comunidades deslocalizadas por medio de la cooperación y el arte correo.

PALABRAS CLAVE

poesía misiva, red de arte-correo, comunidad, Archivo Guillermo Deisler.

ABSTRACT

Contemporary culture is characterized today by having lost its fixed location: disciplines of knowledge, geographical places and cultural identities are fluidly mobilized in the process that we now recognize as globalization. While the digital society and global capitalism today push the borders and definitions inherited from modernity, it is necessary to verify artistic backgrounds that, prior to these phenomena, already incorporated affective, communal and transcultural dynamics. From the notion of “missive poetry” proposed by the Chilean artist Guillermo Deisler in 1986, this article studies the *corpus* of postcards that he printed and distributed from his exile in Bulgaria (1974-1986), to question how it is that this materiality strategically assists the artist to overcome the isolation of exile and to configure a delocalised artistic community through cooperation and mail-art.

KEYWORDS

missive poetry; mail-art; community; Guillermo Deisler Archive.

The power of the avant-garde was precisely
its ability to cross the borders and to
bring the lived experience into the cultural space.
Boris Groys¹

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace
exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement
branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc
d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au micros-
cope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle.
Gilles Deleuze & Félix Guattari²

A ti, para empezar:
sólo espero una respuesta y a ti te toca.
Jacques Derrida³

I. INTRODUCCIÓN

El acceso público a la obra del artista chileno Guillermo Deisler (1940-1995) se ha masificado actualmente a partir de los documentos e imágenes que se encuentran publicados en Internet. Estos *posteos* han sido reveladores en el sentido mismo del anglicismo *-to post*, “publicar” y, a partir de allí, “hacer público”, “anunciar”-. Es posible que muchos de ellos hayan sido realizados por las decenas de personas que mantuvieron en el pasado algún tipo de intercambio creativo con el artista por medio de la llamada red de arte correo o *mail-art*. Dicha red fue el canal de comunicación alternativa por medio de la cual numerosos artistas internacionales intercambiaron sus trabajos y perspectivas críticas a partir de la década del 60, entre uno y otro lado del océano Atlántico. De esta forma es posible pensar cómo estos documentos, que se movilizan actualmente en el espacio digital, continuarían la circulación

1 Thijs Lijster, “The Future of the New. An Interview with Boris Groys”, *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 1 (2018): 88.

2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

3 Jacques Derrida (s/f). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Trad. Haydée Silva. Santiago: Edición electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 3.

del proyecto Deisler bajo una lógica muy similar a la que rigió su propia dinámica de trabajo artístico, es decir, asegurando la comunicación y el flujo permanente en un sentido multidireccional y multicultural.

Guillermo Deisler fue un artista múltiple que atravesó las fronteras del campo del arte, de las comunicaciones y de la política. Fue grabador, poeta visual, artista correo, editor, escritor, escenógrafo, iluminador, profesor y militante. La dimensión heterogénea y transdisciplinaria que caracteriza su proyecto se entrecruza con su biografía determinada por el constante cambio de residencia. En Chile permaneció hasta 1973, primero en la capital del país, Santiago, que fue el lugar en donde cursó sus estudios de arte en la Universidad de Chile. A continuación el artista se traslada a Antofagasta, una ciudad costera ubicada a 1.300 kilómetros al norte de Santiago, en pleno Desierto de Atacama. Luego del golpe militar del general Pinochet en 1973, forzado a salir al exilio, se instaló primero en Plovdiv, Bulgaria, durante 12 años, y finalmente, en Halle an der Saale, Alemania, donde falleció en 1995.



Figura 1.⁴

Antes de la salida forzada de Chile en diciembre 1973, Deisler deja la custodia de su archivo personal a sus padres, quienes lo conservan en el patio trasero de su casa-quinta en la comuna de Quinta Normal en Santiago. Solo será en el año 2009 que este conjunto histórico se reúne con el resto del material que el artista produjo en Europa hasta su fallecimiento en 1995 y que es trasladado desde Alemania a Santiago a partir de gestiones familiares. El conjunto documental se constituye formalmente como el Archivo de Guillermo Deisler ese mismo año 2009, momento en que comienzan a desarro-

4 Todas las imágenes que acompañan este artículo son cortesía de Laura Coll de Deisler.

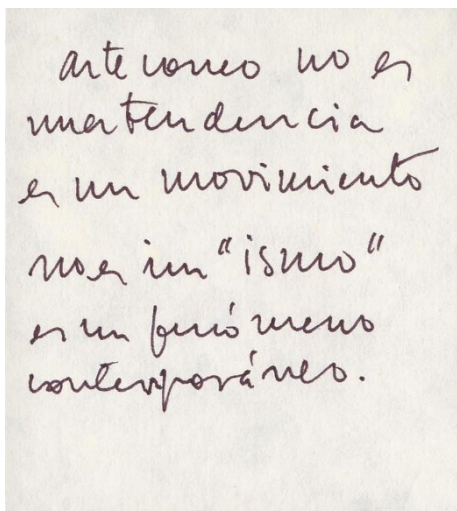
llarse una serie de acciones de reactivación, clasificación e inventario a partir de un complejo trabajo técnico y conceptual realizado por un equipo interdisciplinario. La constitución del archivo permitió impulsar iniciativas curatoriales y publicaciones para la puesta en valor de la obra. Cabe mencionar en este ámbito algunas exposiciones como *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler* (Sala Puntángeles de Valparaíso, 2007); *Poetry Factory* (Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 2008); *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, curada por la Red Conceptualismos del Sur (Museo Reina Sofía Madrid, 2012); y *Arte Postale. Bildbriefe, Künstlerpost-karten, Mail Art* (Akademie der Künste de Berlín, 2013), entre otras⁵.

A partir de la noción “poesía misiva” acuñada por el propio Deisler, el presente estudio se propone recuperar y leer una serie de tarjetas postales que el artista diseñó y envió desde Bulgaria (1974-1986), a partir de amplios tirajes que distribuyó hacia destinatarios residentes en diversas ciudades a nivel global. La novedad de este estudio radica en que las tarjetas fueron recopiladas entre 2009 y 2014 desde diferentes lugares distintos al archivo en Santiago. Entre otros, puede mencionarse el Weserburg Museum en Bremen, el archivo de Edgardo Antonio Vigo en la ciudad de La Plata, la Fundación Espigas en Buenos Aires, las colecciones personales de las artistas Karla Sachse y Carmen Trocker en Berlín y del coleccionista Guy Schraenen en París. La premisa de la recopilación es que parte importante del proyecto de Deisler en el exilio fue pensado para ser “enviado” por correo, construir redes y consolidar los canales de comunicación artística más allá de las instituciones. En este sentido, estas tarjetas hoy recuperadas constituirían a priori los espacios en blanco o las ausencias detectadas preliminarmente en el archivo de Santiago.

En términos conceptuales, propongo que el programa de la “poesía misiva” permite a Deisler superar la condición de aislamiento propia del exilio, y a su vez, impulsar la configuración de una comunidad artística integrada por sujetos residentes en distintos lugares y hablantes de distintas lenguas. Establezco además que estas dinámicas de comunicación se potencian con los motivos gráficos que movilizan las tarjetas, los cuales plantean reflexiones en torno al internacionalismo, la geopolítica, el proyecto de convivencia en la globalización o el concepto de hogar. Para desarrollar esta lectura, incluyo la revisión de algunos ensayos breves del artista que aportan reflexio-

5 Este itinerario de trabajo y valoración ha sido posible a partir de iniciativas individuales y colectivas, institucionales e independientes. En ellas he colaborado como investigadora y también como autora de algunos textos. Todas las exposiciones mencionadas cuentan con catálogos publicados (algunos bilingües), que incluyen reproducción de obras del artista y textos críticos de distintos autores.

nes personales y descripciones de sus modos de hacer poéticos; una descripción general del campo de la poesía latinoamericana en los años sesenta y setenta; y, a modo de proyección, algunas reflexiones en torno a la actualidad del concepto de archivo, vanguardia y futuro. En términos generales, consigno que el objetivo general de esta lectura no implicará solamente ampliar y seguir conectando el proyecto de este artista individual sino, sobre todo, indagar en las mecánicas y dinámicas de acción poética que permitieron en el pasado la configuración de redes y comunidades descentradas en tiempos previos a la digitalización.



arte nuevo no es
una tendencia
es un movimiento
no es un "ismo"
es un fenómeno
contemporáneo.

Figura 2.

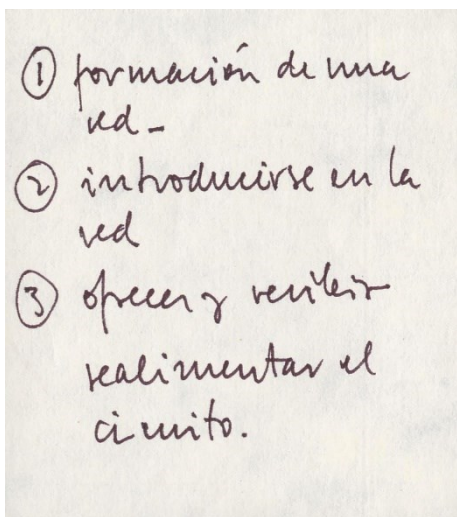
- 
- ① formación de una red.
 - ② introducirse en la red
 - ③ ofrecer y recibir realimentar el circuito.

Figura 3.

II. CULTURAS HÍBRIDAS, MESTIZAJE Y CONCIENCIA DE MOVIMIENTO

Además de su obra visual, Guillermo Deisler escribió un sinnúmero de textos breves y dispersos a lo largo de su trayectoria, los cuales aportan reflexiones claves para entender su proyecto poético. Estos textos, de tipo ensayístico y hasta hace poco inéditos, fueron registrados originalmente en hojas sueltas mecanografiadas y se conservan hoy en su archivo en Santiago⁶. A través de ellos es posible constatar cómo el artista se inscribe en las grandes transformaciones sociales y culturales que experimentó Latinoamérica y el mundo en el siglo XX, luego de siglos de colonización y de las luchas sociales y políticas más contemporáneas de carácter emancipatorio.

Nieto de un ingeniero alemán que arriba a Chile en el siglo XIX, el patrón de movimiento transatlántico es parte de la memoria personal de Guillermo Deisler: “mi abuelo Wilhelm Deisler, prusiano que emigró a Sudamérica con todos sus enseres domésticos, los que aún se conservaban en mi casa paterna, como testimonio y recuerdo, sin saberlo, de la decisión de una partida sin retorno en los finales del siglo pasado y comienzos del presente” (Deisler, Varas y García, 2014: 199). Este recuerdo personal queda impreso en un manuscrito hasta hace poco tiempo inédito, en el que él repasa su memoria familiar proyectándola a los devenires políticos y culturales del siglo XX. Continúa:

[E]n mí como pudiera suceder en muchos latinoamericanos, se pasean las “identidades”. Somos la convivencia o el testimonio de esa convivencia de elementos culturales distintos. No somos lo que fuimos, o sea, el pasado de pueblos con culturas relevantes y con su desarrollo propio. Como tampoco somos esa cultura que se nos impuso a través de cuatro siglos de colonización. (201)

La propia biografía del artista, caracterizada por los constantes desplazamientos geográficos y lingüísticos y marcada por el exilio y el “retorno” nunca planificado a la Alemania de sus propios ancestros, le permite entender las formas como se han definido arbitrariamente las identidades nacionales “oficiales” en América Latina.

Latinoamericanos hoy, por ejemplo, en el exilio, descubrimos nuestras raíces lejanas, por un lado, en nuestro continente que dejamos y por otro: nuestro pasado de “europeos de ultramar”. [...] Empezamos a hablar idiomas europeos, aun cuando nunca dejamos de pensar, inconscientemente, en lenguas olvidadas

6 Una selección de estos textos fueron publicados por primera vez el año 2014 en Santiago. Ver Deisler, Varas y García, 2014: 164-201.

o simplemente puestas al margen de lo oficial y lo establecido [la multiplicidad de lenguas nativas]. (Deisler, Varas y García, 2014: 177)

Esta reflexión sobre las identidades fruto de los puntos de cruce y contacto, se proyectará a su vez en una comprensión líquida del arte latinoamericano, la cual queda manifiesta en su ensayo titulado “Arte latinoamericano. Un juicio y una propuesta y un desafío” de 1977. Allí escribe:

Dos grandes corrientes culturales fluyen para conformarlo. A veces negándose mutuamente, otras complementándose. La fuerza de lo vernacular y primigenio de las culturas del continente americano y la cultura europea que desde el descubrimiento del “Nuevo Mundo” no ha dejado de desangrarse para extraer nuevas y renovadoras fuentes, sin las cuales sería imposible representarnos el desarrollo vertiginoso del viejo continente. (Deisler, Varas y García, 2014: 177)

Experimentalismo y raigambre vernacular del arte suponen en Latinoamérica dos mundos tradicionalmente opuestos, en combate permanente por una hegemonía. En gran medida, en el proyecto de este artista ambas fuerzas antagónicas construyen un espacio de convivencia e afectación recíproca, desde la fuerza misma que ejerce esta contradicción. Este carácter híbrido del arte y la cultura en el mundo mestizo es lo que la autora boliviana Silvia Rivera-Cusicanqui ha llamado actualmente en lengua quechua “lo cheje”. Ella señala que esta contradicción en el mundo andino no remite a un antagonismo destructivo sino, al contrario, a una fuerza explosiva y creadora. Esta fuerza es justamente la que permite a los sujetos transculturados, según señala la socióloga, cabalgar armónicamente entre dos mundos sin sentir la subjetividad dividida (Cusicanqui, 2012: s/p).

El citado *corpus* de textos de Guillermo Deisler pueden ser considerados también como una incursión del artista en la crónica, género literario laxo que potencia el entrecruce de experiencias, visiones y posturas en el marco de contextos sociales, políticos y culturales. Como es posible detectar, estos textos abordan la condición del exilio, la caída del bloque del Este de Europa y la reunificación de Alemania, la deslegitimación de la política partidista, entre otras problemáticas relevantes considerando el estatus de la cultura y las identidades en el contexto actual de los estudios culturales y visuales en el siglo XXI. Las visiones del artista se vinculan específicamente con descripciones sobre su trabajo artístico, el programa poético, los procedimientos, técnicas y lenguajes artísticos (“poesía visual”, “arte correo”, “uso de imágenes”); y también, con el ejercicio de la crítica cultural, a partir de reflexiones que abordan los espacios “marginales” o alternativos del campo del arte, la relación entre arte, memoria y archivo, o la importante influencia de la poesía concreta brasileña en su propio trabajo. El estilo particular de estas

crónicas poéticas-políticas, abren la escritura hacia un sentido de futuro en forma permanente, en la medida que la voz del autor nunca clausura discusiones ni impone definiciones ortodoxas y heredadas.

III. NUEVA POESÍA LATINOAMERICANA: ENTRE SOLIDARIDAD Y CONCEPTUALISMO

Para comprender el programa de Guillermo Deisler en el exilio, es necesario volver a los años sesenta cuando su proyecto poético en Chile se afilia a la llamada “Nueva Poesía Latinoamericana” (Freire, 2010: 24). Ni agrupación ni movimiento, la Nueva Poesía Latinoamericana consistió en una constelación poética transnacional que vinculó arte, medios y activismo, a partir de diversos programas que proliferaron repartidos en el continente. Con diversas influencias artísticas de carácter internacional y con una toma de posición política clara respecto de las transformaciones sociales y culturales que se imponían en América Latina, la Nueva Poesía asume un lenguaje poético intermedial que combina imagen, palabra, sonido y cuerpo.

Entre este contexto, es posible incluir los programas de “poesía visiva” de Guillermo Deisler en Chile; la poesía-acción de Clemente Padín en Uruguay; las “poesía para y/o realizar” de Edgardo Antonio Vigo en Argentina; o el “poema-proceso” de Wladimir Dias Pino en Brasil, entre otros⁷. La inscripción histórica de estos programas es hoy posible pues los propios artistas, además de producir obra, organizaron múltiples exposiciones y editorialismo menor que incluye catálogos de exposiciones, libros de poesía, revistas, plaquetas, afiches o folletos. Este legado material auto-gestionado registra hoy los vínculos y diálogos históricos de una comunidad de arte transnacional que con el tiempo fue traspasando las fronteras del continente.

Si bien muchos de los autores de la llamada Nueva Poesía provenían de la gráfica y las artes plásticas, el influjo del conceptualismo y el giro lingüístico de época los hizo transitar hacia el campo de la poesía. De allí el nombre que dieron a este panorama, la Nueva Poesía, que quedó consignado en una exposición realizada en la Galería U en Montevideo en 1972 (el documento se conserva en el archivo Deisler en Santiago). Según es posible constatar en documentos y entrevistas variadas, fueron tremendamente influyentes aportes como la poesía concreta brasileña de la década del 50, la “interme-

7 A propósito ver: “Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena” (García, 2010); “De la ‘poesía proceso’ a la ‘poesía para y/o a realizar’” de Edgardo Antonio Vigo (Alonso, 2011: 209-214); “La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de la ‘nueva poesía’ de Fernando Davis (Davis, 2011); y “Apuntes sobre el arte subterráneo en Latinoamérica en los años 1960-1970” de Cristina Freire e “Imaginarios de la desestabilización” de Andrea Giunta, ambos incluidos en *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975* (Alonso, 2011).

dia” de Dick Higgins, las instalaciones de Fluxus y el conceptualismo anglosajón, especialmente de la Escuela de Nueva York. Estos diálogos artísticos generaron en estos poetas experimentales una conciencia sobre la potencia de los medios y la política de la imagen.

Es evidente que la conciencia de medios desmarca a todos estos artistas de la poesía tradicional (representada en el continente por los “grandes poetas”, César Vallejo, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Octavio Paz o Vicente Huidobro), cuya herencia ofrecía posibilidades creativas muy restringidas concentradas en la semántica. A su vez, aunque muchos de estos poetas ejercían a su vez la militancia política y estaban comprometidos con las expectativas revolucionarias de los años 60, sus propuestas se alejaron también de la poesía comprometida propia de época, asumida en ese entonces por los llamados coloquialistas, entre los que puede considerarse al propio Neruda en Chile, o a Roque Dalton, Ernesto Cardenal y Pablo Milanés en el resto de América Latina⁸. Para los poetas incorporados en la Nueva Poesía la palabra se concibe como un medio verbal, que al igual que la imagen o el sonido, interactúa con las transformaciones tecnológicas (Deisler, 1972: s/p; Betancur, 2006: 58).

Las ideas de proceso, de instrucciones al lector, de “propuestas a realizar”, son comunes denominadores en los distintos programas de la nueva poesía, los cuales ponen en el centro de atención la interacción con el lector/espectador quien debe llevar a cabo tareas para la realización de la obra. En la lógica del “do it yourself” o “hazlo tú mismo”, los poetas pretenden activar la conciencia de sus receptores como una manera de democratizar el ejercicio del arte y fomentar la autonomía de los sujetos frente a las instrucciones cotidianas que el sistema impone en las lógicas de la cultura neoliberal que comienza a instalarse. La Nueva Poesía se alineó de este modo inusual para entonces a la utopía mínima del socialismo, generando estrategias múltiples de participación, cooperación y proponiendo formatos disímiles para lo colectivo en el arte, de paso preocupados de la generación de un tipo de arte no elitista cuyo desarrollo no depende de la legitimación de las instituciones.

Considerando estos antecedentes, es necesario insistir en que los marcos de estudio basados en un criterio de Estado-nación (las historias estrictamente nacionales) son radicalmente improductivos para comprender todo el panorama de prácticas poéticas experimentales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década del sesenta. Es en este marco que la lectura de la Nueva Poesía debe ser considerada a partir de la estrategia primordial de uso de “redes”, como modo de hacer principal. Sus integrantes no residían en un mismo lugar, no tenían un manifiesto como es propio a los

8 Para una revisión del panorama poético de América Latina en el siglo XX, ver Kozler 2014 y Echavarren 2016.

colectivos de vanguardia y no agrupaba a un número fijo de integrantes, los cuales tampoco coincidieron físicamente de forma periódica. Su comunicación se estableció en el contexto de lo que con el tiempo se llamó la “red de arte correo” o *mail art*, que como ya es ampliamente conocido, funcionó como canal de comunicación y como espacio de experimentación a partir de la utilización de soportes mínimos y transportables.

Como le es propio al formato de redes –hoy naturalizado en contexto de las tecnologías digitales–, la organización social del grupo fue laxa y orgánica. Posiblemente debido a ello, es que la red de arte correo llegó a transformarse en un fenómeno de las comunicaciones a nivel global. El carácter utópico de la red permitió reconocer afinidades y problemáticas comunes entre artistas latinoamericanos y europeos, principalmente del Bloque del Este, quienes en sus propios contextos políticos autoritarios reconocieron en la red una vía de expansión y ampliación de las condiciones de trabajo. Cristina Freire ha señalado al respecto: “el eje transversal este-sur consolidaba su vínculo más allá de los polos políticos e ideológicos dominantes. No obstante las diferentes orientaciones de los regímenes totalitarios –las dictaduras militares en Latinoamérica y el comunismo de Europa oriental–, la red de arte postal actuó como un punto de encuentro poético-político” (Freire y Jajes, 2010: 24)⁹.

Los antecedentes de la Nueva Poesía Latinoamericana y la red de arte correo ayudan a comprender la espontaneidad con que Guillermo Deisler moviliza su proyecto una vez que se establece en Europa. En esas nuevas condiciones de trabajo, el artista recicla muchos de los modos de hacer que ya había sistematizado previamente. Sin embargo, en su exilio él va a superar a la “poesía visual” de los años sesenta. En una carta que envía a la académica chilena Soledad Bianchi en 1986, desde Plovdiv a París, puede leerse:

Debido al uso constante del correo para el envío de mis mensajes, hace un tiempo decidí en crear el POEMA MISIVO para reemplazar al POEMA VISIVO. El poema misivo o la poesía misiva se define como un mensaje poético a través y por medios postales para una comunicación creativa. Cada obra se realiza en los envíos postales y llega a su público a través del correo y que, a la vez, es un interlocutor válido en el proceso de la comunicación. (Deisler, Varas y García, 2014: 163)

La cristalización del programa en una noción concreta, la de “poema misivo”, se efectúa por lo tanto tardíamente, luego de más de diez años de exilio y de uso del correo como medio o vehículo artístico. “Poema misivo”

⁹ Sobre la red de arte-correo internacional y sus experiencias diversas en una dimensión internacional, ver: Vittore 1997; Berswordt-Wallrabe & Röder 1996; Dittert 2010; Gutiérrez-Marx 2010; y Von der Schulenburg 2013.

se trata entonces de una concepción estratégica de la poesía y no de una categoría estética, cuyo fin último es alcanzar un destinatario para ejercer la “comunicación” y permitir la interlocución desde la distancia. La “obra de arte” estará en este contexto subordinada a la impresión de “copias”, que son las que despliegan los itinerarios globales de viaje. En este sentido, fue común que la manufactura de un solo *collage*, en general de pequeñas dimensiones, se reproduzca innumerables veces y en diversos contextos gráficos: tanto en tarjetas postales, como también en catálogos, revistas o carpetas ensambladas de poesía. Los originales de esos *collages* se conservan en el caso de Deisler en su archivo, pues estos nunca entraron en el mercado del arte sino hasta el presente actual.

El énfasis en la comunicación y el movimiento en el proyecto del autor, se comprende más cabalmente a partir de la definición de exilio que propuso el artista en la misma carta dirigida a Bianchi: “El exilio nos dio una especie de condición de archipiélago, de islas diseminadas en territorios difíciles de cruzar para el contacto directo. De esto sale la necesidad de establecer otras rutas, buscar otros caminos para la comunicación”. La preocupación por establecer contactos y tejer redes interactivas que permiten la cooperación, será el principio motor en el caso de este proyecto.

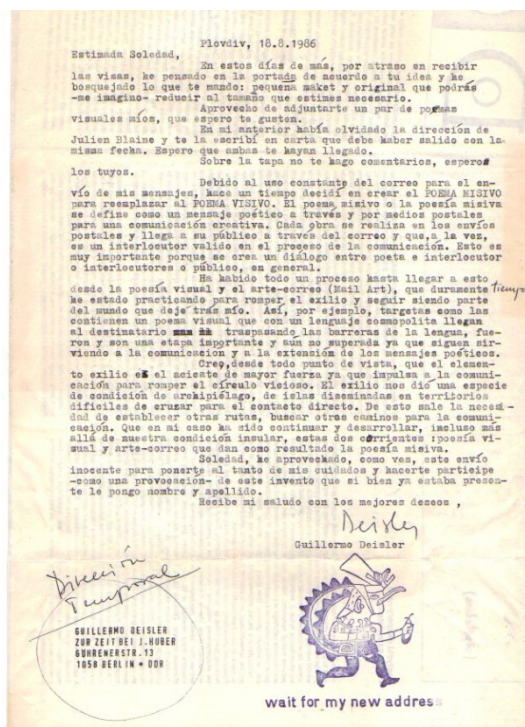


Figura 4.



Figura 5.

IV. TRÁFICO DE TARJETAS POSTALES: COMUNICACIÓN Y CONTRA-INFORMACIÓN

Frecuentemente Deisler utilizó la estampa entintada de un chasqui [*chaski*] para sellar muchos de los sobres y tarjetas postales que él ponía en circulación desde Bulgaria. Tras salir de Chile, el artista comienza una paulatina fase de recuperación de la actividad artística en la ciudad de Plovdiv, básicamente explorando las posibilidades del *mail art*. La situación de aislamiento respecto de su comunidad de origen, sumado a la ausencia de un circuito artístico internacional en esa ciudad búlgara, hicieron que la manufactura y envío de pequeños y livianos soportes artísticos se convirtieran en el mejor paliativo a las complejas condiciones de vida y trabajo durante su exilio político.

Tal como la figura prehispánica del chasqui, Deisler deviene poco a poco en un tipo de mensajero global, que mediante sus pequeñas materialidades artísticas se hace presente en lugares distantes y atraviesa la geografía del mundo superando las aduanas de control, las fronteras ideológicas y, en general, todas las dificultades geopolíticas propias de la guerra fría. La remisión aquí al chasqui es significativa pues esta era la figura que velaba por la comunicación y cohesión social al interior del imperio Inca en la zona andina de la América Latina prehispánica. El chasqui corresponde al mensajero que no solo transfiere la información de la coyuntura, sino que además es el encargado de diseminar los saberes y la memoria a las nuevas generaciones de una población que prolifera en el *Tawantinsuyu*. Al igual que Deisler, el chasqui fue una figura del movimiento multidirec-

cional: la compleja red caminera del *Tawantinsuyu* como sistema vial múltiple atravesaba las fronteras nacionales que actualmente separan Chile, Argentina, Perú y Bolivia.

La tarjeta postal había sido utilizada históricamente por las vanguardias artísticas como soporte y formato de arte¹⁰. Sus efectivas posibilidades para transportarse y comunicar fueron aprovechadas para inscribir y movilizar propuestas visuales y perspectivas críticas. La velocidad y efectividad moderna permitían la expresión de mensajes breves, informales y directos, y eliminó con ello las dimensiones de lo secreto y lo privado que habían caracterizado hasta ese entonces la comunicación a distancia por medio de la carta tradicional. En un ensayo titulado “Arte correo: un pretexto para la unidad”, el poeta uruguayo Clemente Padín explica el uso y las posibilidades expresivas de la tarjeta postal en el contexto de la red de arte correo internacional:

Las tarjetas postales que de objeto comercial se ha convertido, hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su fabricación, almacenamiento y consumo y, sobre todo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como simple sustento de comunicaciones verbales, icónicas, etc., ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje. (Padín, 1983: s/p)

10 Valdría la pena desde este punto de vista contrastar el programa de Deisler, y en general el de la red de arte-correo, con otros usos de correo postal en el arte, por ejemplo, las experiencias del colectivo germano-americano Fluxus en Alemania; de la New York Correspondance School of Art creada por Ray Johnson en 1962; o bien, la serie Aeropostales del artista chileno Eugenio Dittborn. Para este último, ver “Eugenio Dittborn: No Man’s Land Paintings” (Thayer, 2012: 81-94).



Figura 6.



Figura 7.

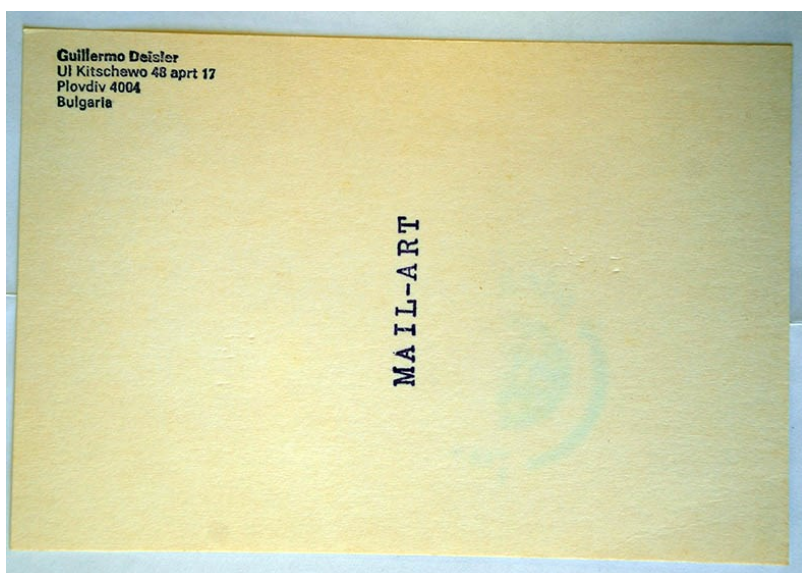


Figura 8.

Simultáneamente a la publicación en México de Clemente Padín, que reside en Montevideo, Deisler se encuentra en Bulgaria y desde allí envía una carta a su colega y amigo argentino el artista Edgardo Antonio Vigo. La carta justifica el uso de la tarjeta postal como soporte artístico: “En general prefiero el tamaño pequeño. [...] Desde 1979 tengo un taller en pleno centro, frente a la mezquita, en un tercer piso, una piecita de 3 x 4 m., con una linda ventana pero sin agua y sin servicio higiénico. [...] Es decir, todo esto, hace que haga “Mail Art”, y que los 10 x 15 cm sean, hoy en día, mi superficie de expresión”¹¹. Esta carta es significativa además porque refleja las condiciones en las que viene trabajando el artista durante la última década.

No sería posible dar cuenta actualmente de la cantidad de series y motivos que se multiplicaron a través de tarjetas de Deisler, las que constituyeron “obras” viajando en formato de “correspondencia”. Sí es posible distinguir dos series específicas que tienen realce en función de la amplia distribución internacional. En una primera serie, sin título, las tarjetas elaboradas bajo la técnica del *collage* dan cuenta de los atropellos del golpe militar chileno y de la violencia política generalizada que se instala sucesivamente en los distintos países de América Latina a partir de los regímenes militares, las intervenciones internacionales, las alianzas cívico-militares que permiten el enriquecimiento del poder y las economías supranaciona-

¹¹ Deisler, [Carta a Edgardo Antonio Vigo, 13 de mayo de 1984]. Documento conservado en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, sin número de catalogación.

les. Los montajes de imágenes y textos utilizan fotografías de la prensa internacional que muestran militares armados en acciones represivas, retratos de Pinochet, retratos de víctimas, fondos impresos en color negro acompañados de textos que aluden a esta “página negra” de la historia chilena, titulares que parafrasean irónicamente los argumentos con que el oficialismo explica sus arbitrariedades. Estas tarjetas operan como dispositivos de denuncia y contra-información.

Los collages si bien son impresos en tarjetas postales para su distribución –su tiraje es desconocido– también tuvieron otras salidas, como ilustraciones en la revista *Araucaria de Chile* (1978-1990), que dirigía el escritor y diplomático chileno Volodia Teitelboim desde Madrid, o en diferentes números de la *Revista Internacional*, órgano hispano-parlante del Movimiento Comunista Internacional que se editaba en Praga.



Figura 9.



Figura 10.

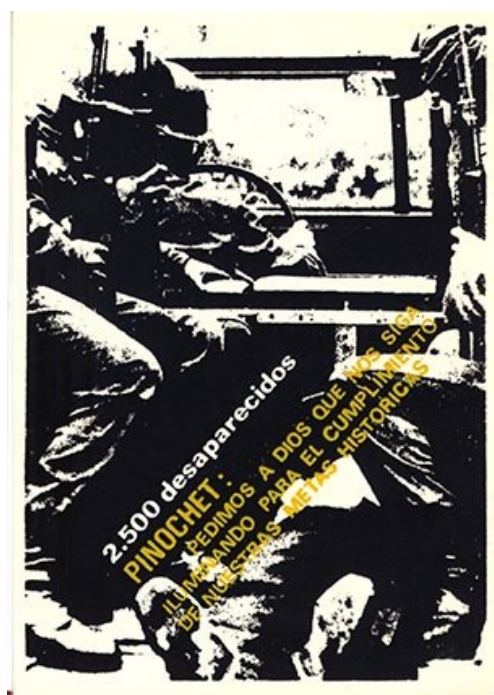


Figura 11.

Una segunda serie, titulada *Habitat*, propone una reflexión de índole internacional asociada a las arbitrariedades de la guerra fría a nivel global, y a los colonialismos históricos y contemporáneos. Hábitat, cuyo nombre va impreso al reverso de cada postal, supone una metáfora de búsqueda idealista por el lugar de confort, a la vez que de confrontación con la realidad cruda que viven los sujetos desplazados del “tercer mundo”. La particularidad que unifica la serie es el uso de la iconografía del globo terráqueo, que se reitera en múltiples diseños, también utilizando la técnica del collage. La iconografía del globo terráqueo detona la reflexión geopolítica y las arbitrariedades con que el mundo ha sido dividido, seccionado y administrado por reparticiones coloniales. Esta iconografía del globo terráqueo se va repitiendo y reproduciendo en al menos veinte ejemplares de la serie, impresos entre 1977 y 1984. “Lección de geografía. Tercer Mundo”, señala una de las tarjetas de la serie. El relato visual del globo terráqueo se monta aquí con esa inscripción textual para agudizar un reclamo de las culturas sin voz: un niño desnutrido sostiene con ambas manos un cuenco donde transporta el mundo. El uso de la imagen del infante es significativo en alusión a la referencia etimológica del término, el infante, como sujeto que no tiene aún expresión pública y que requiere de asistencia y cooperación para su desarrollo político y social.

Es posible afirmar que todas estas tarjetas establecieron un medio de comunicación alternativo que ponía en circulación internacional contenidos que se dedicaban a contrastar las informaciones oficiales. Es importante destacar que a la vez que estas ejercían como medios de comunicación o contra-información, planteaban también una distancia respecto a los medios activos de la clandestinidad política organizada de los partidos, tanto por la naturaleza inusual del soporte de impresión –la tarjeta–, como por la codificación experimental de los mensajes –el collage y la poesía visual–. Estas características permitieron sin duda la circulación libre y eficiente de contenidos que podían superar las barreras de control y las fronteras de censura propias de los países bajo regímenes totalitarios sin ser interceptadas.



Figura 12.

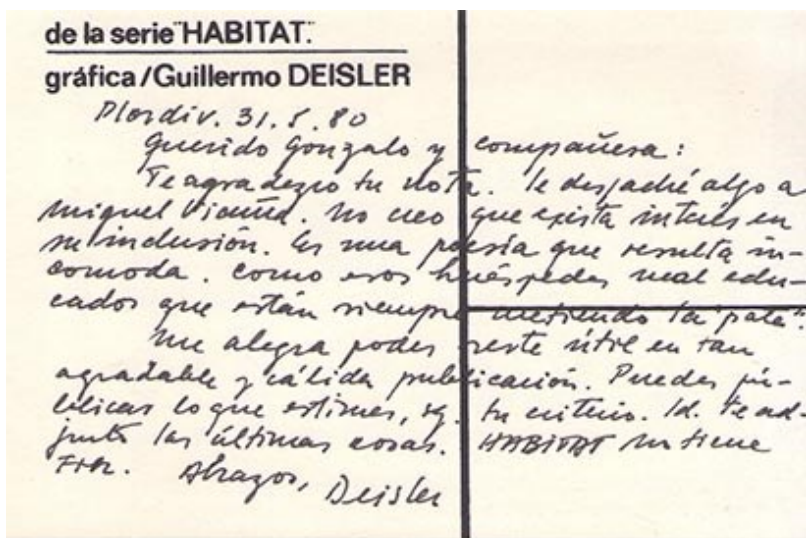


Figura 13.

Guillermo Deisler usurpa el sistema postal internacional para reformular las circulaciones tradicionales del arte y la cultura en la lógica centro-periferia, desde los centros metropolitanos internacionales hacia los confines del mundo. Así como el chasqui, el movimiento que él persigue producir es continuo dado por los envíos y remesas que no cesan de partir y arribar en esta primera década de exilio. Es el sistema vial/postal el que le permite al artista entrar y salir de lugares distantes, hacerse presente pese a que su

cuerpo está imposibilitado de desplazarse por razones políticas y económicas y, finalmente, construir un tipo de residencia sin localización fija basada en el principio de movimiento que introduce en sus dispositivos artísticos.

V.COMUNIDADES DE ARCHIVO

“Los años setenta fueron convulsos, fraccionados, diversos. No se puede encontrar un estilo unitario ni un movimiento por encima de los demás”, señala Rosalind Krauss (2019). Al comienzo del artículo me propuse pensar el programa del “poema misivo” como un agente estratégico que le permite al artista superar el aislamiento propio de su condición de exiliado político, residente en Bulgaria, a miles de kilómetros de su lugar de origen. Es preciso aquí matizar esta hipótesis. Deisler, exiliado chileno y reubicado por el Partido Comunista en Bulgaria, contó con la protección internacional del Partido que le provee de una residencia y de un circuito de arte para presentar sus trabajos según las redes e instituciones que gestiona el Partido. Es decir, dentro de sus posibilidades, el Partido conecta y beneficia a los exiliados chilenos. A través del archivo Deisler es posible documentar una “carrera oficial” del artista, quien efectivamente presenta sus trabajos en distintas ciudades europeas en exposiciones organizadas por el Partido, como deja ver la folletería disponible. Los trabajos que allí circulan son las xilografías hechas por el artista que él pudo llevar consigo cuando salió de Chile. La comprensión del arte que sostiene el Partido se limita al reconocimiento de la función social y la representación figurativa. Dichos criterios restringidos son los que definen las variadas exposiciones de “arte latinoamericano” o “arte en grabado” que se realizan en ese contexto. Este antecedente demuestra que el artista alimentó carreras paralelas de un modo estratégico y que en su caso al menos la izquierda partidista no abrió nunca un espacio de reconocimiento a las propuestas más experimentales o conceptuales.

La remisión a la cultura del Partido se torna productiva para pensar los modos cómo las organizaciones políticas tradicionales defienden a las comunidades imaginadas de la modernidad, organizadas según criterios nacionales, regionales o lingüísticos. Desde ese punto de vista es posible pensar cómo el proyecto conceptual e intermedial de Deisler, en este caso la “poesía misiva”, apuesta al contrario, por diluir fronteras en todo momento y en todo contexto. Estos poemas portan una concepción de la cultura y comunidad más allá de las limitantes idiomáticas o del lugar de origen. A su vez, y desde el campo del arte, la “poesía misiva” también propone empujar las definiciones más conservadoras de la autoría y de la obra de arte, en la medida que tanto la red como la reproductibilidad, fun-

cionan como los motores articuladores del programa. En este mismo sentido, la documentación en torno a la “poesía misiva” testimonia hoy no solo la trayectoria de un solo artista, sino la de toda una comunidad heterogénea integrada por personas anónimas, no necesariamente “artistas”, sujetos que hablaban varias lenguas para su sobrevivencia y que residían en un lugar distinto al de su nacimiento.

¿En qué medida el siglo XX podría situarse hoy delante de nosotros? Cuando centramos la atención en esta arista performática de la “poesía misiva”, el arte-correo abandona su lugar marginal para pasar a ocupar un tipo de centro en el campo cultural actual. La irrupción hoy en día de este legado material, que testimonia la existencia de una comunidad artística que no se ajusta a las lógicas de su propio presente, descompone toda idea de linealidad histórica. Desde este punto de vista, esta microhistoria asociada a la “poesía misiva” sale a la luz ahora no solo completando espacios en blanco de la Historia, sino sobre todo promoviendo en el presente nuevos vínculos sociales y afectivos a partir del movimiento y acceso a estos materiales, que funcionan también como pequeños dispositivos de saber, que nos enseñan hacia el futuro sobre cómo relacionarnos y vivir juntos en el contexto actual de un mundo líquido y sin localización fija.

REFERENCIAS

- ALONSO, Rodrigo (2011). *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- BARONI, Vittore (1997). *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa*. Bertiole: AAA Edizioni.
- BERSWORDT-WALLRABE, Kornelia von, y Kornelia Röder (1996). *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk = Eastern Europe in International Network*. Schwerin: Die Museum.
- BETANCUR, Patricia, ed. (2006). *Clemente Padín*. Montevideo: Espacio Pedro Figari.
- DAVIDSON, Vanessa Katherine (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)*. [tesis doctoral, New York University]. [En línea]. Disponible en: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/921346388.html?FMT=ABS> [Consulta: 24 junio 2019].
- DAVIS, Fernando (2011). “La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de la ‘nueva poesía’”, en *Tercer Texto* N° 2: 1-14.
- DEISLER, Guillermo (1972). “Introducción”, en *Poesía visiva en el mundo*. Antofagasta, Ediciones Mimbres. s/p.
- DEISLER, Mariana, Paulina Varas y Francisca García (2014). *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1975). *Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.

- DERRIDA, Jacques (1986). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Trad. Haydée Silva. Santiago: Edición electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- DITTERT, Franziska (2010). *Mail Art in der DDR. Eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde*. Berlín: Logos Verlag.
- ECHAVARREN, Roberto (2016). “Prólogo”, en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Eds. Roberto Echavarren, José Kozier y Jacobo Sefamí. Santiago: Aérea/Carménère, pp. 13-19.
- FREIRE, M. C. M.; JAJES, A. T. (2010). *Clemente Padín - Word, Action and Risk*. Bremen: Weserburg Museum/ Universität Bremen.
- GARCÍA, Francisca (2010). “Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena”, en *Revista Laboratorio* N°3. [En línea]. Disponible en: http://revistalaboratorio.udp.cl/num3_2010_art8_garcia/ [Consulta: 17 enero 2019].
- GUTIERREZ MARX, Graciela (2010). *Arte correo. Artistas invisibles en la red postal*. Buenos Aires: Luna Verde.
- KOZIER, José “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana”. [En línea]. Disponible en: <http://neobarroqueras.blogspot.com/2014/11/el-neobarroco-una-convergencia-en-la.html> [Consulta: 17 enero 2019].
- LIJSTER, Thijs (2018). “The Future of the New. An Interview with Boris Groys”, en *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, 1: 88.
- PADÍN, Clemente (1983). “Arte correo: un pretexto para la unidad”, en boletín *Post arte* n° 9, México DF: s/p.
- Red Conceptualismos del Sur (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- RIVERA-CUSICANQUI, Silvia (2012). “Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje”. [En línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/45483129> [Consulta: 29 dic. 2018]
- THAYER, Willy (2012). “Eugenio Dittborn: No Man’s Land Paintings”, en *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 29 (Spring): 81-94.
- SCHULENBERG, Rosa von der (2013). *Arte Postale. Bildbriefe, Künstlerpost-karten, Mail Art*. Berlin: Akademie der Künste.
- SEITA, Sophie (2019). *Provisional Avant-Gardes: Little Magazine Communities from Dada to Digital*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.