



**COLECTIVO-3**



**POST  
PARTE**

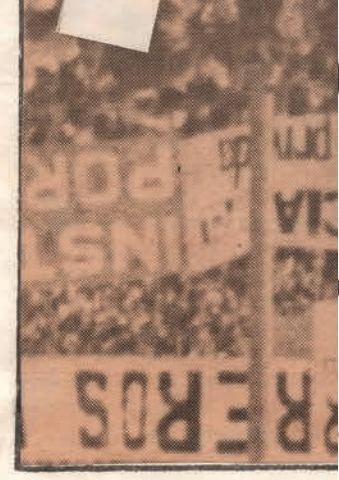
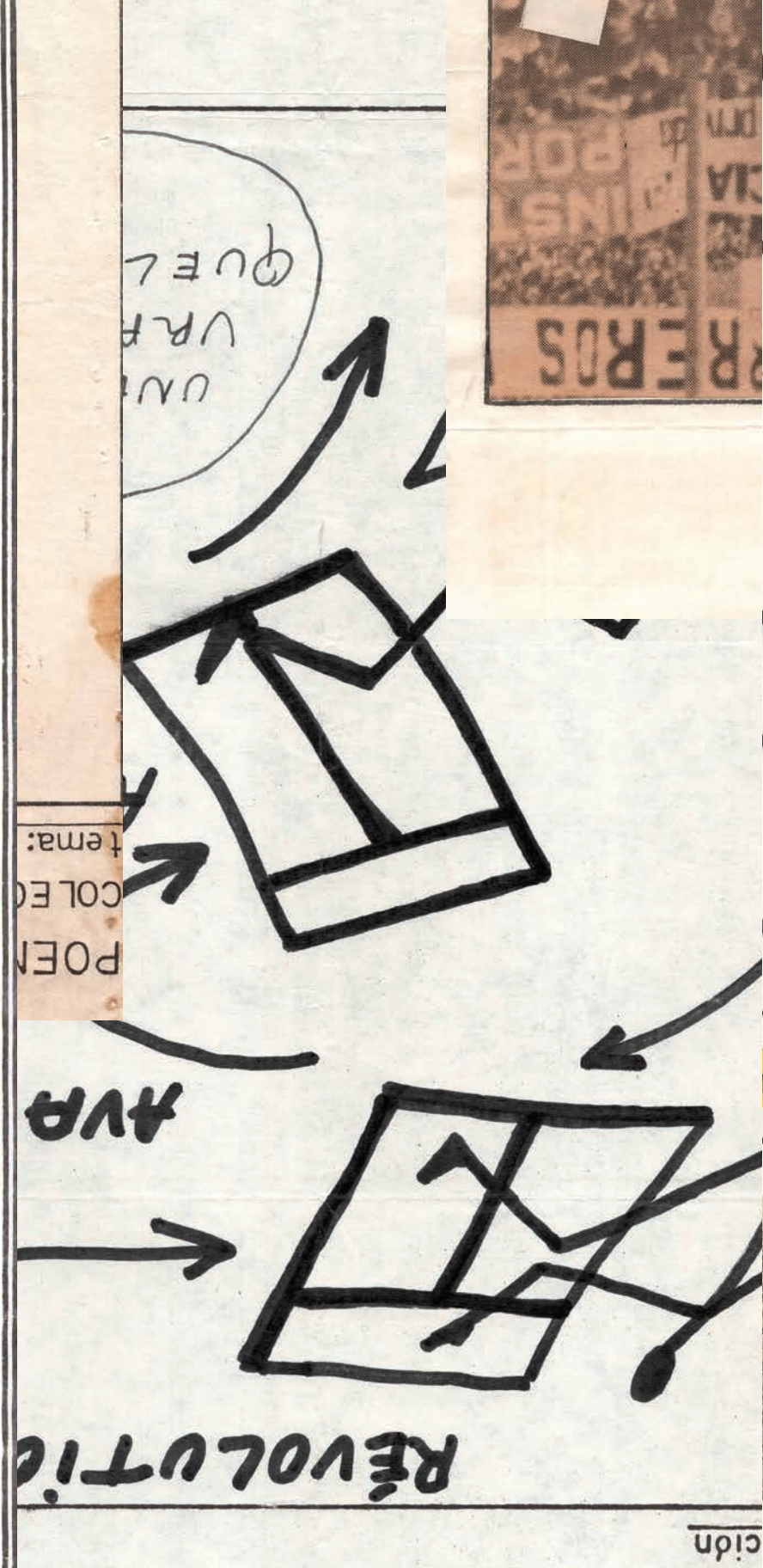
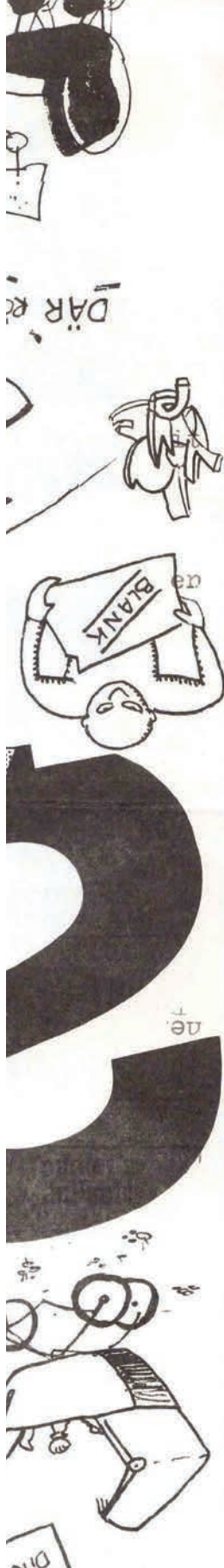
COLECTIVO - 3  
APDO. POSTAL 45 - 615  
06820 MEXICO, D. F.



\*REVOLUCION  
poema colectivo  
INVITACION\*



**CORREO AEREO - VIA AIR MAIL**



es-  
vlu-  
"de  
vueltas  
ria  
o,



artista *F*



cidn

# Poema Colectivo Revolución Project

Luis Camnitzer

In 1981, Aarón Flores, Araceli Zúñiga, Blanca Noval Vilar, and César Espinosa Vera—the four Mexican artists known as Colectivo 3—created their *Poema Colectivo Revolución*. The project was an attempt to join artists from around the world in a politically aware global network. The group was inspired by the Sandinista movement in Nicaragua, whose goal was to free the country from U.S. imperialism. After the Sandinistas brought down the dictatorship in Nicaragua, and immediately after Ronald Reagan was sworn in as president, the United States began funding and providing military support to the counterrevolutionary movement known as the Contras. The intention was to topple the new democracy and return Nicaragua to its former status of dependency. While an embargo blocked financial support to Nicaragua, not only from the United States but also from other countries, the CIA trained anti-Sandinistas in how to organize protests, form paramilitary groups, and “neutralize” civic leaders.<sup>1</sup>

Colectivo 3 chose the vehicle known as “mail art,” or “postal art,” to rally public opinion. In many ways, mail art was both a medium and an artistic movement. It has precedents in Dada and began to take shape in the mid-1960s

4

# Proyecto Poema Colectivo Revolución

Luis Camnitzer

En 1981, cuatro artistas mexicanos (Aarón Flores, Araceli Zúñiga, Blanca Noval Vilar y César Espinosa Vera), componentes del grupo Colectivo 3, crearon lo que llamaron el *Poema Colectivo Revolución*. El proyecto fue un intento de unir a artistas de todo el mundo a través de una red global políticamente concientizada. El grupo fue inspirado por la lucha del movimiento sandinista en Nicaragua, cuyo objetivo era independizar al país de los Estados Unidos. Tras la caída de la dictadura nicaragüense, derrocada por la resistencia sandinista, e inmediatamente después de la ascensión al poder de Ronald Reagan, los Estados Unidos comenzaron a financiar y apoyar militarmente al movimiento contrarrevolucionario, conocido como los “contras”, con la intención de a su vez derrocar a la nueva democracia y devolver así a Nicaragua a su antiguo *statu quo* de país-servicio. Mientras bloqueaban la ayuda financiera a Nicaragua, tanto propia como la de otros países, la CIA entrenaba a los antisandinistas para la organización de manifestaciones populares, la formación de grupos paramilitares y la “neutralización” de los líderes civiles.<sup>1</sup>

El vehículo elegido por Colectivo 3 para mover la opinión pública fue el conocido como “arte correo” o “arte postal”. El arte correo fue tanto un medio como un movimiento que tuvo varios aspectos. Aunque tiene precedentes en el dadaísmo,

1

In 1986, the International Court of Justice found the United States guilty of abetting acts against the principles of humanitarian laws in Nicaragua, in particular by circulating *Psychological Operations in Guerrilla Warfare*, a manual that contained advice on how to justify the murder of civilians.

2

Fabiane Pianowski, “Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina” (doctoral dissertation, Universitat de Barcelona, 2013), 124, <https://www.tdx.cat/handle/10803/132091>.

thanks to artists from the Fluxus movement, but perhaps its earliest and most prolific exponent was U.S. artist Ray Johnson. Many of Johnson’s early works of postal art from the 1950s entailed the intervention of pieces before they were forwarded to others. The art form is closely tied to poetry—some works were visual poetry and others partly derived from poetry—as many of the participants were themselves poets. Mail art took advantage of its relative lack of corporality and absence of artistic pomp, instead favoring ease of transport and freedom

1

En 1986 la Corte Internacional de Justicia condenó a Estados Unidos por promocionar actos que atentaban contra los principios de las leyes humanitarias en Nicaragua, especialmente mediante la difusión de un manual titulado *Operaciones psicológicas en guerra de guerrillas*, que contenía consejos sobre cómo racionalizar el asesinato de civiles.

2

Fabiane Pianowski, “Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013), 124, <https://www.tdx.cat/handle/10803/132091>.

el arte postal tomó su forma como movimiento artístico a mediados de los años sesenta gracias a artistas pertenecientes al movimiento Fluxus. El movimiento había surgido un poco antes, impulsado por el artista estadounidense Ray Johnson, probablemente su exponente más prolífico. Su propuesta de arte postal, iniciada en los años cincuenta, muchas veces incluía la recirculación de las piezas antes de continuar los reenvíos. Las obras postales —en parte derivadas de la poesía visual de la época y en parte totalmente identificadas con ella, al compartir muchos autores poetas— aprovechaban la falta

of expression. In countries under dictatorship, mail art was useful because of the comparative anonymity it provided to its authors and because of the inexpensive nature of the works’ materials. It was a means to circulate political expression while eluding censorship. Furthermore, the medium was in keeping with the political conceptualism taking hold in Latin America at the time, and it became a meeting place for visual artists and poets engaged in activities that opposed military repression.

In Latin America, mail art was particularly political, which was why many of its practitioners were persecuted by the region’s various dictatorships: Paulo Bruscky and Daniel Santiago were both jailed for three days in 1976 for organizing the *II Exposición Internacional de Arte Correo* (Second International Mail Art Exhibition) in Recife, Brazil. One year later, Clemente Padín and Jorge Caraballo were arrested in Uruguay and imprisoned for five years for “anti-North American convictions, moral offenses, and affronts to the reputation of the military.” In 1981, Jesús Galdámez Escobar was detained in El Salvador. He only avoided assassination by escaping and fleeing to Mexico.<sup>2</sup> Guillermo Deisler was arrested in 1973 in Chile

5

relativa de corporeidad del objeto, la ausencia de pomposidad artística, la cual favorecía la libertad expresiva, y la facilidad de transporte. En los países que sufrían regímenes dictatoriales, el arte postal fue útil debido al relativo anonimato que proporcionaba a sus autores y a su economía, ya que permitía la circulación de expresiones políticas siempre que fueran capaces de eludir la censura. El medio, además, era coherente con el conceptualismo político que en la época se estaba desarrollando en América Latina. El arte correo se convirtió por lo tanto en un lugar de encuentro entre artistas visuales y poetas que compartían actividades antirrepresivas.

En América Latina se politizó especialmente, causando la persecución de sus participantes por parte de las varias dictaduras. En 1976 Paulo Bruscky y Daniel Santiago fueron presos por tres días por haber organizado la *II Exposición Internacional de Arte Correo* en Recife (Brasil). Un año más tarde, en Uruguay, Clemente Padín y Jorge Caraballo fueron condenados a cinco años de cárcel tras ser acusados de “convicciones antinorteamericanas, ofensas morales y ofender la reputación militar.” En 1981, Jesús Galdámez Escobar fue encarcelado en El Salvador. Pudo escapar y exiliarse en México para evitar ser asesinado.<sup>2</sup> Guillermo Deisler fue encarcelado en 1973 durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile y pudo abandonar su país poco



REVOLUTION IS REVOLU  
ER THE WORLD

artista GERHARD  
A-1180 WHEN THERE



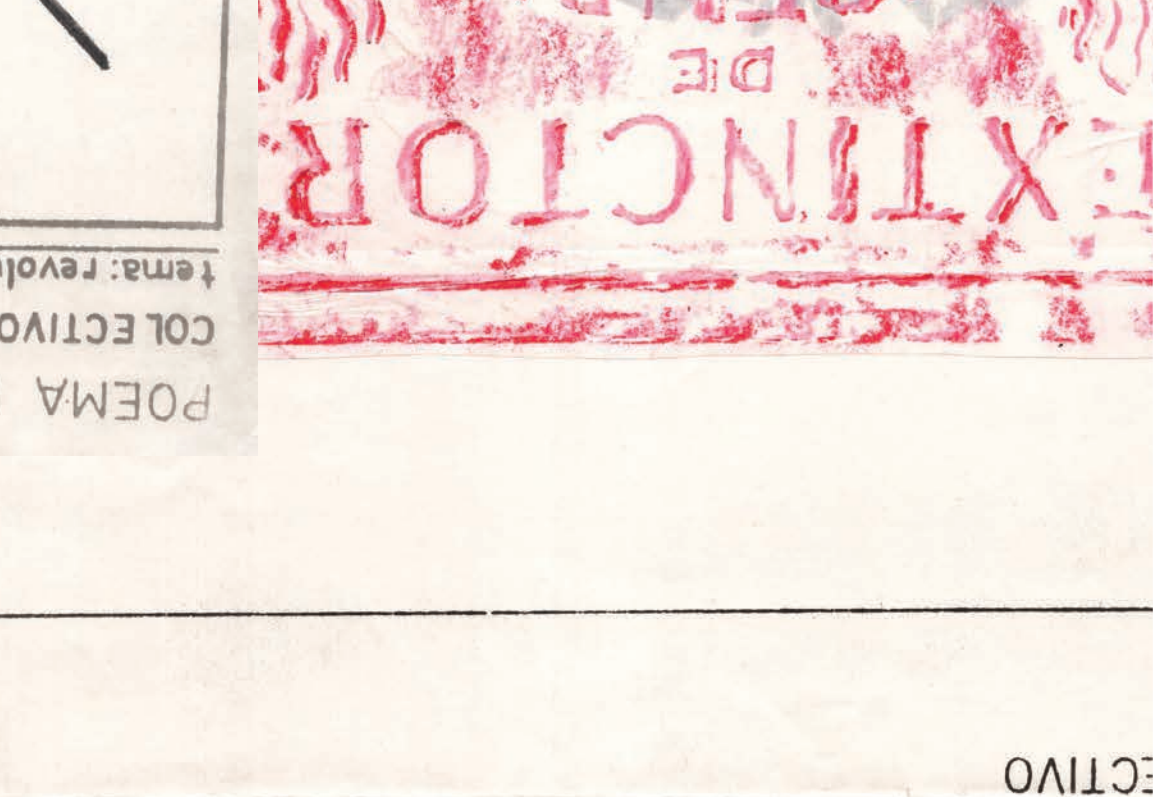
ARGENTINA

POEMA  
COLECTIVO  
tema: revol

RE



POEMA COLECTIVO  
COLECTIVO III  
tema: revolucidn



COLECTIVO

during Augusto Pinochet's dictatorship. He managed to get out of his country shortly thereafter, seeking exile in France, East Germany, and Bulgaria; he died in Germany in 1995.

Although mail is protected by the same privacy rights that safeguard homes, those rights are not always respected. Regardless, the high volume of mail processed by postal services makes it very difficult to enforce strict control. Thus, it was not the contents of an envelope that typically led to the persecution of mail artists, but their reputations and larger-scale public expressions. Postal materials simply served as proof of what the authorities already suspected.

Despite the risk of government censorship, artists continued to make use of the postal system to circulate their work. Because of the public nature of exhibitions in galleries and museums, artists were more likely to self-censor their work for those venues—something that was not a factor with mail art. Given how and by whom mail art circuits were organized, the medium had the further advantage of open and democratic access to participation. Its products, characterized by spontaneity and modesty, were not filtered through the

8

después, con estadias forzadas en Francia, la República Democrática Alemana y Bulgaria. Murió en Alemania en 1995.

Aunque no siempre se respetan, el espacio del sobre postal cuenta con los mismos derechos de privacidad reservados al hogar. Y aun donde y cuando no se respeta esa privacidad, el alto monto de las cartas procesadas por los servicios postales hace que sea muy difícil implementar un control perfecto. En general, la persecución de los artistas del arte correo se debía más a su reputación o a sus expresiones públicas que a la sorpresa de encontrar algo en un sobre. El material postal se utilizaba después como una prueba que corroboraba las sospechas de las autoridades.

A pesar del peligro de la censura oficial, los artistas continuaron usando el sistema postal como una vía de circulación. Las muestras en galerías y museos, más vulnerables, se sometían a una autocensura de la que el arte correo podía prescindir. Dado cómo se organizaban los circuitos y por quiénes, el arte postal además tenía la ventaja de ofrecer un acceso abierto y democrático a la participación. Los productos no pasaban por los filtros del canon artístico utilizados por las galerías, y se caracterizaban por la espontaneidad y la modestia. Todo esto llevó a que el medio fuera definiendo una estética propia que terminó siendo más un resultado estadístico

exclusionary practices of galleries. For all these reasons, the mail art aesthetic was shaped more by statistical process than by conscious research designed to articulate an artistic language. On the basis of improvisation and the need to adapt to the limited space of an envelope, the authors used a combination of cutouts, typewritten and longhand texts, collages of photos from publications, appropriated typesets, and rubber stamps. Depending on the sender and the recipient, those resources either yielded an original page or were multiplied—and, to a degree, unified—by a photocopier. Photocopiers were popular at the time, and they made relatively cheap, quick, and unsupervised reproduction possible. The medium affected the result with dubious fidelity and the occasional lack of contrast, and it accentuated tones and flaws in the originals that were heightened in successive photocopies, further degrading the resolution of the image. For better or for worse, the new technology changed the traditional aesthetic of the collage.

Clemente Padín, originally a poet, was one of the first practitioners of mail art in Latin America. He was also, arguably, the artist from the region who best formulated a

que el de una investigación consciente dirigida a la articulación de un lenguaje artístico. Basándose en la improvisación y la necesidad de adaptarse al espacio reducido de un sobre, los autores utilizaban una mezcla de textos recortados con escritos a máquina y a mano, *collages* de fotos tomadas de publicaciones, apropiaciones de tipografías preimpresas, y sellos de goma. Todo esto, dependiendo del tipo de autor y de destinatario, quedaba solo en páginas originales, o bien era multiplicado —y hasta cierto punto unificado— por la fotocopidora. La fotocopidora se había puesto de moda en la época y permitía una reproducción relativamente económica, rápida y sin supervisión. Xerox era el nombre de marca de la máquina más popular; tal fue su éxito que en un momento dado el nombre se hizo genérico y ya no importaba quién era el fabricante. La fotocopia contribuía al resultado gracias a una resolución de calidad discutible, su ocasional falta de contraste y la intensificación de los valores y defectos de los originales, incrementados al fotocopiar sucesivamente y deteriorar aún más la resolución de las imágenes. Para bien o para mal, la nueva tecnología afectó la atmósfera tradicional del *collage*.

Clemente Padín, originalmente un poeta, fue representantes del arte correo en América Latina y probablemente el artista que mejor sistematizó una teoría sobre el medio en el continente. Padín hablaba

coherent theory of the medium. Padín spoke of the “noise” introduced into an information channel by its physical characteristics; that is, the qualities that are always present because of the technique itself, regardless of the work's message. Seeking a transparency of process similar to the one pursued in the visual arts of the period, Padín advocated for the conscious exploitation of everything that happened to the page after its production by the artist. The process, he argued, would make visible whatever manipulation the correspondence went through between the moment it was sent and the moment it was received, including the input of the mail carrier. The total work of mail art, then, included the stamps, the postmarks, and everything else that happened to the envelope during its journey. According to Padín, placing a sheet of carbon paper in the envelope with the work would help to document this process, as it would reveal the effects of friction caused during transport.<sup>3</sup> On these grounds, he classified mail art into three categories: circulating reproductions that do not reflect the medium; works that include “noise” without letting it dominate them; and works that are defined by the self-referential use of that “noise.” The first

9

del “ruido” que introducían las características físicas en el canal de información, o sea, las calidades que contribuía la técnica misma, al margen del mensaje de las obras. Buscando una transparencia del proceso similar a la que existía en las artes visuales del momento, que destacaban el aspecto procesual, Padín sugería también la explotación consciente de todo lo que sucedía más allá de la producción de la página. El proceso, según él, haría visible la manipulación que sufre la correspondencia entre el envío y la recepción y se extendería también a las contribuciones del cartero. La obra total, entonces, incluye como una parte integral de la obra las estampillas, el mata-sellos y todo lo que sucede dentro del sobre durante el viaje. Según el artista, la introducción de una hoja de papel carbónico en el sobre ayudaría en esto, ya que permitiría la documentación de las acciones causadas por los roces durante el transporte.<sup>3</sup> El arte correo, según Padín, puede por lo tanto clasificarse en tres categorías: la circulación de reproducciones que no reflejan el medio; la integración del “ruido”, sin permitir que este domine el trabajo; y el uso del “ruido” como definición autorreferente de la obra. La primera categoría es la que predomina, particularmente cuando la intención es política, como es el caso del *Poema Colectivo Revolución*. Pero el acento en la circulación es también un producto del empuje inicial dado por los poetas. Muchos poetas

3

Clemente Padín, “Arte Postal en Latinoamérica,” *Infrafino*, November 1998, n.p.

category was predominant, especially when the intention was political, as was the case in *Poema Colectivo Revolución*. But the emphasis on circulation was also the result of the early importance of poets to the medium. Many poets had already banded together to produce small, affordable magazines. The logical next step was to send individual sheets by mail, with the consequence that, on occasion, those pages were then used to create hand-bound books of photocopies. Mail art thus combined the interests of poets, printmakers, and conceptual artists—many of whom, in that final case, had started out as poets and gradually expanded their practice and shifted disciplines.

Though, in Latin America, political protest was at the energetic core of this art form, it was just one strain of the movement. Some artists took advantage of this open-access medium to connect themselves with a network of better-known artists. Others used it as an

3

Clemente Padín, “Arte Postal en Latinoamérica,” *Infrafino*, noviembre de 1998, n.p.

ya se habían agrupado para producir pequeñas revistas impresas económicamente. El siguiente paso fue, lógicamente, mandar también páginas por correo, con la consecuencia de que ocasionalmente esas páginas eran reabsorbidas para crear nuevos libros, utilizando la fotocopia y compaginados a mano. Todo esto llevó a la confluencia y alternancia de los intereses de poetas, grabadores y artistas visuales conceptualistas. Muchos de estos últimos inicialmente habían sido exclusivamente poetas y luego ampliaron su repertorio.

Aunque en América Latina la protesta política dio una energía fundamental al movimiento, a lo largo de la vida del arte postal estas participaciones conformaron solamente una parte de lo que circuló por correo. Siendo un medio de acceso abierto, algunos participantes lo utilizaron para conectarse a una red de artistas más reconocidos, otros como un espacio alternativo a las galerías comerciales que por distintos motivos les eran inaccesibles y algunos meramente como una válvula para sus expresiones

INCENDIO  
1970  
ESPAÑA

Handwritten text in black ink, possibly "Revolution" or similar, with a blue and orange scribble.

X / : Révolution révo in white  
s doses carabineés de drapé n  
es de D.I.E.U. L'ultime trian  
CHARNIERS Pleut des cordes Le  
e Rien que des carabistouille  
ul le Coeur le Cul la danse r  
e noire blessée laestébbress  
ondés par le Souffle et Les  
Le sperme le sang la poudre  
anglots le Cul nu de l'Eternit  
er Les couleurs juvéniles de  
love is the law NOW MATERIAL

tema: revolución

POEMA COLECTIVO  
COLECTIVO III

PEAS

POEMA COLECTIVO

COLECTIVO III

tema: revolución

CONTA

aaro  
arac  
hian

Ruth Wolf-Rehfeld  
DDR - 113 Berlin  
Zitherstraße 15 · 210-2

DEAD LIVING  
CONTACT MAIL  
IN YOUR BOX  
ART BOX

CONTACT  
PLEASE  
FOR PEACE  
OVER THE WORLD!

DRÜCKE  
DER ZUKUNFT  
DEINEN S  
AUF

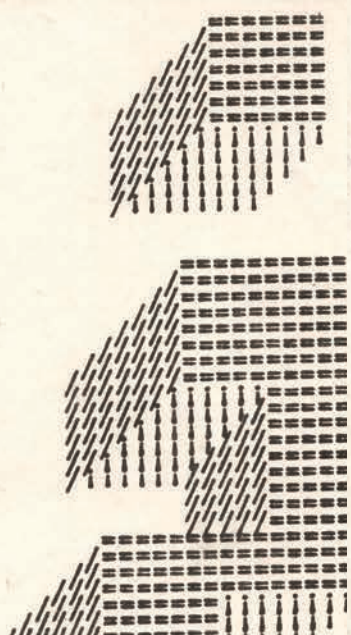
aarón flores  
araceli zúñiga  
blanca noval v  
cesar espinosa



MAIL

CONTACT B  
RDA - ALLEMAG

Handwritten text in cursive, possibly "Machyng" or "Machyng (Machyng)".



alternative to commercial galleries to which, for an array of reasons, they had no access. And still others saw it as an escape valve through which they could channel their personal expression. The production itself was, then, extremely heterogeneous. What unified it was, for the most part, the format implicit to the medium.

It was within this diverse panorama that Colectivo 3, with *Poema Colectivo Revolución*, introduced a filter and attempted to obtain contributions that were a bit more consistent and rigorous than the spontaneity typical of previous works of international mail art. The group sent out around seven hundred invitations that attempted to focus the solicited responses on Nicaragua, or at least on the idea of revolution; they ultimately received approximately three hundred and fifty contributions from forty-five countries. The work's title was interpreted as an ambiguous metaphor, and, politically, not all the responses stuck to the topic or adhered to the stated purpose: Nicaragua was rarely mentioned, and some responses did not even support the idea of revolution. One response from Poland, for instance, ended with the phrase "I shit on revolution" (written in German), referring to the dreadful experience

of Polish and Soviet socialism. But that was the most radical exception to the rule. And, while most of the responses came from artists who considered themselves on the political left, not all of the contributions were political. The invitation's mechanism ensured that many of the contributions came from artists who were already using the postal medium and, hence, had experience in its language.

From an art-historical perspective, the set of works that makes up *Poema* was only a minor success. And from a political perspective, its effect was relative (it is unlikely that the project voiced anything new or led to any political conversion). The fact that, four decades later, we are discussing *Poema*—a work more political than artistic in nature—as part of art history may well have more to tell us about ourselves than about the work itself. At stake in the historical distance is more than just the passage of time. The gap between then and now is particularly palpable due to the glaring difference in the importance of the postal system. With the rise of digital communication, the postal system seemed, until very recently, on the verge of death. At the height of mail art, the post was still an active instrument and daily

12

personales. La producción por lo tanto fue extremadamente heterogénea y se homogeneizó en gran parte por el formato impuesto por el medio.

Dentro de este panorama, con *Poema Colectivo Revolución* el Colectivo 3 introdujo un filtro y trató de lograr una unidad un poco más rigurosa que la que podía ofrecer la espontaneidad típica de las manifestaciones postales internacionales hasta ese momento. Tratando de enfocarse en Nicaragua, o por lo menos en la revolución, después de enviar alrededor de setecientas invitaciones, el grupo recibió unas trescientas cincuenta contribuciones, provenientes de cuarenta y cinco países. El título *Poema* se interpretó como una metáfora ambigua y, políticamente, no todos los envíos se atuvieron al tema ni cumplieron con el propósito. Nicaragua apenas se mencionó, y algunas contribuciones ni siquiera fueron favorables a la idea de la revolución: una participación de Polonia llegó a terminar su página con un "me cago en la revolución", invocando la mala experiencia del socialismo polaco y el soviético. Pero esta fue la excepción más radical a la regla. Y aunque generalmente los envíos provenían de artistas que se autocalificaban políticamente como de izquierda, no todas las participaciones fueron políticas. Aparte de esto, el mecanismo de la invitación aseguró que muchas de las contribuciones viniesen de artistas que ya estaban embarcados en el uso del arte correo

y ya habían desarrollado el lenguaje correspondiente desde antes del llamado.

Si miramos desde un punto de vista canónico al conjunto de obras que componen este envío, el *Poema* es un éxito artístico algo menor. Y a nivel político, su efecto fue muy relativo, ya que es dudoso que el proyecto publicitase algo desconocido o que generase conversiones políticas. El hecho de que, a pesar de que la empresa fue más política que estética, a la distancia de cuatro décadas estemos discutiendo el *Poema* como un fenómeno perteneciente a la historia del arte quizás nos describa más a nosotros que a la obra expuesta. La distancia histórica —en realidad una separación— es más palpable debido a que la diferencia entre entonces y ahora con respecto al sistema postal es muy visible. Con la comunicación digital en auge hoy, está claro que en el interin el sistema postal estuvo en un estado de agonía que hasta hace muy poco parecía terminal. En el punto culminante del arte postal, el correo todavía era un instrumento activo y formaba parte del ritual cotidiano. Se leía el periódico y se abría la correspondencia y, preferentemente para algunos, esto formaba parte del ritual del desayuno. Hoy, en términos de interacción personal, todo esto se ha convertido en algo nostálgico. La epístola está desapareciendo, junto con la habilidad de escribir en letra cursiva, y la mayor parte de los envíos que

ritual. Newspapers were delivered to homes, and letters were opened every day—ideally over breakfast. Today that form of personal interaction seems nostalgic. Letters have disappeared, along with handwritten cursive script. Bills and ads constitute the bulk of what circulates through the postal system. Interpersonal communication takes place via email and on social networks. Given this state of affairs, seeing *Poema* reawakens a past experience with an air of sentimentality that could never have been predicted at the time.

The evolutionary path of communication in the twentieth century is littered with corpses left to rot in the wake of technological advances. The telegraph is one of the most prominent examples, and lost with it were whole sets of metaphors and turns of speech. Morse code became as exotic as Esperanto, and the telex, the fax, and then the analog phone—passing heirs to Morse code—would soon vanish as well. With the advent of the mobile phone, the concision of telegraphic language passed to SMS and then to the first generation of Twitter, which initially allowed only one hundred and forty characters per tweet. While the telegraph forced its users to be aware of redundancy, which had effects

on grammar, SMS and Twitter went so far as to generate new ways of spelling that are often completely incomprehensible to non-users.

In the 1980s, it became clear that the days were numbered for the paper letter sent through the post (SMS was invented in 1984). Though its practitioners did not realize it, mail art was already moored in the past, and that past was less open to the future than they thought. Mail art aspired, in a way, to be an artistic medium for the future and for a society that, though perhaps not improved, was at least informationally democratic. But, with its then-contemporary visual language, this art form was only relevant for a relatively immediate present. The use of postal materials for art was, at the time, a leap forward because it broke away from the traditions established by conservative versions of painting and drawing. But, in the field of communication, it was little more than a stumble, a frustrated attempt to grasp a potential that would soon be realized by social networks. Despite its hope to break away from artistic tradition, mail art, like painting, ended up navigating that delicate balance between the obsolete and the current—something that only matters within the limited field of art history.

13

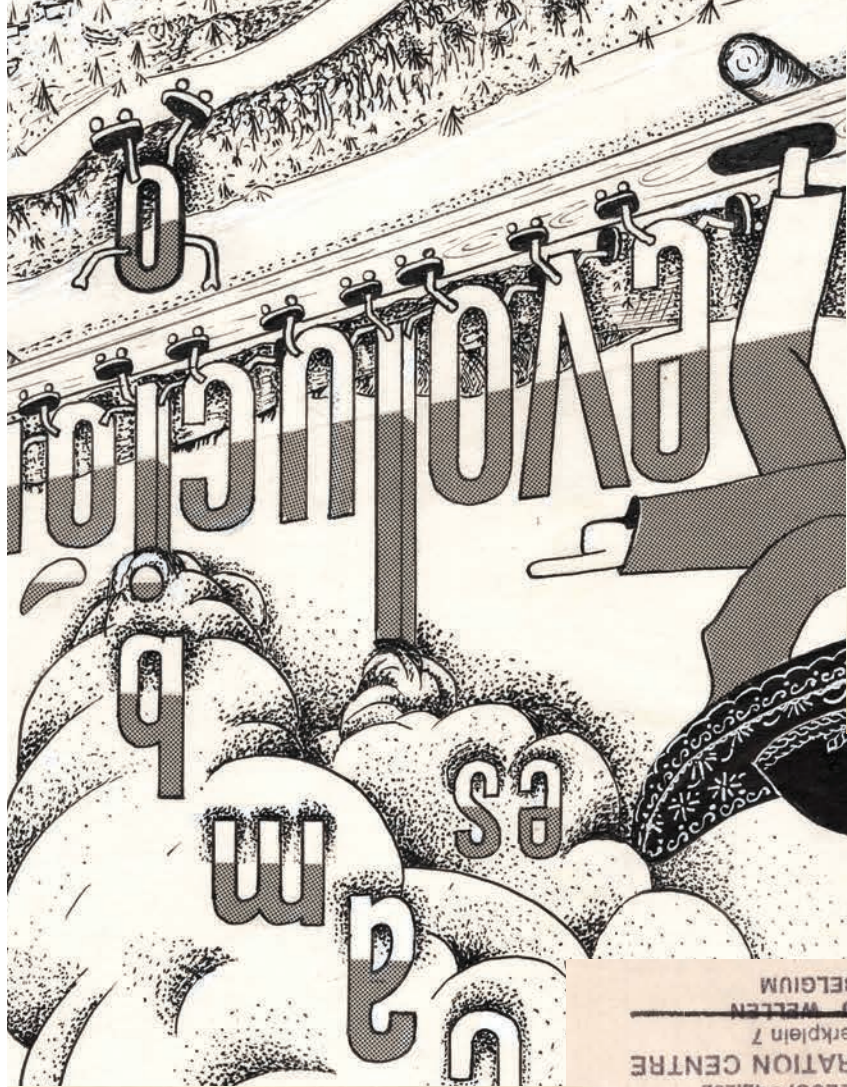
circulan por correo son cuentas y materiales de propaganda. La comunicación interpersonal se produce a través de correos electrónicos y de las redes sociales. Dado este estado de cosas, ver el *Poema* hoy revive una experiencia del pasado con un toque romántico que en aquel momento era imprevisible.

El camino recorrido por la evolución de la comunicación durante el siglo XX está cubierto de cadáveres abandonados por el desarrollo tecnológico. El telégrafo es uno de los ejemplos más prominentes, y con su desaparición también se fueron las metáforas y los giros lingüísticos correspondientes. Entretanto, el sistema morse pasó a juntarse con el exotismo del esperanto. Tanto el télex como luego el fax y más tarde el teléfono analógico fueron sus herederos durante poco tiempo, para también ir desapareciendo. La economía del lenguaje telegráfico pasó al SMS con la llegada del teléfono móvil y luego a la primera generación de Twitter, con sus ciento cuarenta caracteres iniciales. Mientras que el telégrafo había obligado a sus usuarios a tomar conciencia de la redundancia, afectando también a la gramática, el SMS y el tuitio generaron además una nueva ortografía a veces casi incomprensible para los no usuarios.

En la década de los ochenta ya se veía con claridad que la tangibilidad de las epístolas transportadas por el sistema postal en el proceso de comunicación

masiva no podía perdurar por mucho tiempo (el SMS fue inventado en 1984). Aunque sus actores no se daban cuenta, el arte correo en ese sentido ya estaba anclado en el pasado, y ese pasado no estaba tan abierto al futuro como creían. En cierto modo aspiraba a ser un medio artístico para el futuro y en el entorno de una sociedad, si no mejorada, por lo menos informativamente democrática. Pero, con un lenguaje visual contemporáneo, la producción postal solamente era apropiada para un presente relativamente inmediato. El uso del correo en el arte fue, por lo tanto, un salto hacia adelante, porque logró desligarse de la tradición impuesta por las versiones conservadoras de la pintura y el dibujo. Pero en el campo de la comunicación no consiguió mucho más que un tropezón en su deseo de satisfacer un potencial que no mucho después se realizó con las redes sociales. Inesperadamente, entonces, y a pesar de su esperanza de independizarse de la tradición artística, el arte correo terminó compartiendo con la pintura tradicional ese equilibrio extraño que existe entre lo obsoleto y lo vigente, algo que solamente funciona dentro del campo limitado propuesto por la historia del arte.

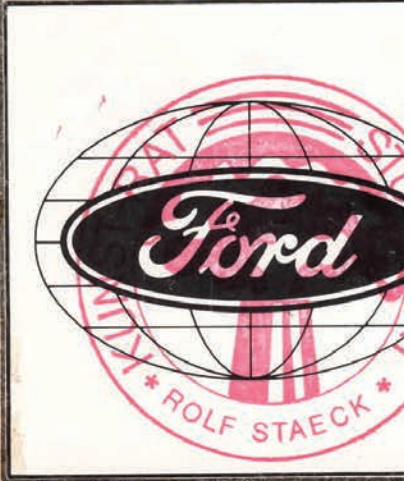
En su desarrollo a lo largo de unas dos décadas, el arte correo se separó en dos categorías. Una fue la dirigida a la exposición de sus productos, en este caso manteniendo un formato portátil, de fácil



Handwritten text on a white card, partially obscured by a paper cutout. The visible words are "dida" and "prayer".



Heavy



OEMaaron flores  
 araceli zuniga  
 COLEC blanca noval vilar  
 tema: r cesar, espinosa vera

aaron flores  
 araceli zuniga  
 blanca noval vilar  
 cesar espinosa vera

artista  
 Guy BLEUS/42.292  
 ADMINISTRATION CENTRE  
 Kerckplein 7  
 3030 WELLEN  
 BELGIUM

Guy BLEUS/42.292

EMENTE (A)A'N  
 ORTE PA 27 13/3  
 ED - URUGUAY

Reclam



etiert, es kömmt





Over the course of two decades, mail art split into two categories: the first was geared toward the exhibition of the medium's products; the second included products that were self-contained independently circulating exhibitions. The first category did not stray from the portable format; these works circulated easily and were also easy to install in exhibition venues. The space offered by the postal system served as a collective workshop; easy circulation of what was produced was an advantage, but only a secondary one. A work's message circulated most broadly when it was viewed and absorbed by visitors to an exhibition. Each piece was an original, and that status was not lost when on exhibit before viewers. *Poema* falls into this category: it was created to be exhibited and not to circulate independently. The set of mailed pieces were exhibited at the Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla in 1982 and at the Xochimilco campus of the Universidad Autónoma Metropolitana in Mexico City in 1983.

The inevitable physical modesty of the medium and its difference from other art forms is a point in mail art's favor. A point against it, though, is the minimal effort required on the

part of the artist. Invitations to participate in mail art projects were often met with cursory responses and given less attention than a "work" that might leave a mark on art history. Even in the case of Ray Johnson, who was primarily identified as a mail artist, his drawings and collages are considered his most important tangible works, while his mail art is deemed more fleeting and unambitious. What matters in postal art is the whole that gradually takes shape, not the individual contributions that make it up. Something similar is at stake in the postcards Japanese conceptual artist On Kawara sent from 1968 to 1979 that contain only the time he got up that day, or the confirmation that he was still alive. The work is the act itself, and the artistic actions end when the mail carrier delivers them. It is only when all of those individual missives are brought together, re-absorbed for exhibition in a museum, that they take on the status of an object and, in a sense, distort the original intention.

In the second strain of mail art, meanwhile, each piece of mail was a self-contained exhibition, something that circulated within a range from the fleeting to the permanent. More attention was paid to the work itself in this

16

circulación, y de simple instalación física en salas expositivas. Para esto, el espacio ofrecido por el sistema postal se convertía en un taller de producción colectivo, con la ventaja de también circular lo producido, aunque esto en segundo lugar. La circulación más importante y amplia de los mensajes se producía entre los visitantes de las exposiciones. Cada envío funcionaba como un original y mantenía esta característica en la apreciación del público. Este tipo de público fue también el destinatario del *Poema*, ya que fue creado para exponer y no para una circulación y difusión independiente. Efectivamente, el conjunto se exhibió en la Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla (1982) y en el plantel Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México (1983).

En este campo, la forzada humildad física del medio y su diferencia con otras manifestaciones artísticas es un punto a su favor. En su contra, sin embargo, queda el poco esfuerzo exigido al artista. En su mayoría, las invitaciones para participar en los proyectos postales fueron correspondidas por una atención limitada, una que no era equivalente a la que se dedicaría para una "obra" que pretende dejar una marca en la historia del arte. Incluso en el caso de Ray Johnson, alguien totalmente identificado por su trabajo en y con el medio, sus obras tangibles importantes son sus dibujos y *collages*. Lo que produjo

como arte correo siempre tuvo un carácter efímero y sin pretensiones. En el arte de correspondencia, es el todo lo que adquiere importancia y no los envíos individuales que lo componen. Algo parecido sucede con las postales enviadas por On Kawara entre 1968 y 1979, cuando este se limitó a comunicar a qué hora se levantó ese día, o a confirmar que todavía estaba vivo. La obra es el acto, y los envíos terminan con la entrega del cartero. Es recién la reabsorción museística la cual, al juntar todas esas obras y mostrarlas juntas, la que le da la prominencia objetual y en cierto modo desvirtúa la intención original.

La segunda categoría del arte postal, en cambio, utilizaba el envío como una exposición contenida en sí misma, algo que se movía en una gama entre lo fugaz y lo permanente. El arte producido dentro de esta categoría requería una mayor puesta de atención en la obra puntual, algo que no se reflejaba necesariamente en su ejecución, pero sí en su concepción. En este caso, la obra tendía a tomar la forma de un mensaje personal o de una edición que en teoría era ilimitada. Ya no era el público quien accedía a la obra como un primer paso, sino la obra la que accedía al público. Aparte de los límites materiales requeridos para acomodarse al envío, otro límite del medio era el de la cantidad de la edición, muchas veces impuesto por el costo de las estampillas. Este gasto, en el caso de hacer una edición, obligaba

second category—if not to its execution, then to its conception. The work tended to take the shape of a personal message or a potentially unlimited edition. The first step here was not the public getting access to the work, but the work getting access to the public. In addition to the material limits imposed by the format, the size of an edition was often determined by the cost of postage. When an artist produced an edition, postage costs required the careful selection of recipients in order to maximize the work's impact with minimal investment. For that reason, artists often sent their pieces to curators and collectors they considered as having greater influence.

Both strains ended up being quite elitist—that despite the sociopolitical ideology at the art form's origin. The initial political-populist impulse—arguably related to the "artivism" that emerged in the 1970s and to today's notion of "art as social practice"—ended up enclosed in a network of mail artists who exchanged works with one another or with others familiar with the art world. Though, at the time, these artists' choice of media, aesthetic development, and potential to access a diverse audience were seen as radical moves, this perspective must

17

al artista a seleccionar cuidadosamente a quiénes enviaba las misivas. Había que maximizar el impacto deseado con un mínimo de inversión. Por este motivo, los artistas muchas veces terminaban por priorizar el envío de ejemplares a la gente con mayor influencia, como curadores y coleccionistas.

Ambas categorías hicieron que el arte postal terminara siendo una actividad relativamente elitista, algo que contradecía la ideología sociopolítica que lo había dado a nacer. Su intención político-populista inicial —que puede ser interpretada como parte del "artivismo" que comenzó en los años setenta como también del "arte como práctica social" de hoy día— terminó encerrada en una red de artistas postales que intercambiaban sus obras entre ellos con el agregado de un público relativamente especializado. Si bien en su momento se creía en lo radical del paso que se estaba tomando en virtud de la elección de estos medios, de su desarrollo estético y de la potencialidad del acceso y socialización del público, hoy esa perspectiva necesita ser revisada. Es más certero ver al arte postal como un evento emparentado con los movimientos desmaterializadores vigentes en el arte de la época. A primera vista, la importancia de la revisión de esas obras hoy radica entonces más en su carácter de documento descriptivo de la situación y de las ansiedades de un momento histórico que en su posible establecimiento

be reexamined. Mail art can more accurately be seen as part of the larger movement to dematerialize art that was underway during this period. The current importance of these works lies in their status as documents describing a historical juncture and the anxieties that came with it, rather than as an instigator of real change. With its connection to its times, mail art is also connected to political protest, first to the upheavals of the 1960s, and then to movements against dictatorships in Latin America. *Poema* is part and symptom of these historical dynamics.

We are left with two final speculations. The first is to imagine what would happen today if the postal system did not exist and mail art's proposals were translated to accommodate twenty-first-century technologies and social media.<sup>4</sup> The meme—a virally transmitted cultural unit that undergoes constant mutation—is, it seems, the closest contemporary equivalent to mail art for mass circulation. Inspired by the gene, biologist Richard Dawkins coined the term "meme" in 1976 to refer to a cultural unit. Today, the meme is a free-access digital vehicle with nomadic and viral interactivity. Memes retain hardly any trace of authorship, domain,

como un iniciador de cambios reales. Esta relación con su presente también explica su frecuente conexión con la protesta política, primero alrededor de las conmociones de la década de los sesenta, y luego cuando se identifica más directamente con la protesta contra las dictaduras en América Latina. El *Poema* se inserta en esta dinámica de aquel entonces.

Nos quedan entonces dos especulaciones. Una es el desafío de qué pasaría hoy si el sistema postal no existiera y si la propuesta del arte correo se tradujera al siglo XXI para acomodarse a las tecnologías y medios sociales del momento.<sup>4</sup> Parecería que hoy el meme es el mejor equivalente de un arte postal dirigido a la circulación popular. El meme es una unidad cultural que se transmite viralmente y que permite un proceso de mutación constante. Inspirado en el gen, el biólogo Richard Dawkins acuñó el término aplicado a una unidad cultural en 1976. Hoy el meme es un vehículo digital de acceso abierto y de interactividad nómada y viral. La autoría y afirmación del dominio y su propiedad intelectual prácticamente han desaparecido, convirtiéndolo en un bien común y relativamente vernáculo. El arte postal, igual que el grafiti, en cierto modo ya había navegado un territorio impreciso que se encuentra entre el arte y lo vernáculo. El grafiti empezó como una forma de vandalismo y de expresión auténticamente contracultural, y terminó produciendo



En una p...  
 tener.  
 en una ma...  
 ría.



1º de Mayo de 1983 - EL PUEBLO TRABAJADOR URUGUAYO  
 RECLAMA, LUEGO DE OTRAS LUCHAS, SU PEELETO  
 INALIENABLE de FESTEJAR SU DÍA y MANIFESTAR  
 SUS PROTESTAS de SOLUCIONES A LA CRISIS -

artista Paulo Bruscky

PAULO BRUSCKY



artista ch...  
 L...  
 MONTEV...  
 tik



interpr



In 2020, the Museum of Modern Art, New York, issued an international call for the creation of another collective poem after having reproduced on its website some of the works in *Poema* that are now on view as part of this show at the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). This “update” attests to the internalization of advertising design and digital image-manipulation techniques. The range of themes in the 2020 version is not unlike the range in the original *Poema*: Some respondents addressed the topic of revolution in relation to these times, as the website’s call requested. But, as is to be expected, many of the contributions were made out of an interest in appearing on the museum’s website, thus introducing a new filter. Symptomatic of this desire is the fact that of the one hundred and fifty responses the museum posted, ten were from the same artist. This eagerness to occupy an exhibition space also motivated some of the participants in the original *Poema*.

20

En 2020 el Museo de Arte Moderno de Nueva York utilizó su página web para hacer un llamado internacional de participaciones para la creación de un nuevo poema colectivo, tras haber reproducido en su página web algunas de las obras del *Poema* expuestas en esta muestra de Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). En gran parte, esta “puesta al día” muestra una internalización de los criterios imperantes con respecto al diseño publicitario, además del obvio uso de técnicas de manipulación digital de imágenes. Temáticamente se manejan en la misma gama que el *Poema* original, ya que algunos participantes respondieron a temas del presente, lo cual formaba parte del llamado. Obviamente muchas de las contribuciones fueron hechas para figurar en la página web del museo, introduciendo así un nuevo filtro dirigido a la promoción. Es sintomático de ello que de la centena y media de envíos, diez fueron enviados por un solo artista. Este ansia de ocupar espacio expositivo también se ve en algunos participantes del *Poema* original.

or intellectual property, all of which makes them into a relatively vernacular common good. Mail art, like graffiti, had already navigated much of the vague terrain that lies between art and the vernacular. Graffiti began as a form of vandalism and an authentic countercultural expression and ended up producing a number of artists admitted into high culture. Mail art began as art, and, though it tried—to some extent—to override the borders around it, it never reached great artistic heights or became a popular language. The present-day meme seems to navigate that same uncertain terrain, but it is fueled by a democratized technical sophistication and creative anonymity. Its ability to “infect” masses—not to turn them into consumers but to move them to participation—with its open and still-unfulfilled artistic potential might just provide us with some of the answers we have yet to find.

The second speculation is tied to the COVID-19 pandemic and all the other pandemics that will undoubtedly come in the future. Startlingly, the postal system is, it seems, being resuscitated by this turn of events. It is not clear how long this new boon will last, but, in times of lockdown, the mail—at least in the United

algunos artistas aceptados en la alta cultura. El arte postal empezó como arte y trató de borrar en algo las fronteras, pero sin llegar a ser ni una cumbre artística ni una manifestación popular. Hoy el meme parece navegar por ese mismo terreno incierto, pero derivando su energía de una sofisticación técnica democratizada y de un anonimato creativo. Su capacidad de “infectar” a multitudes —no para crear consumidores sino para estimular su participación— con su potencial artístico abierto y aún no realizado, quizás llegue a proporcionarnos muchas respuestas que todavía nos faltan.

La segunda especulación se refiere a nuestra nueva realidad, determinada por la pandemia de la COVID-19 y todas las pandemias que seguramente sucederán en un futuro. Inesperadamente, el sistema postal parece estar saliendo revivido de esta situación. No está claro cuánto durará su auge, pero en tiempos de cuarentena, por lo menos en los Estados Unidos, el correo se ha convertido en un vehículo electoral imprescindible. Y ahora que las relaciones táctiles se han minimizado y la comunicación ha tomado primacía en el espacio virtual mediado por la pantalla, la vieja epístola y el objeto postal parecen necesitar la retoma de importancias perdidas para reintroducir y revalorar las texturas que están a punto de desaparecer. Quizás el próximo

Colectivo 3, *Arte Correo: Poética y Comunicación* 3, January 21, 1982.

The works contributed to *Poema* were heterogeneous in theme and quality. From the outset, in the introduction to their call to artists, the project’s organizers described mail art with an insightful critical analysis: “Is mail art a new ‘avant-garde’ or a passing trend? Neither. As an open, horizontal communication circuit, it escapes the norms of official art. It does gather all the contributions of the avant-garde—constructivism, futurism, informalism, conceptualism, pop, poor, environmental art, systems art, performance, and so forth—in an eclectic brew, but for the sake of dialogical communication, of dialogue. On an aesthetic level, it is not very novel, but its participatory potential is high and corrosive.”<sup>5</sup>

That “participatory potential” meant that mail art developed a sort of ethic that could only be formulated precisely without the obstacle of a jury. The postal medium, here, is understood as a system open to everyone,

21

Colectivo 3, *Arte Correo: Poética y Comunicación* 3, 21 de enero de 1982.

States—has turned into an essential electoral device. And now that tactile relationships have been pared down to a bare minimum and communication takes place in the virtual space mediated by the screen, the old-fashioned letter and postal package seem about to regain their lost importance by reintroducing and revalorizing textures on the verge of disappearance. Perhaps the next political movement will be geared toward safeguarding the affectivity of touch rather than pursuing utopias.

*Poema* was a project linked directly to revolution (a utopia of its times), and its title obviously tried to lead responses to engage that central theme. In one of his contributed works, Guillermo Deisler, an artist deeply committed to mail art and to politics, compiles a series of definitions of “revolution”: “Revolution is to turn over the pages of history,” a phrase that probably attempted to indicate both the revolving and revolutionizing of history. Since Deisler’s contribution consisted only of a set of static pages, it seems, from today’s perspective, steeped in the melancholy of confinement. But another of his definitions, “Revolution is you and me, without end,” at least injects new life into the word and holds out a measure of hope.

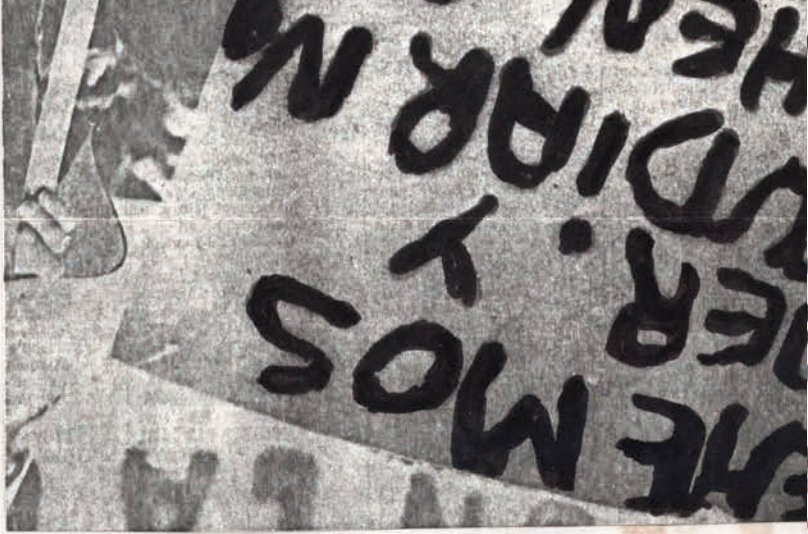
movimiento político tenga que dirigirse primero a cómo mantener la afectividad del tacto antes de dedicarse a perseguir las utopías.

El título del *Poema*, como una construcción directamente vinculada a la revolución (una utopía de su época), obviamente trató de guiar a que las contribuciones respondieran a ello como su tema central. En una de sus piezas, Guillermo Deisler, uno de los artistas más comprometidos tanto con el arte postal como con la política, compila una serie de definiciones. Una es “Revolución es dar vuelta a las páginas de la historia”, frase que probablemente quiso indicar un revolver y revolucionar de la historia. Dado que el proyecto quedó reducido a página fijas, hoy parecen bañadas en la melancolía del encierro. Sin embargo, otra de sus definiciones, “Revolución es tú y yo, sin fin”, por lo menos vuelve a darle vida a la palabra con claridad y nos promete alguna esperanza.

Las obras enviadas son heterogéneas, tanto en temática como en calidad. Los organizadores, ya de entrada, describieron al medio postal en su introducción con un análisis críticamente certero: “¿Constituye una nueva ‘vanguardia’, o una moda, el arte-correo? No, de hecho. Visto como un circuito de comunicación abierta, horizontal, escapa a los cartabones oficiales del arte. Sin embargo, recoge todas

las aportaciones artísticas de este —constructivismo, futurismo, informalismo, arte conceptual, pop, pobre, ecológico, de sistemas, actuaciones y demás— en un “caldo” ecléctico, sí, pero dirigido sobre todo a la comunicación dialógica, al diálogo. En este tenor, su novedad estética es baja, mientras su capacidad participativa es alta y corrosiva.”<sup>5</sup>

La “capacidad participativa” hizo que el arte postal elaborara una especie de ética que solamente se pudo formular claramente con la eliminación del obstáculo representado por un jurado. El medio postal tal cual lo estamos discutiendo aquí es un sistema abierto a todo el mundo donde todo lo recibido es aceptado. Esto lleva a que muchas muestras de arte postal sirvan para que los artistas se “den a conocer” y se promuevan personalmente, contradiciendo en cierta manera el idealismo que informa la premisa. Algunas participaciones del *Poema* parecen cumplir con este propósito menos interesante. Otras se limitan a mostrar que los artistas aprueban la ideología



~~Revolution~~  
~~Revolution~~  
 Revolution  
~~Revolution~~  
 Revolution  
~~Revolution~~  
 Revolution  
 Revolution  
~~Revolution~~  
 Revolution  
~~Revolution~~  
 Revolution

caardn flores  
 araceli zúñiga  
 blanca noval vilar  
 cesar espinosa vera

POEMA COLECTIVO III  
 en flores  
 araceli zúñiga  
 blanca noval vilar  
 cesar espinosa vera

artista  
 robert rehfeldt  
 110 berliner pan  
 mendelstraße 19



ART ON



lar  
 a vera

ART  
 REVOLUCION



POEMA COLECTIVO III  
 COLECTIVO III  
 tema: revolución



where anything received is accepted. That meant that many mail art exhibitions were a way for artists to introduce and promote themselves, contrary—to some extent—to the idealism of the movement's premises. Some of the contributions to *Poema* seem to pursue this less interesting end. Others simply show that the artists approved of the project's ideology without taking pains to contribute a truly important work. Postal projects designed with exhibitions on a specific cause in mind often appealed to artists' personal sympathy for that cause. Artists who didn't have a lot of time to spare but who wanted to support a "good cause" often sent in what amounted to a greeting rather than expend creative effort on the project. One example of that is the page by Argentine artist León Ferrari, which consists of a reproduction of his 1965 work *La civilización occidental y cristiana* (Western and Christian Civilization). By the time *Poema* was being put together, that sculpture of Christ crucified on a bomber plane was already a classic. Ferrari, one of the most generous artists of his generation, clearly wanted his participation to act as a show of support. Juan Carlos Romero and Edgardo Antonio Vigo, two of the artists who

24

del proyecto, pero no que tratan de contribuir una obra realmente importante. En ese sentido, los proyectos postales diseñados para armar muestras alrededor de causas precisas muchas veces apelan al compromiso de la simpatía. Artistas con falta de tiempo que no quieren ignorar "la buena causa", en lugar de dedicar esfuerzo creativo al proyecto mandan una especie de saludo. Un ejemplo de esto es la página del artista argentino León Ferrari, que incluye una reproducción de su, para entonces ya clásica escultura, *Civilización occidental y cristiana*, de 1965, con el bombardero y el Cristo crucificado. Ferrari, uno de los artistas más generosos de su generación, claramente quiso asegurarse de que su participación actuara como prueba de su simpatía y respaldo. Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo, dos artistas que se encuentran entre los iniciadores del arte correo argentino, contribuyeron obras dentro del estilo que ayudaron a formalizar al politizar al medio. Muchos artistas sin embargo limitaron su acción política a la participación en el proyecto sin invertir un esfuerzo particular en el tema, como si dejar su firma alcanzara como prueba de su apoyo.

Como era de esperar, un buen porcentaje de los participantes juega con la palabra "revolución". Es interesante ver las distintas interpretaciones

helped to initiate mail art in Argentina, also sent in works that helped shape the medium's political profile. Many artists, though, limited their political engagement to their participation in the project, investing no real effort on the issue, as if signing a work in and of itself served as proof of their support.

As was to be expected, a large percentage of participants made playful use of the word "revolution." Its many interpretations can be grouped in different ways. Some reflect only the personal opinions of each response's creator, but others help us gauge the meaning of the word and its level of urgency, no matter how facile that interpretation may be. The declarations in the works generally oscillate between positive and negative interpretations of the word "revolution," though some are ambiguous. An artist in Canada voices his support for the revolution in Poland, specifically for the *Solidarność* (Solidarity) movement, as do French artists Mario Borillo and Denise A. Aubertin. Belgian artist Hermann Gruber burns and tears the word, raising a doubt: Does his work refer to "revolution in the revolution," or does it, through negation, propose counterrevolution? Another Belgian artist,

ofrecidas y cómo se agrupan. Muchas veces reflejan nada más que las opiniones personales de sus creadores, pero en otras ocasiones sirven para medir el significado de la palabra y su urgencia condicionada por la interpretación, muchas veces simplista, que corresponde a los distintos entornos. En general, las declaraciones oscilan entre lo positivo y lo negativo, pasando por la ambigüedad. En Canadá, un artista predica la revolución en Polonia por medio de su apoyo al movimiento de Solidaridad (*Solidarność*). El mismo apoyo se repite en la obra de los franceses Mario Borillo y Denise A. Aubertin. El belga Hermann Gruber quema y rasga la palabra, dejando la duda de si su obra se refiere a la "revolución en la revolución" o si propone una negación contrarrevolucionaria. Entretanto, otra artista belga, Ria Pacqué, se queja de tener que esperar un momento que nunca llega. Vicente, de Brasil, proclama el sexo como la única actividad revolucionaria posible, mientras que otro artista, que firma como Luis, pide la "unidad de los trabajadores sin generales ni patronos". En Canadá, para Alain Pilon "el arte debe de ser una revolución", en lugar de estar al servicio de la represión o servir de vehículo a la propaganda. Alguien de Colombia que firma "MIT", pregunta en forma de encuesta: "¿Habrías participado si esta actividad fuera verdaderamente revolucionaria?

Ria Pacqué, bemoans having to wait for a moment that never comes. Vicente, from Brazil, declares sex the only revolutionary activity possible, while an artist who signs his name "Luis" calls for "worker unity without generals or bosses." For Alain Pilon in Canada, "art must be a revolution," rather than a means of repression or propaganda. "MIT" in Colombia responds with a survey: "Would you have participated in this activity if it were truly revolutionary? Yes— No—." Likewise, William Louis Sørensen in Denmark announces that the revolution has been delayed, but asks the reader to fill out a form specifying time and place, and to indicate whether or not they intend to participate when it actually happens. An artist with an illegible signature writes the word "revolution" on a photo of a cup of coffee and dish with a piece of cake. Steen Møller Rasmussen draws a gun and writes, "Revolution is for the man on the floor." Many artists in Spain toy with the word on a formal level. Pablo del Barco asks, "Has there ever been a Revolution?" Italian artist Daniele Ciullini affirms that "the revolution was a missed opportunity, but we can try it again." Ubaldo Giacomucci pulverizes the word, and

Sí— No—". Y William Louis Sørensen, de Dinamarca, anuncia que la revolución ha sido postergada, pero permite que el lector llene un formulario con fecha y lugar, para que comunique también si piensa o no participar en el evento. Un colega con firma ilegible entretanto escribe la palabra "revolución" sobre una foto de una taza de café y un plato con torta. Steen Møller Rasmussen dibuja una pistola y añade un texto en el que indica que "la revolución es para el hombre en el piso". En España muchos se limitan a jugar formalmente con la palabra, y Pablo del Barco pregunta: "¿hubo alguna vez una Revolución?" Daniele Ciullini, de Italia, afirma que "la revolución fue una oportunidad perdida, pero podemos intentarlo otra vez". Ubaldo Giacomucci pulveriza la palabra y Piero Simoni afirma: "Hoy la poesía es una revolución".

Un artista de la República Federal Alemana dice que la revolución empieza en el hogar, mientras que otro se contenta con poder dibujar una diagonal "de una esquina a la otra", sin decir nada alusivo. En otra contribución se dice que la revolución se produjo con Dadá, "¿y ahora, qué?", pregunta su autor. Mientras tanto, Ruth Wolf-Rehfeldt y Robert Rehfeldt, de la República Democrática Alemana, mencionan que "lo Dadá murió" y anuncian una "mail art revolución", cosa comprensible dado

Piero Simoni states that "Today poetry is a revolution."

An artist from West Germany says that revolution begins at home, while another simply offers a drawn diagonal line "from one corner to the other," with no clarification. Another contribution asserts that the revolution happened with Dada. "And now what?" asks its author. Ruth Wolf-Rehfeldt and Robert Rehfeldt in East Germany, meanwhile, clarify that "Dada is dead," and proclaim a "mail art revolution"—which makes sense, since the couple was instrumental in promoting mail art within their country and internationally. Another East German artist writes lovingly, "Revolution, listen, the sun is coming up." There is an interesting difference, then, between interpretations of the word in the two Germanies.

Pedro Cabrita Reis, in Portugal, appeals to the individual, saying that while military problems matter, the chief target is one's self. While most of the participants from Yugoslavia make puns with the word, Vlado Martek calls on artists to take up arms—a call he issued in other works as well. Pavel Büchler, who lived in England, writes the word "revolution" on the page a number of times, only to cross it out

25

que la pareja fue instrumental en la promoción del medio tanto en su país como a nivel internacional. Otro artista, también de la Alemania Democrática, escribe cariñosamente: "Revolución, escucha, se está levantando el sol". Se marca así una diferencia interesante entre las interpretaciones provenientes de las dos Alemanias.

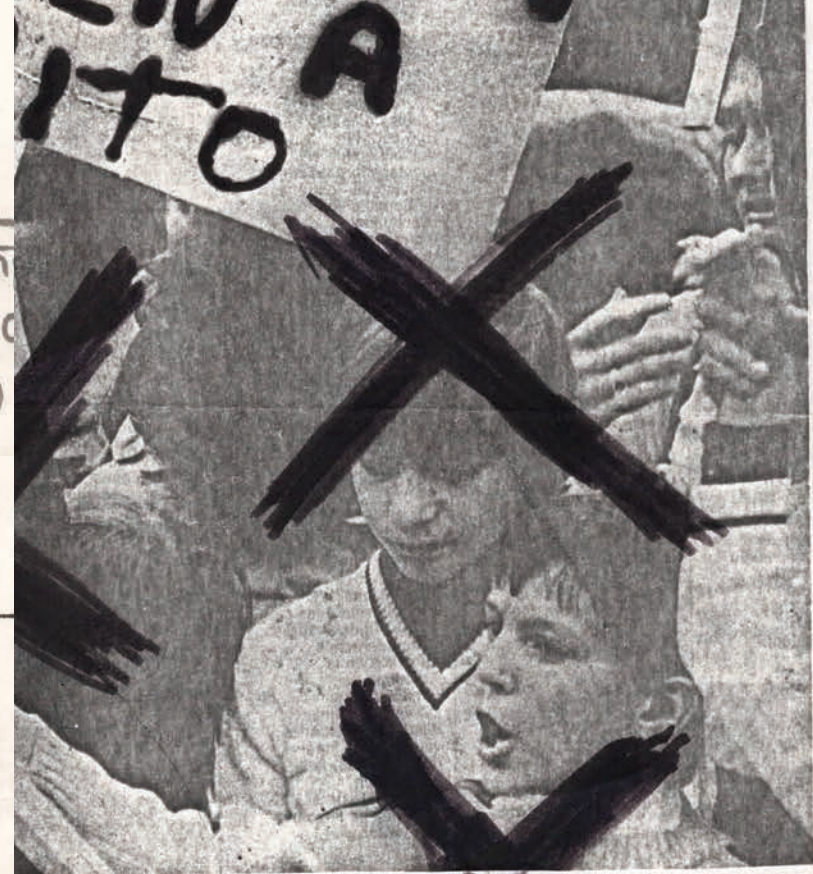
En Portugal, Pedro Cabrita Reis vuelve al individualismo, diciendo que mientras los problemas militares son importantes, el blanco más importante es uno mismo. La mayoría de los participantes de Yugoslavia decidieron jugar con la palabra, con la excepción de Vlado Martek, que llama a que los artistas tomen las armas, un pedido que el artista también repitió en otras obras. Pavel Büchler, radicado en Inglaterra, escribe "revolución" varias veces en el papel, para luego tacharla cada vez. Padín contribuye un juego ortográfico en el que mezcla las palabras "paz" y "pan", alternando las posiciones de la letra "n" con la "z" para reconvertir el significado alternativamente hacia un resultado u otro. En todo esto México, con media docena de artistas representados, es el país con la mayor cantidad de participantes que proclaman la revolución como algo realmente necesario.

Sin embargo, algunas obras ignoran completamente el objetivo de la convocatoria y no solamente



POEMA COLECTIVO III  
COLECTIVO III  
tema: revolución

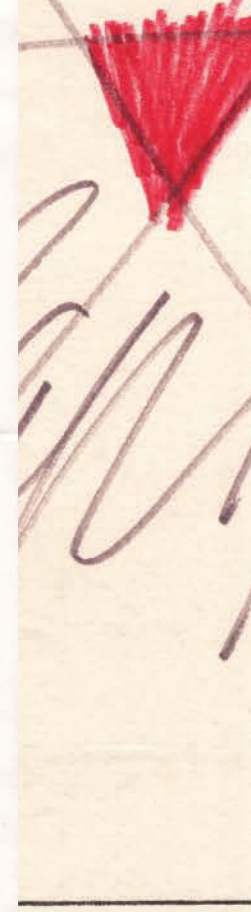
DAD /  
M. D.



28, 82

artista Rom

POEMA COLECTIVO III  
COLECTIVO III  
tema: revolución



~~COLECTIVO III~~  
~~tema: revolución~~

COLECTIVO III  
tema: revolución

each time. Padín's wordplay involves combining the Spanish words *paz* and *pan* ("peace" and "bread," respectively), alternating the orientation of the final letter to yield one word or the other. Artists from Mexico, of whom there are half a dozen represented, are the ones most likely to declare revolution necessary.

Some of the responses completely ignore the purpose of the invitation, leaving out not only the word "revolution" but also any of its possible ideological underpinnings. Dutch artist Diederick Van Kleef writes, "I hate mail art," undoubtedly aware of that statement's irony while participating in a mail art project. And Hervé Fischer, one of the most prestigious participating artists, simply rubber stamps the words "Public Art Hygiene Committee" in an attempt to give the project some order.

Forty years later, the responses that compose the *Poema* project—with their variation in artistic success—demonstrate how hard it is to make an effective work of political art. We cannot blame the participants for this difficulty; the problem far exceeds this particular group of works, politicized mail art in general, or even political art in other media. When viewing classic examples of protest art such as Pablo

28

dejan de lado la palabra "revolución" sino también sus identificaciones ideológicas. El holandés Diederick Van Kleef dice: "odio el arte postal", quizás a sabiendas de la ironía que supone, pues, estar participando en y con él, mientras que Hervé Fischer, uno de los artistas más prestigiosos entre los participantes, se limita a imprimir un sello de goma con el texto "Comité de Higiene Pública del Arte" intentando así introducir orden en el proyecto.

A cuarenta años de distancia, la recopilación de ejemplos del *Poema*, con sus variados éxitos desde el punto de vista artístico, nos muestra la dificultad de hacer una obra política efectiva. Esta dificultad no es algo de lo cual podemos culpar a los participantes, ya que el problema a resolver es uno mucho más amplio que lo que puedan mostrar estas obras en particular, las del arte correo politizado en general, o el arte político en otros medios. Si nos enfrentamos al *Guernica* (1937) de Pablo Picasso o a los *Desastres de la guerra* (1810–1820) de Francisco Goya, ejemplos clásicos del arte de denuncia, nos podemos plantear las mismas preguntas que nos provoca a su vez el *Poema Colectivo Revolución*. Más allá de lo que consideramos que pueda ser su calidad y vigencia artística —y sin haber compartido el drama en su contexto original— nuestra posibilidad de empatía con la obra es mínima.

Picasso's *Guernica* (1937) or Francisco Goya's *The Disasters of War* (1810–20), we are faced with the same questions that *Poema* poses. Regardless of our opinion of the quality or artistic relevance of such works—and without having experienced the historical dramas in which they arose—our ability to empathize is minimal.

If the effectiveness of a political work is measured by its ability to rally support or win people over, it has a good deal in common with religious art: Both are much better at confirming the ideas of their acolytes than they are at converting nonbelievers. Very rarely does either shake us up so much that we reconsider our core beliefs. When someone famous expresses an opinion (Picasso or Goya, say), we often listen to them out of respect for their fame or because we have an affinity with their cause. But that doesn't mean the work radically affects how we think or feel about the question at hand.

Those who participated in *Poema* were mostly voting in favor of the project, even though some of them strayed from Colectivo 3's ideological intention or had other aims in mind. The uneven artistic quality of the contributions was expected by the organizers, and it is

La efectividad de una obra política se mide por el efecto de evocación y conversión que esta puede causar. En ese sentido, el arte político tiene mucho en común con el arte religioso: funciona mucho mejor para confirmar las ideas de sus acólitos que para convertir a los que no lo son. Rara vez nos mueven el piso lo suficientemente como para hacernos reconsiderar nuestras creencias. Cuando alguien famoso expresa su opinión (para el caso, Picasso o Goya), a menudo lo escuchamos por respeto a su fama o por que estamos de acuerdo con la causa. Pero esto no significa que la obra misma influya en nuestra forma de pensar o de sentir sobre el tema en cuestión de una forma radical.

La participación de los que mandaron su contribución al *Poema* fue principalmente un voto de aprobación del proyecto, a pesar de que algunos autores se desviasen de la intención ideológica de los organizadores y tuvieran otros propósitos en la mente. El desnivel de la calidad estética fue previsto por los organizadores, y no es un aspecto realmente criticable del proyecto. Los filtros cualitativos generalmente revelan más sobre los que los crean que sobre lo que dejan pasar. En cambio, la acumulación caótica de ejemplos sin filtrar nos permite ver un perfil cultural mucho más preciso. Presumiblemente los setecientos invitados fueron elegidos gracias a

beyond criticism. Quality filters usually tell us more about those who uphold them than they do about what makes it through their scrutiny. Unfiltered chaotic accumulation, meanwhile, paints a much more precise picture of a culture. The seven hundred artists invited to participate in *Poema* were undoubtedly chosen on the basis of a horizontal and complex network of ties rather than rigorous selection criteria—and that openness and horizontality are the most interesting features of what must, at this point, be seen as a single project and not three hundred and fifty separate works. The most revolutionary part of *Poema* is how it was assembled. It did, in fact, formulate a revolution because of its collective nature, not because of its artistic aspirations. In it, luminaries mingle with novices in a mix that paves the way for a reexamination of hierarchies and the criteria and justifications that sustain them. The assemblage illuminates names that had never been heard before and turns other lights off.

*Poema* has neither shaken up our aesthetic premises nor satisfied our political aspirations. But that does not mean that its effort was in vain and its impact null. The description it provides of a period in time satisfies the

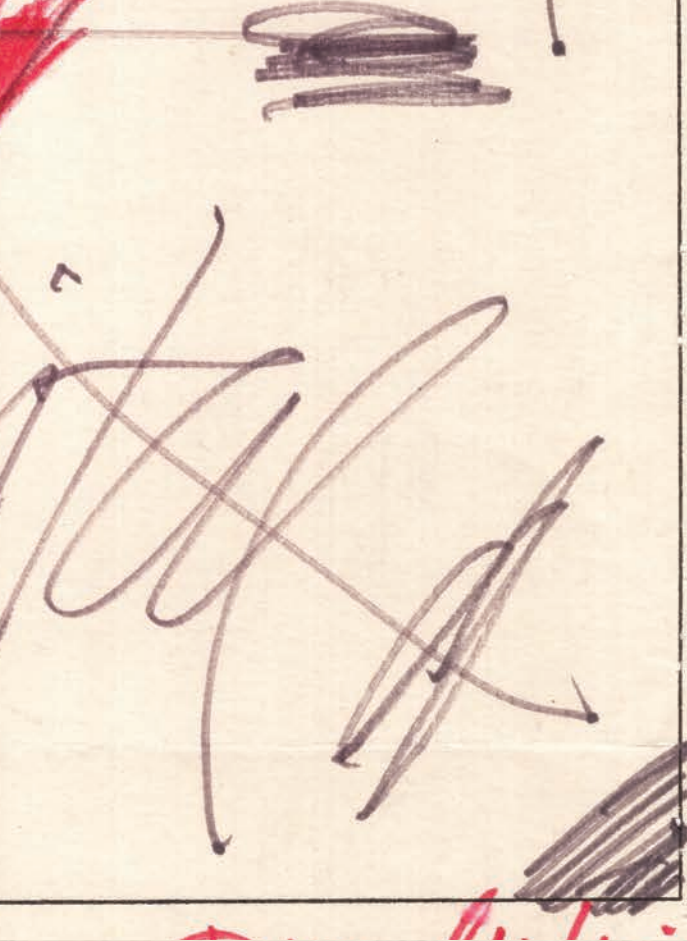
29

lazos mucho más horizontales y complejos que los que requiere una selección artística rigurosa. Esa apertura y horizontalidad son las características más interesantes de esta pieza, que a esta altura debe ser vista como un proyecto y no como trescientas cincuenta obras separadas. La parte más revolucionaria es entonces la manera en la que se ensambló ese total. El *Poema* efectivamente propone la "revolución" por que es un proyecto "colectivo", y no por su aspiración artística. Permite la convivencia de los consagrados con los neófitos, una mezcla que abre paso a la revisión de los criterios y las justificaciones de las jerarquías. La confrontación con las obras permite que resalten y se iluminen nombres que nunca se habían escuchado antes. Pero también tenemos, por lo menos momentáneamente, que algunas luces se apagan.

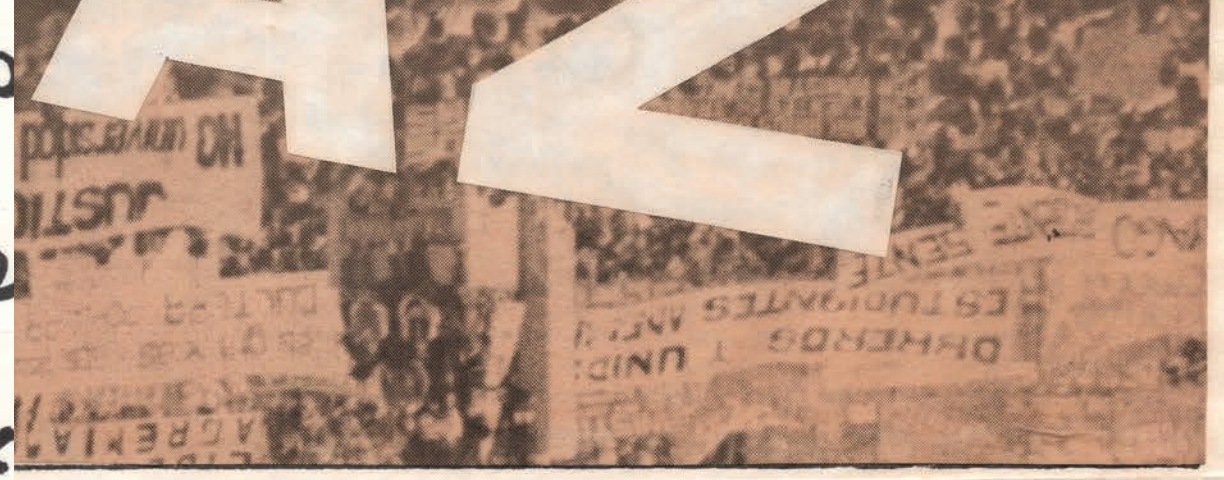
Nuestras premisas estéticas no se han sacudido, y nuestras esperanzas políticas no han sido satisfechas. Pero esto no significa que el esfuerzo del *Poema* haya sido nulo o carezca de importancia. Por un lado, nos proporciona una descripción de época que cumple con los requisitos que nos impone el estudio de la historia del arte tradicional. Pero por otro, nos refriega varias preguntas en la cara. Estas, al no ser contestadas satisfactoriamente en su momento, siguen obligándonos a buscar una respuesta

requirements of traditional art history. But it also confronts us with a number of questions—questions that, because they were not satisfactorily answered at the time, still hound us. And therein lies the project's ongoing relevance. We still ask ourselves: How can we exercise our power and cultural agency while also exploring and enriching knowledge? How can we perfect mechanisms of circulation? How can we bring high culture and the vernacular together to create a better society? In all likelihood, the revolution in *Poema Colectivo Revolución* never resided in the word. It was, and is, in the answers that today, forty years later, it still forces us to search for.

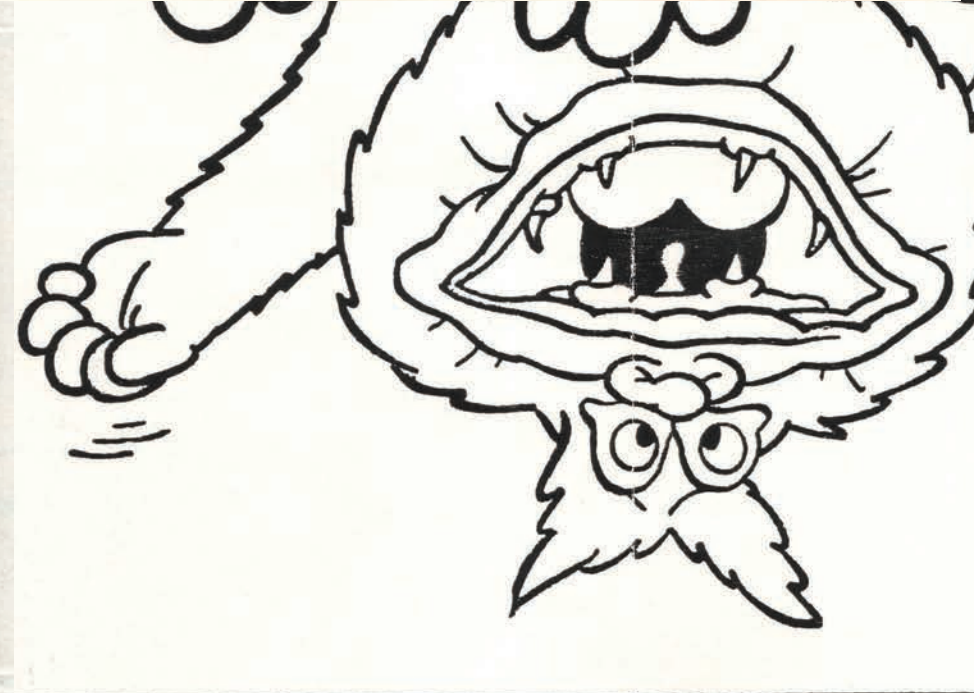
en el día de hoy, lo cual le da una importancia continuada al proyecto. De este modo, nos seguimos preguntando, ¿cómo podemos lograr ejercer nuestro poder o agencia cultural y a la vez explorar y enriquecer el conocimiento? ¿Cómo podemos perfeccionar los mecanismos de circulación? ¿Cómo podemos integrar la alta cultura con lo vernáculo para crear una sociedad mejor? La revolución del *Poema Colectivo Revolución* probablemente nunca radicó en la palabra. Estuvo y está en las respuestas que hoy, cuarenta años más tarde, nos sigue obligando a buscar.



en ingenio  
muchas e  
el "Fly-Tox  
es un dar  
de la histo  
es tu 7 7



POEMA COLECTIVO  
COLECTIVO III  
tema: revolución



tema: revolu  
ZADA MT  
1980  
R. Glick  
1981  
V. Perez  
ACT  
ACT  
ACT



Published on the occasion of the exhibition  
*Poema Colectivo Revolución*  
Curated by Luis Camnitzer

Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA)  
50 East 78th Street, New York, NY 10075

January 28–April 17, 2021

Luis Camnitzer (b. Germany, 1937) is a Uruguayan artist and writer who moved to New York in 1964. He was at the vanguard of 1960s Conceptualism, working primarily in printmaking, sculpture, and installations. Camnitzer's work explores themes of repression under systems of power, pedagogical norms, and the deconstruction of familiar frameworks. His humorous, biting, and often politically charged use of language as an artistic medium has distinguished his practice for over four decades.

ISLAA would like to express its gratitude to Araceli Zúñiga and César Espinosa Vera for preserving the contributions to *Poema Colectivo Revolución*. Their efforts have made this exhibition possible.

© Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), 2021

"*Poema Colectivo Revolución* Project" / "*Proyecto Poema Colectivo Revolución*" © Luis Camnitzer, 2021

All images courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means, electronic, or mechanical, without prior permission from the publisher.

Editor: Alejandro Cesarco  
Exhibition and Curatorial Manager: Olivia Casa  
Copy Editors: Jeanne Goswami and Jessica Ruiz DeCamp  
Translator: Jane Brodie  
Design: Scott Ponik  
Printing: Image Pressworks  
ISBN 978-1-952136-01-6

The Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) advances scholarship and public engagement with Latin American art through its program of exhibitions, publications, lectures, and university partnerships.

**isl**aa™  
INSTITUTE FOR STUDIES  
ON LATIN AMERICAN ART