

## FIRMAR, DESAPROPIAR & PONER EN CIRCULACIÓN: LOS USOS DE SELLOS EN LA POESÍA VISUAL DE GUILLERMO DEISLER Y JUAN LUIS MARTÍNEZ.

Leonello Bazzurro

Creados originalmente en el siglo XIX para ser utilizado en la administración de instituciones públicas y privadas, los sellos de goma han sido objeto de intensa experimentación artística desde la década del sesenta hasta el presente. Como veremos a lo largo de este ensayo, muchos son los artistas y poetas visuales que han utilizado sellos de goma y estampillas como un elemento fundamental para la composición de poesía visual, libros de artista y arte correo. Ulises Carrión, uno de los más importantes teóricos y practicantes del “sello de artista” (o *artistamps* en inglés) interroga por esta peculiar arte y, de paso, plantea un atractivo desafío:

¿Por qué elegiría un artista, en un momento dado, usar los sellos de goma como medio? ¿Significa que tiene ideas pequeñas? Es posible. ¿O está tratando de poner a prueba su habilidad? ¿Se está retando a sí mismo? *Crees que eres un gran artista, entonces, haz algo grande con este pequeño sello de goma.* Esto también es posible. (Carrión, 2013, p. 103, mi énfasis)

Pues bien, en este ensayo mi intención será mostrar como dos poetas visuales y experimentales chilenos (Guillermo Deisler y Juan Luis Martínez) han respondido al desafío de Carrión.

En sus reflexiones acerca de “sello de artista” y arte correo, Carrión (2013) distingue dos grandes tendencias dentro de la tradición menor de los sellos de artista. Por un lado, distingue una línea que enfatiza su función estética de los sellos. Aquí, lo que importa fundamentalmente es el “glamour” y la “sofisticación” en el diseño del sello: textura, color, tamaño, textos y figuras incluidas. (Carrión, 2013, p. 101). El efecto de dichos sellos radica en el placer estético que produce la composición visual. Por otro lado, Carrión distingue una línea de sellos que no destacan por su aspecto visual sino por su valor contextual y, podríamos añadir, conceptual. En este último caso, lo que importa son los *usos* o las *alteraciones* (no visuales) que las marcas de los sellos realizan en los soportes donde son impresos. Por lo mismo, estos sellos pueden perfectamente corresponder a “diseños industriales comunes” (Carrión, 2013,

p. 159) o ser idénticos a los sellos oficiales usados por servicios administrativos públicos o privados. En esta variante, como veremos, los sellos son tipos particulares de *ready-made*, cuya función consiste en subvertir o parodiar el símbolo del estampado oficial en tanto que instrumento de poder.

Haciendo una muy breve genealogía de sellos de artista, habría que quizás comenzar por un sello que ha sido olvidado por Carrión, Held y Welch. Este sello aparece en las *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* escrita por Alfred Jarry en 1898 y publicada en 1911. El divertido libro de Jarry, inventor de la patafísica<sup>1</sup>, comienza con la inclusión de una escritura legal solicitando el desalojo y embargo de bienes del doctor Faustroll debido al no pago de su renta. El texto leguleyo incluye el sello del notario Panmuphle:



Figura 1: Sello notarial usado por Jarry (1996, p. 9)

Evidentemente, al ser utilizado por Jarry en el contexto de un texto narrativo y absurdisto, el sello notarial pierde tanto su función convencional como su poder legal. El sello notarial apropiado por Jarry se lee, en cambio, como un intento, evidentemente fallido, para acentuar la autenticidad del documento legal y como una parodia a los géneros y lenguajes leguleyos. Simultáneamente, el sello de Jarry desafía varios códigos y convenciones del género narrativo los cuales consideran (o consideraban,

<sup>1</sup> La patafísica es la “ciencia de las soluciones imaginarias” y de “las leyes que regulan las excepciones” (Jarry, 1996, p. 21). Entre los famosos miembros del Colegio de Patafísica se encuentran Marcel Duchamp, Man Ray, Umberto Eco, Raymond Queneau, Julio Cortázar, Eugène Ionesco, Oulipo, etc.

en la época de Jarry) inapropiado el incluir este tipo de recursos visuales en textos llamados literarios o narrativos.<sup>2</sup>

En el extremo opuesto a los sellos paródicos y patafísicos de Jarry, podrían citarse los sellos inventados por Man Ray en la década de 1920. Man Ray inventa un sello multicolor que incluye su nombre y dirección. El famoso fotógrafo dada solía estampar sus sellos al reverso de sus fotografías como una forma de “firmar”, es decir, de certificar su autoría y, por tanto, marcar la autenticidad de las fotografías. Los sellos oficiales de Man Ray no intentaban ser utilizados como instrumentos estéticos ni conceptuales, sino simplemente como firmas autoriales y marcas de autenticidad. Es decir, funcionaban como una especie de dispositivo notarial. Un dispositivo bastante poco fiable, como demuestra la extensa colección de sellos de Man Ray falsificados (Manford, 2019, p. 35).

Olvidando los sellos de Jarry y Man Ray; Carrión, Held y otros suelen empezar la genealogía de sellos, mencionando los sellos del artista y poeta dada Kurt Schwitters, quien usó sellos de goma en el poema *An Anna Blume hat ein Vogel* (1918). En esta influyente obra, Schwitters experimenta con la repetición y juxtaposición caótica de sellos con el nombre de Anna Blume (Anna Flor) en letras mayúsculas rojas y otros en una misma página, realizando así una parodia de una carta de amor. Posteriormente, en *Stempelzeichnung* (1919), Schwitters combina diversos estampados extraídos del “departamento de registro de entradas y salidas de correo del periódico de arte *Der Sturm*” (Carrión, 2013, p. 155). En la obra se observan “dibujos con sellos”, es decir, poemas visuales compuestos en base a textos e imágenes estampadas.

Durante la década de los cincuenta y sesenta, Dieter Roth continúa el trabajo de Schwitters. *Mundunculum* (1967), por ejemplo, es una obra de Roth realizada a partir de sellos inventados que suponen una especie de alfabeto visual, la cuál incluye una serie de correspondencias entre signos visuales y signos lingüísticos.<sup>3</sup> Finalmente, otros antecedentes tempranos fundamentales son los *Cachets* de Arman Armand

<sup>2</sup> Para ver la producción de sellos y el rol de Kurt Schwitters en arte postal y poesía visual:

<https://www.merzmail.net/110.htm>. Para ver *Stempelzeichnungen* de Schwitters:

<http://www.inger.de/verbindungen/unterkuenfte/schwitters/>

<sup>3</sup> Para ver *Mundunculum* de Roth:

[https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter\\_roth/works/mundunculum/index.html](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/mundunculum/index.html)



(1954)<sup>4</sup>, los sellos azules de Yves Klein (Held, 2015, pp. 75-86) y el sello “L’art c’est” de Ben Vautier (1966).

Sin embargo, fue sólo con el movimiento Fluxus y el Arte Correo que la exploración con los sellos de goma y las estampillas se convirtió en una práctica generalizada y global desde la década de 1960. Artistas Fluxus como Robert Watts, Ray Johnson, Picasso Gaglione, Dick Higgins, inventan numerosas variaciones de sellos y estampillas que luego incorporan en los *Fluxus Kits* y presentan en exhibiciones *underground* en múltiples locaciones. El interés de los artistas Fluxus por los sellos de goma se explica fácilmente dado lo accesible, sencillo y económico que resulta el fabricar sellos de manera independiente. Los sellos, así, pasan a encarnar de poderosa el llamado anarco-punk de hazlo por ti mismo (DIY). No es necesario ser un “artista” o un “vate” para ser artista de sellos: cualquierx interesadx puede diseñar y/o usar sellos de goma para componer un poema visual, un libro de artista, una postal, un fanzine, una novela breve, un objeto ensamblado, o alguna otra obra fácilmente reproducible.

El antecedente directo para el arte de sellos latinoamericano corresponde sin duda a la atmósfera del Fluxus internacional así como del Arte Correo internacional y, en específico, a la influencia del género de “revistas ensambladas” (Held 2015; Welch 1990). Este particular género literario-visual y modelo de publicación colectiva, se llevaba a cabo de forma internacional y *underground*. Un editor-poeta enviaba por correo postal una invitación a un número de poetas o artistas visuales residentes en distintos países. La invitación (muchas veces una postal con estampillas y sellos a su vez) solicitaba a los poetas visuales colaborar con un número x de copias originales (en determinado formato) para un número de la revista, que podía o no tener tema fijo. A medida que las contribuciones iban llegando, el editor ensamblaba un número de la revista. El editor posteriormente devolvía uno o dos ejemplares de la revista ensamblada a cada contribuyente, quienes, a su vez, podían organizar exhibiciones en sus espacios locales. Este mecanismo, además, tenía la gran ventaja de generar un gran archivo colectivo distribuido por el orbe. Cabe notar que este mismo procedimiento fue utilizado para la composición de libros de artista colectivos (Carrión, 2013).

---

<sup>4</sup> Para ver *Cachets* de Armand: <http://www.armanstudio.com/artworks/cachets?view=slider>



Dentro de los antecedentes más importantes de revistas ensambladas latinoamericanas (o, más bien, revistas editadas por autores latinoamericanos) en donde las estampillas y los sellos de artista jugaron un rol esencial encontramos las revistas *Hexágono '71* (1971-1975, 13 números) editada en Argentina por Edgardo Vigo<sup>5</sup>; *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* (1979-1993, 20 números) editado en Argentina por el Graciela Marx y Edgardo Vigo (bajo el pseudónimo colectivo “G. E. Marx-Vigo”); *Ephemera* (1977-1978, 12 números) editada por autor mexicano Ulises Carrión en Ámsterdam; *Uni:vers(;)* (1987-1995, 35 números) editada por autor chileno Guillermo Deisler en Alemania (Halle)<sup>6</sup> y *Correo del Sur* (2000-2002, 13 números) editado en Uruguay por Clemente Padín. Al recorrer estas diversas publicaciones resulta evidente que las estampillas y los sellos no son simples elementos decorativos, sino elementos estructurales de notorio valor pragmático, conceptual y complejidad estética.

Es en este contexto trasnacional que me interesa analizar e interrogar el funcionamiento de los sellos de goma empleados por Guillermo Deisler (1940 – 1995) y Juan Luis Martínez (1942 – 1993), dos poetas visuales y artistas chilenos cuya obra destaca por su fuerza visual, humor y complejidad conceptual.

Antes de introducir el asunto de los sellos en estos autores, debo aclarar que mi intención es mostrar ciertas continuidades (y discontinuidades) entre las obras y las poéticas de dos autores chilenos contemporáneos. Cabe notar que dichos autores tuvieron escasa o nula conexión biográfica o influencia recíproca a través de su obra (no existe indicio alguno de que se hubieran conocido en persona o hubieran conocido la obra del otro)<sup>7</sup>. Sin embargo, al explorar sus obras, se me hace patente el intenso (aunque silencioso) diálogo que corre entre sus poéticas, intereses, procedimientos y materiales usados. Para bosquejar las coordenadas de este diálogo, habría que empezar por mencionar que si bien Deisler es un artista gráfico de profesión y Martínez es un poeta auto-didacta, ambos son autores que desarrollan la mayoría de su producción en la frontera entre literatura y artes visuales. Al catalogarlos como

<sup>5</sup> Para ver archivo de Edgardo Vigo: <http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html>

<sup>6</sup> Para ver archivo de *Uni:vers(;)* : <https://monoskop.org/Univers>

<sup>7</sup> Existen, sin embargo, varios indicios que invitan a pensar que Juan Luis Martínez debía haber conocido la obra de Deisler. Por ejemplo, Deisler exhibe “Diseño e ilustración de libros” en la Sala Instituto Chileno-Francés de Cultura de Valparaíso el año 1972. Martínez no sólo frecuentaba la biblioteca de dicho instituto sino que él mismo realizó su primera exhibición “Objetos” en la misma sala y el mismo año. Además, es altamente probable que Martínez tuviera al menos noticia de “Poesía Visiva en el Mundo” de Deisler (1972).



poetas o artistas visuales, por tanto, se indica sobre todo el interés que ambos tuvieron por extender el dominio de lo verbal hasta el plano visual (y vice-versa), demostrando un persistente cuestionamiento por los límites de la “imagen” y la “palabra”.

En segundo lugar, ambos comparten un notorio interés por el objeto-libro o “libro de artista” en tanto que objeto a ser explorado en términos conceptuales, formales y materiales. De allí que ambos puedan satisfactoriamente ser leído desde y con la teoría de Ulises Carrión desarrollada en *El Arte Nuevo de Hacer Libros*, originalmente publicado en 1975. En efecto, ya sea en el caso de *La Nueva Novela* (1977) de Martínez o la *Poesía Visual: proyecto para hacer un libro* (1973) y *Grrr* (1969) de Deisler, se observan similares procedimientos, tales como la interpelación directa para la participación del lector en el libro (instrucciones y mandatos) y la incorporación de material heterogéneo en el cuerpo del libro (material publicitario, periodístico, poético, artístico, científico e incluso objetos físicos).

En tercer lugar, ambos realizaron su obra desde una posición crítica y ajena al mercado del arte y el mercado editorial. Así, Mientras Deisler funda Ediciones Mimbres y “Poetry Factory”, que es básicamente su taller-biblioteca ubicado en su casa; Martínez funda “Ediciones Archivo”, que es igualmente un taller-biblioteca ubicado en su domicilio. Serán en sus talleres-editoriales en donde Martínez y Deisler no sólo publicarán sus propias obras en ediciones de reducido tiraje, sino la obra de muchos otros poetas y artistas invitados. Así, tanto las obras de Deisler como las de Martínez circularán por circuitos clandestinos localizados bien en el contexto internacional, bien dentro de las fronteras chilenas.

Finalmente, hay un corte de orden histórico-político de evidente importancia. Luego del golpe militar, Deisler es detenido, encarcelado por dos meses, y finalmente exiliado. Luego de pasar un año en París, se instala conjunto a su familia en Bulgaria (Plovdiv), donde reside entre 1974 y 1986. Posteriormente continúa su exilio en Alemania Oriental (Halle an der Saale), donde reside desde 1986 hasta su fallecimiento en 1995. Martínez, en cambio, vivió la represión de la dictadura militar radicado en la región de Valparaíso. Sin pasar por la experiencia de ser prisionero político, Martínez sufrió el encarcelamiento y exilio de sus amigos y compañeros poetas y artistas (como Rivera-Scott o Raúl Zurita) y, por supuesto, la destrucción del proyecto socialista y la bohemia porteña. Así, tanto Deisler como Martínez pertenecieron a la resistencia cultural y ambos fueron testigos coetáneos (Martínez



como testigo interno y Deisler como testigo externo) de la violenta destrucción de la utopía socialista encarnada por la Unidad Popular y la definitiva instauración del régimen neoliberal en todos los planos, incluido el artístico.

En síntesis, el diálogo entre Martínez y Deisler se da, a un nivel muy general, en tanto que ambos son editores de proyectos independientes con circulación en circuitos underground, a la vez que artistas de libros y poetas visuales rupturistas (Deisler de tono más gráfico, Martínez de tono más conceptual). Asimismo, autores chilenos cuyas vida y obra fue determinada en gran medida por la dictadura de Pinochet y la imposición del neoliberalismo. Establecidas estas coordenadas generales, a continuación intento elaborar una línea de diálogo específica entre ambos autores en relación al uso de sellos como elementos conceptuales de notorio carácter Duchampiano.

### 1. Los sellos de artista de Guillermo Deisler

La idea de utilizar sellos postales, sellos de cancelación y estampillas surge en Deisler a raíz de participar en las redes internacionales de Arte Correo desde los setentas. Durante la década antes, Deisler ya había desarrollado variadas técnicas de impresión y reproducción (xilografías, grabados, prensa tarjetera, y otras técnicas de impresión) afines a los sellos de goma, las cuales resultaron fundamentales para la producción de poesía con elementos visuales en Ediciones Mimbres (1963-1973). La experiencia del exilio y la necesidad de mantener comunicación con otros artistas mediante el correo postal motivaron en Deisler la creación de numerosos sellos de goma originales – o bien, sellos de artista. Precisamente dos de los sellos más emblemáticos de Deisler, repetidos en variados ocasiones en *Uni:vers(;*), representan la idea del mundo y del Chasqui, mensajero del Imperio Incaico responsable de entregar información u objetos a los distintos del extenso Tahuantinsuyo.



Figura 2: Sellos de chasqui y del mundo hechos por Deisler (García et al, 2014, p. 77)

Existen fundamentalmente dos grandes tipos y usos de los sellos en la obra de Deisler. Por una parte, aquellos sellos originales que figuran en *Uni:vers(;)*  y en otras revistas ensambladas donde Deisler contribuye como Hexágono '71 de Vigo; *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* de G. E. Marx-Vigo; y "Definiciones de Arte", exposición de postales con sellos de artista curada por Ulises Carrión. Por otro lado, aquellos sellos "apropiados" o "encontrados" (no originales) que figuran fundamentalmente en algunos libros de artista y collages que Deisler publica de manera individual durante su período en la Ex República Democrática Alemana.



artigos | articles | artículos | artículos | papers

la. Los Sellos de *Uni:vers(:)*: Firma de autor, lista de direcciones y sellos conceptuales.

*Uni:vers(:)*, *Visual and Experimental Poetry Portfolio* (1987-1995) es una producción experimental en donde participaron numerosos poetas y no-poetas visuales provenientes de América (Chile, Brazil, Argentina, Uruguay, Cuba, EEUU, Canadá), Europa (Alemania, Portugal, Georgia, Italia, España, Hungría, Francia), y Asia (Japón). La revista ensamblada fue co-fundada con Gregorio Berchenko, Jörg Kowalski y Ultich Tarlatt. Como sostiene García,

A través de este proyecto, el artista propuso un tipo específico de editorialismo: convocaba por correo postal a artistas de todo el mundo a enviar sus trabajos en un formato específico y en 100 copias originales, con las cuales se armaba el tiraje total del número. Cada número cerraba en cuanto se recepcionaban 39 colaboraciones (la de Deisler era la 40), y por ello los tiempos de publicación eran irregulares y no puede hablarse de una publicación periódica. (García et al, 2014, p. 125)

En la portada de cada ejemplar *Uni:vers(:)* se define como “an international forum for new tendencies of visual and experimental poetry”. La dimensión “experimental” de *Uni:vers(:)* se expresa no sólo en su modelo de autoría colectiva o colaborativa, sino también en su naturaleza multilingüal (inglés, alemán, ruso, español, japonés, francés, italiano, etc.) y en la incorporación de múltiples técnicas, formatos y temáticas en cada uno de sus ejemplares.

Un tipo de sello que aparece en todos los ejemplares de *Uni:vers(:)* son los timbres de remitentes, es decir, timbres que incluyen el nombre y la dirección del autor del poema visual o collage (ejemplo abajo a la izquierda). En ocasiones, también incluyen sellos de los talleres o galerías donde trabajan los poetas y artistas visuales (ejemplo abajo al medio). Una variación de los mismos, incluye los rostros de los autores o bien figuras varias (ejemplo abajo a la derecha). Dichos timbres aparecen al final o en la página siguiente al poema visual o collage enviado por el autor. Por motivos de economía, les llamaré “sellos de autor” a estos sellos que corresponden a diseños originales de poetas y artistas cuya función principal es equivalente a la firma de autor.



Figura 3: Imágenes extraídas de *Uni:vers(:) 2* (Deisler, 1988, n/p).

Es evidente que la función de estos sellos consiste en sustituir la firma manuscrita del autor (de allí también que existan muchas impresiones hechas con las huellas dactilares del autor). Siguiendo la lógica de los sellos de Man Ray, podría decirse que son sellos que certifican la autenticidad de la obra y que marcan paternidad o autoría.

Un fenómeno curioso ocurre a causa de la *acumulación* de “sellos de autor” en las páginas de *Uni:vers(:)* (y otras revistas o portafolios ensambladas). En efecto, la repetición y acumulación de “sellos autoriales” individuales demuestra, paradójicamente, que el proyecto poético de Deisler poco tiene que ver con planteamientos individuales, sino con fenómenos colectivos. Lo que importa, por tanto, no son los individuos por separado (que rápidamente nos lleva al conocido culto a la personalidad del autor) sino las múltiples relaciones que se establecen entre ellos. En este sentido, el siguiente collage de cinco sellos de autor brinda inmediatamente una idea visual de la naturaleza colectiva del proyecto editorial.



Figura 4: *Uni:vers(:)* n°6 (Deisler, 1990, n/p).

De esta forma, si se montan algunos de los sellos en una sola página, se puede visualizar con mayor claridad (parte de) la extensa red de colaboradores de *Uni:vers*.



Figura 5: colección de sellos en *Uni:vers* (García et al., 2014, pp. 130-131)

En este sentido, aquello que materializa este ensamblaje de sellos de autor no es realmente un asunto de reconocimiento por la autoría individual, sino una expresión visual de una filosofía de “networking” que está al corazón del arte correo. De allí entonces que el foco no sea tanto el “dejar la estampa individual”, como el producir un intercambio vivo entre autores-productores realmente interesados en el trabajo del otro. Es precisamente este mensaje lo que transmite el siguiente sello:

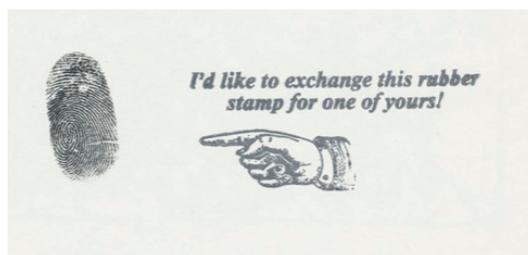


Figura 6: sello en *Uni:vers* n°2 (Deisler, 1988, n/p).

La editorial del número 11 de Uni:vers dedica cuatro páginas a explicar “The Tao of Networking” (Deisler, n/p, 1991). Se lee allí una explicación y defensa de la colaboración en redes como una nueva forma de práctica artística (“The New Way”), basada en la horizontalidad, la des-jerarquización, y la multiplicación de centros. Las colaboraciones en redes, sostiene el texto, “puts every individual at the center of their system, which is created to serve that individual alone, freeing them to give or take according to their needs.” (Deisler, 1991, n/p). La concepción del networking propuesta por artistas de correo resulta particularmente útil para transmitir información de manera efectiva, superando restricciones políticas y geográficas – como la censura y la represión propia de la ola de dictaduras en el Cono Sur y los países de Europa del Este controlados por el autoritarismo comunista. En este sentido, la red fue utilizada en múltiples ocasiones para denunciar abusos cometidos ya sea por las dictaduras latinoamericanas durante los sesenta y setentas, o el autoritarismo del régimen comunista propio de Europa del Este durante los 70s y 80s. Por ejemplo, la prisión de Clemente Padín y la desaparición del hijo de Edgardo Vigo a causa de, respectivamente, las dictaduras Uruguayas y Argentinas.

El networking del Mail Art es un forma de activismo artístico y político (o “artivismo”), en tanto que se basa en la construcción de redes *underground* ajenas al aparato institucional del mundo del arte (museos oficiales y galerías privadas) y críticas de la concepción mercantilista del objeto de arte. Los participantes de la red (artistas y no artistas) se relacionan entre sí como iguales y no en base a su estatus social o artístico. La igualdad de establecía también al nivel de las obras: no había jurado, premios, cargos monetarios por participar ni selección alguna (todas las contribuciones eran aceptadas).<sup>8</sup>

A este respecto, la filosofía del “networking”, expresada visualmente por el ensamblaje de los sellos, se diferencia notoriamente a la noción actual de “networking” comúnmente practicada en el ámbito empresarial y académico. A diferencia del

---

<sup>8</sup> No obstante, visto desde el presente, cabe notar que gran parte de su filosofía se basa también en premisas problemáticas, como la defender cierto humanismo convencional basado en una concepción más bien ingenua de la universalidad y la igualdad entre seres humanos. Esto es evidente, por ejemplo, en la concepción del networking como una forma organizacional que busca “to transform the world and re-see our society as a supra-national unity that cuts across socio-economic boundaries, regardless of gender, age and ethnicity”. (Deisler, 1991, n/p). No obstante, la red fue integrada fundamentalmente por hombres europeos y latinoamericanos, con escasa participación de mujeres (excepciones notables fueron Ana Banana, Graciela Marx y Karla Sachsen) y artistas asiáticos, y nula participación de artistas Africanos, indígenas o afro-descendientes.

networking actual, que apunta finalmente al reconocimiento de autorías individuales y, en el caso académico, el engrosamiento del currículum profesional y las posibilidades laborales, el networking del arte correo era un modelo de producción colectiva underground y contra-cultural que se basaba en un decisivo interés político-estético común. La red funciona mejor, dice Deisler, cuando está constituida “by people who are looking to fulfill personal [and political] goals first and career and academic goals second” (1991, n/p). De allí, por ejemplo, que emergieran varias iniciativas de autoría colectivas anónimas en el arte correo internacional (Deseriis, 2015, pp. 97-126). En este sentido, al observar el ensamblaje de sello con nombres y direcciones quizás lo que debiera resaltarse no son sólo los nombres propios de autor (que, como decía, cuenta como firma de autor) sino más bien las *direcciones* de los autores. En efecto, como Karla Sachse (colaboradora con Guillermo Deisler) comenta en una entrevista<sup>910</sup>, las listas de direcciones tenían particular importancia en el arte correo ya que era el elemento estructural que permitían la reproducción y expansión de las redes (recordemos que cada “networker” recibía un ejemplar ensamblado, por tanto, tenía así acceso a la lista completa de direcciones de potenciales colaboradores inscrita en los sellos).

Al recorrer los 35 números de *Uni:Vers(;*, encontramos también otro tipo de sellos diseñados por networkers que funcionan como elementos compositivos de poemas visuales, collages y otros ensamblajes.

A continuación se observan algunos de los sellos originales que aparece en *Uni:vers*:

---

<sup>9</sup> Ver entrevista a Karla Sachse sobre arte correo en Ex RDA: <https://archive.transmediale.de/content/karla-sachse>



Figura 7: Sellos de Deisler (García et al., 2014, p. 82)

Los sellos originales fabricados (o mandados a fabricar) por los poetas y artistas visuales eran utilizados en conjunto con otras técnicas (xerografías, xilografías, fotografías, collages, etc.). A menudo los sellos eran estampados sobre material “encontrado” o apropiado (diarios, formularios, calendarios, recibos comerciales, boletas, etc.).

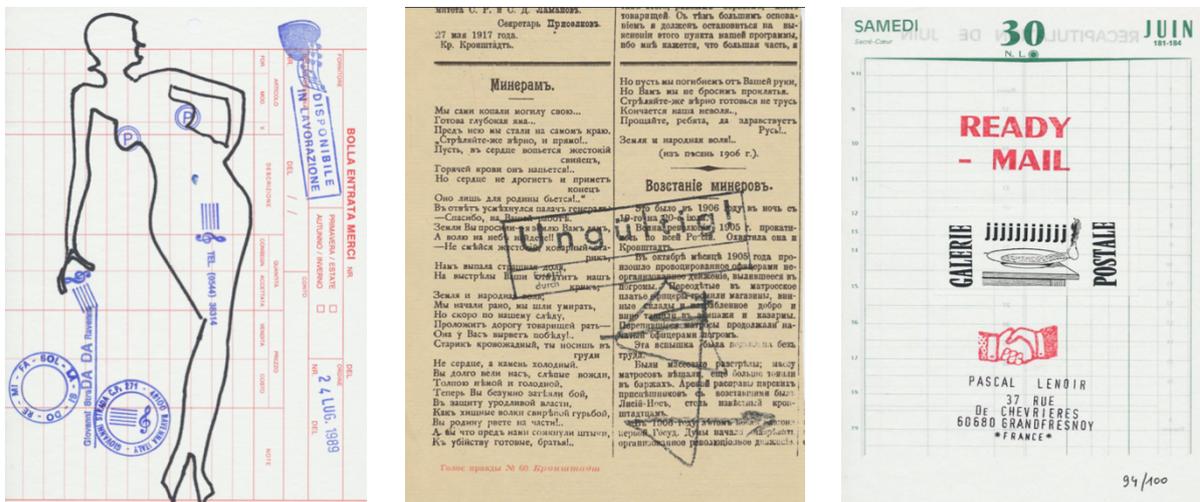


Figura 8: *Uni:vers* 5 y 6 (Deisler, 1989-90, n/p)

En ocasiones, la composición hecha con sellos y otras técnicas se asemejan un caligrama (ejemplo de la izquierda) de connotación erótica y musical (es de notar que el contenido erótico atraviesa los *Uni:Vers*). En otros momentos, se invoca el poder administrativo de los sellos para validar o invalidar ciertos documentos. En el ejemplo del medio, se observa el estampado “Ungültig!”, es decir, “inválido” en alemán puesto sobre un texto (apropiado) en ruso (Deisler, 1990, n/p). Como veremos más adelante, este ensamblaje multilingüal, hecho tras la caída del muro de Berlín, expresa el rechazo y la caída del régimen comunista en Alemania Oriental. Finalmente, existen otras composiciones en donde los sellos funcionan de modo más bien informativo e iconográfico, realzando la dirección del autor o la galería de arte postal en Francia y reiterando el símbolo de compañerismo propio de arte correo con el ícono de las manos tomadas.

También existen algunos poemas visuales que radicalizan el uso de estampas y estampillas. Como se observa a continuación, son poemas visuales hechos exclusivamente de sellos ensamblados con mensajes artísticos, políticos, eróticos, publicitarios, etc.

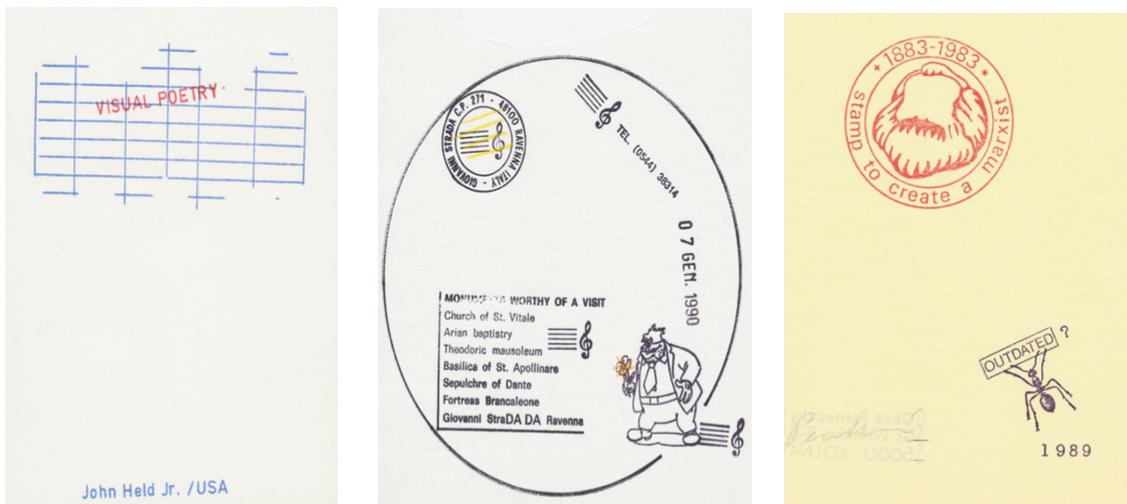


Figura 9: *Uni:vers* 5 y 6 (Deisler, 1989-90, n/p)

## Ib. Sellos Encontrados: *Stamp Book* de Deisler

Ahora bien, es de notar que la gran mayoría de ejemplos empleados en *Uni:Vers* (y, para este efecto, en varias otras revistas ensambladas), son sellos diseñados. Han sido o bien manufacturados o bien mandados a hacer por artistas o poetas. En otras palabras, son sellos “originales” impuesto en materiales “encontrados”. Sus funciones principales, como traté de demostrar, implican el funcionar como firmas de autor, reproductores de listas de correos y elementos de composición visual.

Una situación muy distinta ocurre en cuanto atendemos los libros de artista, collages y poemas visuales hechos exclusivamente por Deisler durante su período en Halle, Alemania 1986-1996). Comenta Karla Sachse, entrevista por Francisca García, que los sellos utilizados por Deisler en libros de artista como *Stamp Book* (1992) correspondían a instrumentos dados de baja por el aparato administrativo de Alemania Oriental después de la caída del muro del Berlín.

La política pública a partir de entonces buscó incorporar apresuradamente a los ex países socialistas a la economía de libre mercado, liberar la expresión de sus instituciones y dismantlar toda referencia simbólica al socialismo y comunismo en el espacio público. Un síntoma de este proceso acelerado fueron los miles de libros y documentos, catálogos, timbres, sellos, mapas y mobiliarios, que

instituciones y ciudadanos en la ex RDA comenzaron a desechar en los contenedores de basura. (García et al., 2014, p. 132)

Al igual que otros poetas visuales y artistas de la ex RDA, Deisler recolecta estos materiales desechados en los basureros de Halle para utilizarlos, en un gesto Duchampiano, como “found poetry”. En este sentido, los sellos son *literalmente* sellos “reciclados” o bien “found stamps”. Ahora bien, conviene reparar en algo fundamental: aquello que encontró Deisler no fueron las estampas hechas por los sellos, sino los sellos mismos (el dispositivo u objeto manual). En este sentido, estamos aquí ante un caso particular de ready-made: Deisler no se apropió simplemente de un imagen ya impresa (como sería por ejemplo un recorte de diario, un poema, un aviso publicitario, una fotografía, una pintura, etc.), sino de un medio de producción o de una tecnología para producir múltiples.

Las páginas de *Stamp Book* (15 copias hechas a mano en edición original de 1992) están exclusivamente hechas de sellos encontrados cuya composición se ordena en torno a ciertas ideas claves. Los usos de dichos sellos, por tanto, no apelan a un sentido estético – al menos en una concepción convencional de la estética. Siguiendo a Carrión, no es el glamour ni la sofisticación lo que importa en este caso, sino la reflexión sobre la construcción de la memoria que gatilla los usos de los sellos burocráticos y oficiales. La portada interna de *Stamp Book*, incorpora de inmediato la referencia a los asuntos oficiales mediante el estampado en rojo de la palabra “Dienstsache”.

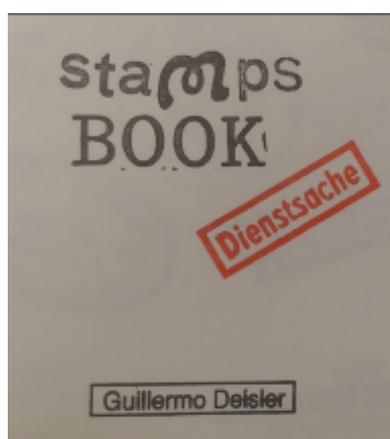


Figura 10: *Stamp Book*. Portada interna (Deisler, 2015, n/p)

En las páginas de *Stamp Book* se observan timbres con textos de quejas y reclamos (fila superior en siguiente página, original alemán y traducción española por Google Lens); textos estampados con mensajes relativos a la pérdida o destrucción de algún ítem (fila del medio en siguiente página, original alemán y traducción española por Google Lens); textos estampados posiblemente desechado por la oficina de correos (última fila de siguiente página, original alemán y traducción española por Google Lens); así como nombres de ciudades de Alemania Oriental; textos y dibujos infantiles; etc. Vemos también un conjunto de sellos que recorren la obra estampando las palabras alemanas que, traducidas al español, significan “defectuoso”, “inválido”, “rechazado”, “destruido”, etc.



Figura 11: Imágenes de *Stamp Book* por Guillermo Deisler (2015, n/p)

Resulta interesante, en este respecto, el contraste entre el escaso valor estético (visual) de la composiciones de *Stamp Book* y su particular valor poético. Dicho valor poético surge no sólo de las operaciones Duchampianas puestas en acción, sino de la potencia de estos poemas visuales para afectar al lector. Un tono fantasmal y melancólico recorre así las composiciones hechas a partir de trazos de un sistema y mundo caído. Ahora bien, la re-contextualización de los sellos de la ex RDA realizada por Deisler genera una interferencia simbólica del discurso oficial de la reunificación Alemana que, luego de la caída del muro de Berlín, intentaba borrar el pasado comunista para integrarse rápidamente al capitalismo global (García, 2014, p. 133). Cabe mencionar, por último, que Deisler realizó también una serie de trabajos (libros-objetos y performances) basados en intervenciones de libros marxistas “encontrados” en los mismos contenedores de basura (García et al, 2014, p. 133).

Como veremos a continuación es precisamente este último uso de los sellos apropiados de Deisler el cuál conecta *Stamp Book* de Deisler con *La Poesía Chilena* (1978) de Juan Luis Martínez.

## II. Los sellos de *La Poesía Chilena* de Juan Luis Martínez

Juan Luis Martínez es uno de los poetas experimentales más radicales e interesantes de Chile. En vida publicó dos obras principales: *La Nueva Novela* (1977, con reedición en 1985) y *La Poesía Chilena* (1978). Ambas composiciones son libros-objetos, libros de artistas, o, como yo les llamaría, libros ensamblados. Además produjo numerosos collages y objetos poéticos (ensamblajes neo-dada). Ambas obras fueron editadas y publicadas por Martínez mismo en su editorial “Ediciones Archivo”, cuyo logo (o estampa, en sentido figurado) correspondía a la imagen de un Fox Terrier llamado “Sogol” – es decir, un anagrama de *logos* o un “logos” invertido.



## EDICIONES ARCHIVO

Figura 12: Logo Ediciones Archivo (Martínez, 1985, n/p)

Después de la muerte de Martínez han sido publicados *Poemas del otro* (2003), un compendio de entrevistas y poemas líricos de Martínez; *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético* (2010), un sistema combinatorio (basado en el I-Ching) de imágenes y símbolos; y *El Poeta Anónimo* (2012), un copioso volumen de poesía visual y collage.

Difícilmente podría decirse que Martínez era un “artista de sellos”, como fuera el caso es Deisler, Vigo, Carrión. Él nunca participó en el “networking” de los artistas de correo. Aún más, son escasos los sellos que aparecen en la obra de Martínez. Aparte de los sellos que figuran en *La Poesía Chilena*, sólo he encontrado los sellos institucionales (correspondiente al consultado de la República de Checoslovaquia en Zürich) que aparecen estampados en un pasaporte de un escritor anónimo precisamente en su libro *El Poeta Anónimo*. Como se observa a continuación el pasaporte fotocopiado contiene variadas indicaciones del sujeto (como su profesión: “autor” y “escritor”). Sin embargo, deja en blanco la sección correspondiente al nombre y el apellido.

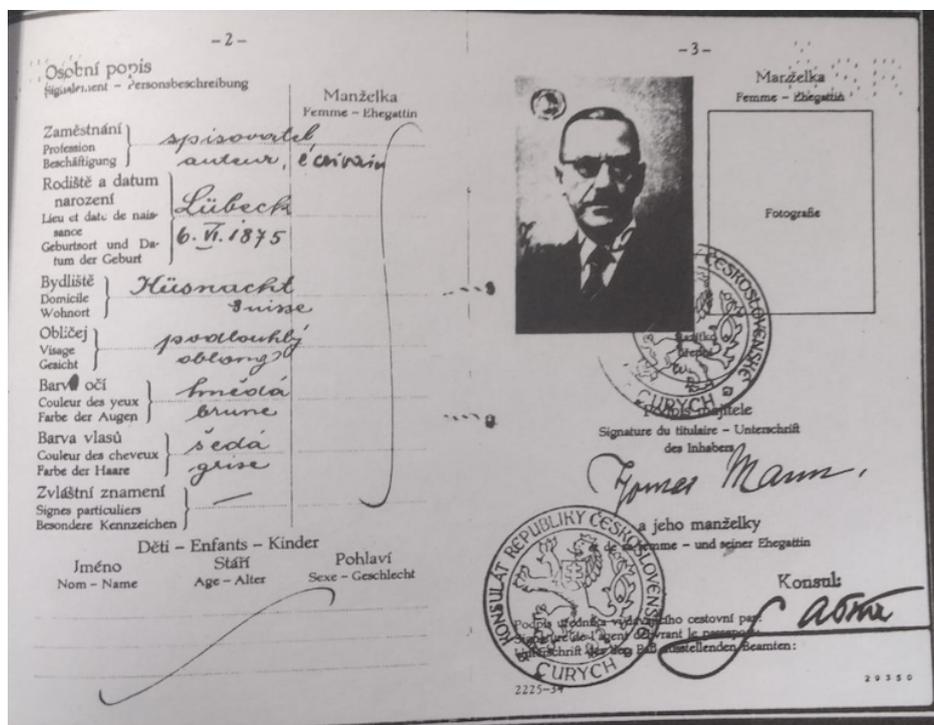


Figura 13: Pasaporte Anónimo (Martínez, 2012, n/p)

Resulta sintomática, entonces, esta aparición de sellos migratorios en esta imagen ya que precisamente el volumen entero explora la noción mallarméana (posteriormente retomada por Blanchot, Barthes y Foucault) de la anonimia y la desaparición del autor. En este sentido, este ejemplo demuestra ya que el uso de los sellos en Martínez posee siempre un sentido conceptual y experimental, muy distante de lo observable a simple vista.

Es, sin embargo, en *La Poesía Chilena* de Martínez, publicada en período dictatorial, que los sellos adquieren un rol muy peculiar. Como veremos, Martínez explora aquí de forma magistral las múltiples posibilidades de apropiación de sellos institucionales. Ahora bien, para comprender la función de los sellos de Martínez en *La Poesía Chilena* es necesario comenzar por brindar una rápida descripción de este singular libro-objeto o libro ensamblado.

La obra se compone de una caja de cartón negra y blanca (20 x 14 x 2 cm), en cuyo interior encontramos dos cuerpos independientes: una bolsita de plástico con algunos gramos de tierra titulada "Tierra del Valle Central de Chile" y un encuadernado

compuesto por 40 fichas de lectura (propias de antiguos catálogos bibliográficos) hechas de cartulina.



Figura 14: Caja, librito y bolsita con tierra de *La Poesía Chilena* de Martínez (1978)

En la portada del encuadernado se logra observar una fotografía en blanco y negro tomada desde altura de una estrella rapada en la cabeza de un hombre con gafas. La fotografía es referida al desconocido autor “James King” (Martínez, 1978, n/n), y funciona como una referencia (más bien, una apropiación) de la obra *Tonsura* (1919/1921) de Marcel Duchamp. En la contraportada del cuadernillo se logra observar la imagen de un lavamanos, referida en el cuadernillo como una “fragmentación fotográfica del autor” (Martínez, 1978, n/n). En forma similar, la imagen funciona como una apropiación de *La Fuente* (1917) de Duchamp.

El cuerpo del cuadernillo está compuesto por una especie de poema elegíaco inicial, “Ab Imo Pectore” atribuido al padre recién fallecido de Martínez, seguido por 39 fichas de lecturas, y el colofón con la firma y el numerado. En las primeras cuatro fichas de lectura y en la última ficha de lectura del encuadernado registran información bibliográfica que componen lo que llamaré un “pequeño catálogo sobre poemas chilenos sobre la muerte”. Las fichas de lectura (o fichas bibliotecarias) indican nombre

el autor, título de la publicación, año, sección de la biblioteca donde se encuentra el ejemplar y otros datos bibliotecológicos.



Figura 15: Ficha de Lectura de *La Poesía Chilena* de Martínez (1978, n/p)

El catálogo se compone por cuatro poemas relativos a la muerte escritos por los “poetas nacionales”: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Pablo De Rokha<sup>11</sup>, más un “poema” sin referencia bibliográfica llamado “Tierra del Valle Central de Chile” y relacionado con el padre de Martínez. La información bibliográfica de este “pequeño catálogo” corresponde a texto que parece ser manuscrito pero, en realidad, corresponde a texto manuscrito *impreso* por medios tecnológicos.

Como se observa arriba, en la esquina inferior derecha de cada ficha de lectura se encuentra un sello con el texto: “Biblioteca Nacional de Chile - Sección Chilena – Santiago de Chile”. La impresión simula (en diseño, color y texto) provenir de un sello oficial de la Biblioteca Nacional de Chile. En efecto, los sellos reales de la Biblioteca Nacional son visualmente indistinguibles de los sellos de Martínez. Es importante tomar en consideración que, a diferencia del texto registrado en las fichas de lecturas, las impresiones hechas por los sellos no son copias impresas, sino que corresponden

<sup>11</sup> Los poemas registrados en las fichas son: “Los sonetos de la muerte” de Gabriela Mistral en *Desolación*; “Sólo la muerte” de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*; “Poesía Funeraria” de Pablo de Rokha en *Gran Temperatura*; “Coronación de la Muerte” de Vicente Huidobro en *Últimos poemas*.

a estampados reales hechos a mano. En efecto, cada ejemplar de *La Poesía Chilena* presenta cinco sellos de la Biblioteca Nacional estampados *individualmente* en las páginas del “pequeño catálogo”. Vale mencionar que no existe información respecto al origen de los sellos.

Superpuesta sobre cada una de las cinco fichas de lectura del “pequeño catálogo” se encuentra una fotocopia *miniaturizada* de los respectivos certificados de defunción de sus autores: los poetas chilenos Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Pablo De Rokha, y, en la última ficha de lectura, aparece la fotocopia del certificado de defunción del padre de Martínez (fallecido casi un año antes de la publicación de la obra). (Las restantes 34 fichas de lectura están en blanco; es decir, no registran información bibliográfica alguna).

Los certificados de defunción, emitidos por el Registro Civil e Identificación, incluyen sellos oficiales pertenecientes a los Registros Civil de distintas municipalidades de Santiago, estampillas con el escudo nacional y la firma del funcionario autorizado. (Cabe notar que, a su vez el certificado de defunción emitido por el Servicio Legal se basa en el certificado médico de defunción, el cuál certifica y especifica la causa de la muerte).



Figura 16: Certificado de Defunción de Vicente Huidobro (izquierda) y sellos del registro civil de los diversos certificados de defunción (derecha) de *La Poesía Chilena* de Martínez (1978, n/p).

En las fichas vacías se encuentra adherida una pequeña banderita chilena. Estas corresponden en total a 30 banderitas hechas tradicionalmente de papel volantín como guirlandas para Fiestas Patrias y actualmente reemplazadas por sus versiones en plástico.

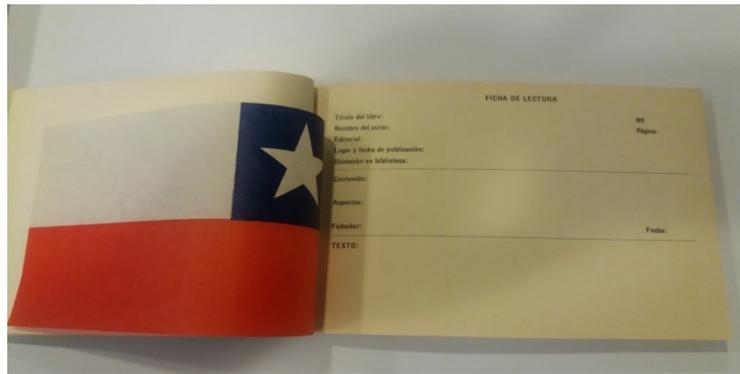


Figura 17: Banderita Chilena en *La Poesía Chilena* de Martínez (1978, n/p)

Ahora bien, al considerar en su conjunto los diferentes elementos ensamblados por Martínez en *La Poesía Chilena* (las banderas chilenas, las estampillas con el escudo chileno, los sellos de la Biblioteca Nacional, los Certificados del Registro Civil, la tierra del Valle Central de Chile, el panteón de poetas nacionales) es evidente que existe allí una apelación *hiperbólica* a una idea de patria (el padre y la tierra) y de nación (la comunidad cultural). Una apelación que, en su excesivo nacionalismo, implica una parodia y una crítica a la concepción romántica, estereotipada y purista de la identidad nacional Chilena.

Ahora bien, enfocándonos en el asunto de los sellos, es interesante notar el juego conceptual existente entre los sellos fotocopiados que aparecen en los certificados de defunción y los sellos apropiados de la Biblioteca Nacional. La relación entre ambos sellos es evidente: son sellos institucionales que representan, respectivamente, el aparato administrativo del Estado (Registro Civil) y una institución emblemática de la nación chilena (Biblioteca Nacional).

Sabemos que el uso convencional los sellos oficiales de los registros civiles, en conjunto a la firmas oficiales, consiste en certificar la información relativa a la identidad, la fecha de nacimiento y de muerte, y la causa de muerte de los ciudadanos. Por otro lado, los sellos oficiales de la Biblioteca Nacional marcan la pertenencia del



artigos | articles | artículos | artículos | papers

ejemplar a la colección de la Biblioteca así como su ubicación en determinada colección. Al ensamblar ambos documentos, Martínez propone el pensar la relación entre dos sistemas de registro y fichaje: por un lado, registro de los autores; por otro lado, registro de las obras. Aquello que conecta los autores y las obras (los poemas) es la idea de la muerte: la muerte del autor y los poemas sobre la muerte. En este sentido, cada página del ensamblaje producido por Martínez puede leerse como una serie de poemas visuales acerca de la muerte del autor o la muerte de los “poetas nacionales”. En esta lectura, el gesto más radical acontece en la última ficha de lectura, la cual cita un poema anónimo “Tierra del Valle Central de Chile”. Como sabemos, dentro de la caja encontramos también una pequeña bolsita de tierra rellena con tierra real etiquetada precisamente como “Tierra del Valle Central de Chile”. En este sentido, el aparato creado por Martínez registra, inscribe o identifica la bolsita de tierra como un objeto poético o como un poema no sólo visual sino objetual y tangible.

Ahora bien, al apropiarse artísticamente de estos sellos Martínez altera el poder y sentido original de los sellos para proponer una nueva funcionalidad. Por un lado, pienso que el “efecto de autenticidad” que generan estos sellos consiste en una clara parodia a la construcción esencialista de la nación e identidad chilena. En especial, en cuanto consideramos que la obra fue publicada en 1978, es decir, finalizando uno de los períodos más duros de la dictadura cívico-militar. Como es sabido, el discurso ideológico militar se basa fundamentalmente en una apelación por los valores patrios de la nación chilena: los símbolos patrios (la bandera, el himno, el escudo), la institucionalidad republicana, el carácter hispano-mestizo, la narrativa heroica de las victorias militares, el catolicismo, etc. Es importante mencionar que el director de la Biblioteca Nacional en 1978 era Enrique Campos Menéndez, asesor cultural de la Junta Militar de Gobierno y redactor de la *Política Cultural del Gobierno de Chile* (1974). Campos Menéndez profesaba un nacionalismo-hispanista recalcitrante a la vez que un odio encarnizado en contra de los ideas marxistas, las cuáles consideraba elementos foráneos que contaminaban la idiosincrasia nacional. (Junta de Gobierno, 1974, pp. 12-44)

En este entendido, yo propondría que los sellos apropiados pretenden pasar como “auténticos” en tanto que funcionan como un parodia a la idea fascista de una identidad nacional auténtica, depurada de “costumbres importadas” que “corrompen” el “ser chileno” (Campos Menéndez en Junta de Gobierno, 1974, p. 29). Por el contrario,

pienso que la artificialidad del sello de Martínez así como su método de apropiación de material ya creados (y no creación originales) ponen de manifiesto el carácter impuro, híbrido o “inauténtico” de la nación chilena. Aún más, en la actualidad (Mayo 2022) lo que se discute en Chile es el reconocimiento constitucional del carácter *plurinacional* del estado Chileno. Las innumerables referencias a Duchamp (en la portada y contraportada de *La Poesía Chilena*) ponen en evidencia que no existe una cultura chilena ni una “poesía chilena” pura y original, exenta de influencias extranjeras. En definitiva, la función crítico-política de los sellos simulados de Martínez, en conjunto con todos los elementos chovinistas que incluye la obra, debe considerarse como una gran parodia al patriotismo militarista, romántico, y su defensa de la autenticidad de la identidad nación pura basada en los símbolos patrios (las banderas), en las raíces territoriales (la bolsita de tierra) y el idioma vernáculo (la poesía de los poetas nacionales).

Por otro lado, existe otra funcionalidad de los sellos de tipo más bien ontológica; en el sentido, de ser instrumentos que generan *nuevas* formas y entidades artísticas. Es decir, instrumentos que tienen la singular capacidad de transformar simples copias (o apropiaciones) en versiones originales. Como sostiene Carrión: “Cada impresión de un sello de goma implica una elección hecha por el artista. La creación no sucede sólo cuando diseña sus sellos de goma, sino cada vez que hace una impresión” (2013, p. 107). En efecto, la acción misma de estampar manualmente los sellos de la Biblioteca Nacional en cada copia de *La Poesía Chilena* implica la producción de una “copia original”.<sup>12</sup> Cabe mencionar que este procedimiento se asemeja a la inscripción notarial *pour copie conforme* utilizada por Duchamp para certificar las reproducciones de sus obras hechas por otros (Joselit, 2008). En otras palabras, es como si el texto estampado que dice “Biblioteca Nacional. Sección Chilena” pudiera ser reemplazado por otro que dijera directamente “Original” o “Copia Original”.

En tercer lugar, creo que existe una función simbólica o ética en el uso de sellos de Martínez. Como fuera mencionado, los sellos de biblioteca se imprimen habitualmente para marcar la *propiedad* o la pertenencia del ejemplar por parte de la institución o bien la propiedad del dueño del ejemplar. Habitualmente este tipo de

<sup>12</sup> Si se comparan las distintas copias de *La Poesía Chilena*, se percibe fácilmente que cada ejemplar es único ya que existen diferencias en la calidad de la impresión y la ubicación de los sellos en las páginas – además de diferencias en el número de las banderas chilenas incluidas.



función es señalado con los sellos “Ex Libris”. En este entendido, la alteración producida por la apropiación de los sellos consiste en una inversión simbólica de su marcación de propiedad. Es decir, al estampar sellos simulados en *todas* las copias de *La Poesía Chilena*, Martínez estaría performando una renuncia voluntaria o una *donación simbólica* de su obra (no de su autoría) a la Biblioteca Nacional. Si estoy en lo correcto, existe en Martínez un gesto de des-apropiación simbólica, en línea con lo que plantea Cristina Rivera Garza (2019). Des-apropiar, en este contexto, significa aseverar que la obra (sobretudo las obras hechas en base a apropiaciones) no pertenece realmente al autor – a pesar de que el autor ostente los derechos legales de la misma- sino a la comunidad, al colectivo, la cultura o al lenguaje. Des-apropiarse, así, es una manera de renegar no la autoría, sino el control y la propiedad de la obra. El autor no se concibe a sí mismo como “dueño” o “propietario”, sino como um usuario-montajista de materiales visuales, literarios, sonoros ya fabricados. Por cierto, esta es una postura compleja en tanto que pone en crisis la certidumbre de la obra como propiedad privada del autor que está en la base de la concepción liberal de los derechos de autor.

En síntesis, Martínez alteran significativamente las funciones originales de los sellos institucionales como marcadores de propiedad o registro para abrir nuevas funciones de tipo político (crítica a una chilenidad esencialista), ontológico (productor de nuevos “originales”) y ético (liberación simbólica de la obra).

## Conclusión

Como hemos visto, las funciones de los sellos de goma son mucho más variadas y complejas que lo que sugiere su pequeño tamaño. Su rol o agencia en la composición de poemas visuales, collages y libros de artista puede consistir en ser firmas de autor, facilitadores de la circulación de la obra, creadores de colectividad, enunciadores visuales de críticas políticas, productores de obras originales o marcadores de des-apropiación.

Existe un interesante diálogo, en este respecto, respecto al uso de sellos apropiados o encontrados en la obra de Deisler y de Martínez. Mientras Deisler desafía la narrativa de la reunificación nacional Alemana que intenta borrar el pasado comunista, Martínez desafía la narrativa chovinista y purista propia de fascismo y el

conservadurismo Chileno. Así, ambos le responden afirmativamente a Ulises Carrión: sí, Ulises, logramos hacer grandes obras usando pequeños sellos de artista.

Sin duda la aparición de Internet en las últimas décadas ha disminuido la práctica con sellos de artistas, siguiendo la tónica del declive del Arte Correo. Sin embargo, la experimentación con sellos de artista sigue totalmente viva. Por citar algunos ejemplos recientes de particular calidad, podría mencionarse *Burocracia* (2003) de Franklin Valderde, una poemario visual que parodia el aparato burocrático a partir del uso de sellos institucionales. También, *Je n'écris plus* (2005) de la poeta Fabienne Yvert, un poemario que reflexiona acerca de la escritura íntegramente hecho con texto estampado<sup>13</sup>. O bien *La Filial* (2012) de Matías Celedón, un experimento narrativo íntegramente “escrito” (o estampado) con un sello Trodat. Finalmente, *Stamp* (2017) de Stephen Fowler, un libro de artista hecho en base a los sellos reciclados del extenso archivo de sellos de artista ubicado en el Minnesota Centre for Book Art<sup>14</sup>.

## Bibliografía

Carrión, Ulises. *El Arte Correo y el Gran Monstruo*. México: Tumbona, 2013.

Carrión, Ulises. *Second Thoughts*. Amsterdam: Void, 1980.

García, Francisca, Deisler, Mariana; Varas, Paulina. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago: Ocho Libros, 2014.

Deisler, Guillermo. *Stamp Book*. Santiago: Grafito Ediciones, 2015 [1992] (re-edición)

Deisler, Guillermo. *Uni:vers(;), portafolio de poesía visual y experimental*. Halle, Alemania, 1987-1995 (35 volúmenes).

Deisler, Guillermo. *Uni:vers(;), portafolio de poesía visual y experimental* (nº11). Halle, Alemania, 1991.

Deseriis, Marco. *Improper Names*. London y Minnesota: Minnesota Press, 2015.

Duchamp, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp*. NY: Da Capro Press, 1973.

Held, John. *Small Scale Subversion: Small Art & Artistamps*. Netherlands: TAM Publishing, 2015.

---

<sup>13</sup> Para ver algunos poemas de Yvert: <http://fabienneyvert.com/et-voila-le-travail/je-necris-plus/>

<sup>14</sup> Para ver el trabajo de Fowler: [https://eprints.worc.ac.uk/10330/1/Fowler\\_01.pdf](https://eprints.worc.ac.uk/10330/1/Fowler_01.pdf)



artigos | articles | artículos | artículos | papers

Jarry, Alfred. *Exploits & Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*. Traducido por Simon Watson. Boston: Exact Change, 1996.

Joselit, David. *Infinite regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

Junta de Gobierno de Chile. *Política cultural del gobierno de Chile*. Santiago, Chile: 1973.

Manford, Steven. "Man Ray Photographs: the problems have not gone away" in IFAR Journal, 20 (1&2), 2019, pp. 18 - 41. Disponible en: [https://www.ifar.org/upload/pdf/file2603d2f0f5a697Article%20Request\\_Sтивен%20Manford\\_Together%20-%20Copy.pdf](https://www.ifar.org/upload/pdf/file2603d2f0f5a697Article%20Request_Sтивен%20Manford_Together%20-%20Copy.pdf) [17/04/22]

Martínez, Juan Luis. *La Nueva Novela*. Santiago, Ediciones Archivo, 1985 (2ª edición)

Martínez, Juan Luis. *La Poesía Chilena*. Santiago, Ediciones Archivo, 1978.

Martínez, Juan Luis. *El Poeta Anónimo*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2012.

Rivera Garza, Cristina. *Los Muertos Indóviles. Neoescritura y desapropiación*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2019.

Weintraub, Scott. *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*. Lanham [Maryland]: Bucknell University Press, 2015.

Welch, Chuck. *Indelible Defiance. Rubberstamp Artists in Brazil and Latino America 1965-1990*, n/d., Acceso en: <https://mailart.pt/matter/dwn/essay/Rubberstamp%20Art%20in%20Brazil%20and%20Latino%20America/Rubberstamp%20Art%20in%20Brazil%20and%20Latino%20America.pdf> [21/02/22]