

Primera edición: 2012

Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Dirección General de Publicaciones /
Tumbona Ediciones, S.C. de R.L. de C.V.

D.R. © Juan J. Agius

D.R. © Introducción y traducción de Heriberto Yépez

D.R. © 2012, Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V.
Progreso 207-201, Col. Escandón
C.P. 11800, México, D.F.
www.tumbonaediciones.com
Twitter: @tumbonalibros

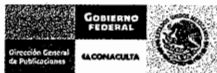
D.R. © 2012, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Dirección General de Publicaciones
Avenida Paseo de la Reforma 175, Col. Cuauhtémoc
C.P. 06500, México, D.F.
www.conaculta.gob.mx

D.R. © Diseño de colección y portada: Éramos Tantos
Impreso por Gráfico Gold, S. A. de C. V.

ISBN: 978-607-7534-40-2 (TUMBONA EDICIONES)
ISBN: 978-607-455-970-5 (CONACULTA)

Impreso en México / Printed in Mexico

Este libro se publicó con el apoyo de la Dirección General de Publicaciones del
CONACULTA.



La labor de Heriberto Yépez en esta obra es parte de su proyecto dentro del Sistema
Nacional de Creadores de Arte, del FONCA, México.

Ulises Carrión

EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS

ARCHIVO CARRIÓN I

Edición de Juan J. Agius
Traducción de Heriberto Yépez



EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS

ARCHIVO CARRIÓN I

obviamente, no tenía nada que ver con el quehacer propio de un archivero.

Al final, el archivo empezó a exasperarlo y en 1982 lo consignó en su domicilio, donde permaneció hasta su muerte.

Esto, desde luego, no explica por qué Ulises no quiso que el archivo le sobreviviera, pero quizás facilite que su decisión sorprenda menos.

Y TRES

Infectado por el VIH, colegas y próximos de Ulises confiaban en encontrar una solución para OBASA que garantizase su continuidad, de preferencia en Ámsterdam. Se evocaron colecciones públicas y privadas susceptibles de incluirlo en sus fondos e incluso un grupo de "amigos" comenzó a sentar las bases para la creación de una Fundación que conservase OBASA en la ciudad, al mismo tiempo que asegurase su gestión futura.

Era evidente que esto no entraba en los planes de Ulises y, ante la estupefacción general, me legó el archivo.

Me lo comunicó en el momento en que entré a su habitación del hospital, delante de una docena de personas que se encontraban allí.

Días más tarde, conseguí hablar brevemente con él en privado. Me hizo partícipe de su voluntad de que el archivo desapareciera. Y me hizo comprender que eso era un favor que me pedía.

Pensándolo bien, era lógico que me encomendase a mí la tarea. Éramos muy buenos amigos pero yo no participaba en sus actividades y, aunque conocía a las personas que lo rodeaban, no las frecuentaba.

Yo era, por decirlo así, un mero espectador de su vida privada y profesional. El interlocutor ideal para chismorreos y confidencias. Estaba al corriente de sus inquietudes, banales o graves, y de qué o quién lo preocupaba. También sabía lo que pensaba de sus amigos que, por supuesto, no expresaba abiertamente.

Además, yo vivía lejos —en Ginebra—, y era anticuario especializado en publicaciones de vanguardia, por lo que fácilmente podía llevar a cabo su petición.

Y sin estados de ánimo que interfirieran en cumplir su deseo.

Además, en mi opinión, la médula espinal y la esencia de OBASA eran sus archivos personales.

Sus textos teóricos y literarios, que atestiguan su originalidad y perspicacia, fueron primordiales para la divulgación y la comprensión de las vanguardias de los años setenta. Lo mismo sus libros y proyectos basados en el sistema postal, así como otros más excéntricos que ilustran su incursión en el terreno de la cultura.

Esos son los únicos documentos que diseñan su obra, los únicos que pueden decirnos quién era Ulises Carrión.

Ginebra, 2011

En 1982, Carrión trasladó el archivo a su domicilio para su uso privado.

A su muerte, en 1989, Ulises me legó el archivo.

Actualmente su contenido se encuentra en colecciones públicas y privadas y en el inventario de libreros de varios países.

No obstante, he conservado sus archivos personales:

a) Escritos teóricos y literarios de los cuales soy el derechohabiente legal.

b) Sus libros de artista publicados, así como los ejemplares únicos.

c) Los envíos originales de todos sus proyectos de arte postal.

d) Diarios, agendas, notas, fotografías y otros documentos concernientes a proyectos diversos.

e) Documentos administrativos, efímera y correspondencia.

f) Obras visuales originales.

Existe un inventario: *Ulises Carrión's Papers*.

DOS

En 1979, Carrión reunió todos los ensayos y artículos que había escrito en los últimos cuatro años sobre el libro (de artista) y sobre el arte postal en una antología —*Second Thoughts*, Ámsterdam, Void Distributors— que sería publicada al año siguiente. Esta antología resumía su reflexión sobre esos temas al mismo tiempo que daba por terminado su interés por estas disciplinas.

Esta publicación tuvo mucho éxito y despertó un gran interés entre especialistas. Ulises entonces fue muy solicitado para organizar exposiciones, para llevar a cabo proyectos de arte postal y dar conferencias.

Si bien no tenía nada nuevo que añadir al respecto, era un placer para él satisfacer esas solicitudes, porque implicaban el reconocimiento de su trabajo.

Los libros de artista y el arte postal habían sido el motor y la razón de ser de OBAS. Una vez que se centró en otro proceso creativo, a Ulises le faltó la inspiración y motivación necesarias para dirigir la librería y, en consecuencia, la abandonó.

Ese hubiera sido el momento ideal para que Carrión diera por terminado su proyecto de una manera definitiva y elegante. Sin embargo, prolongó la experiencia abriendo *Other Books And So Archive* (OBASA).

El archivo se benefició del éxito y notoriedad de OBAS, y se convirtió desde el primer día en un foro para los protagonistas de la escena alternativa local e internacional.

A Ulises le gustaba que hubiera gente alrededor suyo; pero los libros y el arte postal habían dejado de ser su prioridad y los nuevos caminos que estaba explorando no eran compatibles con su papel de administrador de OBASA. Es cierto que en un artículo (*Artzien*, vol. II, núm. 8, *Kontexts*, Ámsterdam, junio de 1980) declaró que "el Archivo es el resultado directo de mi vida" y "considero el Archivo como una obra de arte". Estas declaraciones me dejaban perplejo, no porque fueran un tanto grandilocuentes, sino porque sospechaba que eran falsas, en contradicción con su idea del valor de lo efímero en procesos y objetos. Y también porque esas declaraciones eran demasiado convencionales para su concepción heterodoxa del arte y de la vida.

Como todos los archivos, OBASA tenía un valor histórico dentro del contexto artístico, pero yo no veía allí nada de creativo ni de original. Nada que se pareciera a una "obra de arte". Y era difícil imaginar, como sus fans pretendían, que Ulises considerara el acto de poner documentos en cajas de cartón como "la obra de su vida".¹

En realidad, OBASA no era más que un telón de fondo para la actividad de Ulises que,

¹ A Ulises le encantaba el chismorreo y lo consideraba una herramienta imprescindible para la comunicación social. Fue un asunto a menudo crucial en su trabajo: *Ephemera*, núm. 7 (Ámsterdam, OBAS, 1977) consta de ocho páginas de comadreo. In *Alphabetical Order* (Ámsterdam, CRES, 1979) no es una ficción: las leyendas que se refieren a las fichas seleccionadas son auténticas. *Gossip, Scandal and Good Manners* (Ámsterdam, De Appel, 1981) es una tesis sobre este tema.

El arte nuevo de hacer libros constituye el primer volumen del proyecto Archivo Ulises Carrión para reeditar o publicar por primera vez los escritos y proyectos de Ulises Carrión traducidos al español. Los siguientes volúmenes estarán dedicados a sus textos y proyectos de arte correo, sus estrategias culturales, sus escritos y obras-libro. Estamos seguros de que la organización y divulgación de la gama completa de textos, obra artística y teórica de Carrión no sólo transformará la imagen que se tiene de él y su legado, sino, sobre todo, el lugar que ocupa en el arte y la literatura innovadoras del último tercio del siglo xx.

Juan J. Agius y Heriberto Yépez (coords.)



ULISES CARRIÓN MÁS ALLÁ DE OTHER BOOKS AND SO

JUAN J. AGIUS

UNO

En 1975, después de su experiencia en el colectivo de artistas In-Out Center (1972-1974), Ulises Carrión abrió en Ámsterdam una librería/galería dedicada exclusivamente a la presentación y distribución de libros (y otras publicaciones) de artistas para hacerlos accesibles al público: Other Books And So (OBAS).

OBAS se convirtió en un lugar imprescindible para la exhibición y venta de libros, periódicos, poesía experimental, presentación de proyectos de arte postal y la organización de performances. Artistas, autores y editores de la escena alternativa internacional —incluyendo América Latina y Europa del Este— mostraron allí su trabajo.

En esa época, Carrión publicó ensayos y artículos sobre el libro de artista y sobre el arte postal en un gran número de antologías y revistas especializadas; concibió proyectos de arte postal y editó una revista mensual: *Ephemera* (Ámsterdam, OBAS, 1977-1978, 12 números).

En 1979, Karen Kvernenes adquirió la librería por 11,000 florines holandeses y continuó su gestión durante un par de años bajo el nombre de Art Something.

En 1980, Carrión se instaló en un nuevo espacio abierto al público con sus documentos personales y con una selección de libros y periódicos de su antiguo inventario: Other Books And So Archive (OBASA) y lo registró en la Cámara de Comercio de Ámsterdam como "asociación sin fines de lucro".

En 1982, Carrión trasladó el archivo a su domicilio para su uso privado.

A su muerte, en 1989, Ulises me legó el archivo.

Actualmente su contenido se encuentra en colecciones públicas y privadas y en el inventario de libreros de varios países.

No obstante, he conservado sus archivos personales:

a) Escritos teóricos y literarios de los cuales soy el derechohabiente legal.

b) Sus libros de artista publicados, así como los ejemplares únicos.

c) Los envíos originales de todos sus proyectos de arte postal.

d) Diarios, agendas, notas, fotografías y otros documentos concernientes a proyectos diversos.

e) Documentos administrativos, *efímera* y correspondencia.

f) Obras visuales originales.

Existe un inventario: *Ulises Carrion's Papers*.

DOS

En 1979, Carrión reunió todos los ensayos y artículos que había escrito en los últimos cuatro años sobre el libro (de artista) y sobre el arte postal en una antología —*Second Thoughts*, Ámsterdam, Void Distributors— que sería publicada al año siguiente. Esta antología resumía su reflexión sobre esos temas al mismo tiempo que daba por terminado su interés por estas disciplinas.

Esta publicación tuvo mucho éxito y despertó un gran interés entre especialistas. Ulises entonces fue muy solicitado para organizar exposiciones, para llevar a cabo proyectos de arte postal y dar conferencias.

Si bien no tenía nada nuevo que añadir al respecto, era un placer para él satisfacer esas solicitudes, porque implicaban el reconocimiento de su trabajo.

Los libros de artista y el arte postal habían sido el motor y la razón de ser de OBAS. Una vez que se centró en otro proceso creativo, a Ulises le faltó la inspiración y motivación necesarias para dirigir la librería y, en consecuencia, la abandonó.

Ese hubiera sido el momento ideal para que Carrión diera por terminado su proyecto de una manera definitiva y elegante. Sin embargo, prolongó la experiencia abriendo Other Books And So Archive (OBASA).

El archivo se benefició del éxito y notoriedad de OBAS, y se convirtió desde el primer día en un foro para los protagonistas de la escena alternativa local e internacional.

A Ulises le gustaba que hubiera gente alrededor suyo, pero los libros y el arte postal habían dejado de ser su prioridad y los nuevos caminos que estaba explorando no eran compatibles con su papel de administrador de OBASA. Es cierto que en un artículo (*Artzien*, vol. II, núm. 8, *Kontexts*, Ámsterdam, junio de 1980) declaró que "el Archivo es el resultado directo de mi vida" y "considero el Archivo como una obra de arte". Estas declaraciones me dejaban perplejo, no porque fueran un tanto grandilocuentes, sino porque sospechaba que eran falsas, en contradicción con su idea del valor de lo efímero en procesos y objetos. Y también porque esas declaraciones eran demasiado convencionales para su concepción heterodoxa del arte y de la vida.

Como todos los archivos, OBASA tenía un valor histórico dentro del contexto artístico, pero yo no veía allí nada de creativo ni de original. Nada que se pareciera a una "obra de arte". Y era difícil imaginar, como sus fans pretendían, que Ulises considerara el acto de poner documentos en cajas de cartón como "la obra de su vida".¹

En realidad, OBASA no era más que un telón de fondo para la actividad de Ulises que,

¹ A Ulises le encantaba el chismorreo y lo consideraba una herramienta imprescindible para la comunicación social. Fue un asunto a menudo crucial en su trabajo: *Ephemera*, núm. 7 (Ámsterdam, OBAS, 1977) consta de ocho páginas de comadreo. In *Alphabetical Order* (Ámsterdam, CRES, 1979) no es una ficción: las leyendas que se refieren a las fichas seleccionadas son auténticas. *Gossip, Scandal and Good Manners* (Ámsterdam, De Appel, 1981) es una tesis sobre este tema.

obviamente, no tenía nada que ver con el quehacer propio de un archivero.

Al final, el archivo empezó a exasperarlo y en 1982 lo consignó en su domicilio, donde permaneció hasta su muerte.

Esto, desde luego, no explica por qué Ulises no quiso que el archivo le sobreviviera, pero quizás facilite que su decisión sorprenda menos.

Y TRES

Infectado por el VIH, colegas y próximos de Ulises confiaban en encontrar una solución para OBASA que garantizase su continuidad, de preferencia en Ámsterdam. Se evocaron colecciones públicas y privadas susceptibles de incluirlo en sus fondos e incluso un grupo de "amigos" comenzó a sentar las bases para la creación de una Fundación que conservase OBASA en la ciudad, al mismo tiempo que asegurase su gestión futura.

Era evidente que esto no entraba en los planes de Ulises y, ante la estupefacción general, me legó el archivo.

Me lo comunicó en el momento en que entré a su habitación del hospital, delante de una docena de personas que se encontraban allí.

Días más tarde, conseguí hablar brevemente con él en privado. Me hizo partícipe de su voluntad de que el archivo desapareciera. Y me hizo comprender que eso era un favor que me pedía.

Pensándolo bien, era lógico que me encomendase a mí la tarea. Éramos muy buenos amigos pero yo no participaba en sus actividades y, aunque conocía a las personas que lo rodeaban, no las frecuentaba.

Yo era, por decirlo así, un mero espectador de su vida privada y profesional. El interlocutor ideal para chismorreos y confidencias. Estaba al corriente de sus inquietudes, banales o graves, y de qué o quién lo preocupaba. También sabía lo que pensaba de sus amigos que, por supuesto, no expresaba abiertamente.

Además, yo vivía lejos —en Ginebra—, y era anticuario especializado en publicaciones de vanguardia, por lo que fácilmente podía llevar a cabo su petición.

Y sin estados de ánimo que interfirieran en cumplir su deseo.

Además, en mi opinión, la médula espinal y la esencia de OBASA eran sus archivos personales.

Sus textos teóricos y literarios, que atestiguan su originalidad y perspicacia, fueron primordiales para la divulgación y la comprensión de las vanguardias de los años setenta. Lo mismo sus libros y proyectos basados en el sistema postal, así como otros más excéntricos que ilustran su incursión en el terreno de la cultura.

Esos son los únicos documentos que diseñan su obra, los únicos que pueden decirnos quién era Ulises Carrión.

Ginebra, 2011



LOS CUATRO PERIODOS DE ULISES CARRIÓN

HERIBERTO YÉPEZ

Ulises Carrión es varios Ulises Carrión. Para trazar una panorámica precisa, su obra debe ser dividida en cuatro periodos. Seré breve. En otra oportunidad explicaré los pormenores de cada etapa. Sus alcances. Fundamentos. Recovecos. Polémicas. Rumores. Salidas.

Carrión nació en 1941, en San Andrés Tuxtla, Veracruz (México). En abril de 1955, el joven Ulises prepara una obra titulada *Remembranzas* y, en 1956, *Ecos provincianos*. A pesar de su corta edad, ambas evidencian que ya se concebía como escritor y demuestran que además de un manejo retórico sobresaliente, Carrión ya poseía una conciencia del libro como confección sui géneris. Entre estos umbrales tempranísimos, sin embargo, y las obras venideras hay un crecimiento notorio. No sería prudente clasificarlas dentro de un mismo periodo. O simplemente ignorarlas. Son obras interesantes: una declaración de amor al paraíso periférico que habita (y reimagina); terruño entrañado y memoria temprana engarzadas.

Este primer periodo de Carrión —su periodo juvenil— consiste, por una parte, en una precoz práctica de obranza del libro —prefiguración sorprendente de su etapa en Ámsterdam dos décadas después— y, por otra, en una textualidad que estrena la temática y estilo que su narrativa desenvolvería en la ciudad de México e incluso en París, en 1968.

El segundo periodo de Carrión se hace visible a partir de 1961 con sus publicaciones en *La palabra y el hombre*, la revista de la Universidad Veracruzana, y se fortalece en su actividad en la ciudad de México bajo el impulso de figuras como Juan Vicente Melo, Huberto Batis y Tomás Segovia. Ahí cursó estudios de literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México, y se multiplicaron sus colaboraciones

en revistas y suplementos literarios gracias a su inserción temprana en el medio literario defeño, en espacios como el Centro Mexicano de Escritores (donde fue becario entre 1963 y 1964) y la Casa del Lago (donde fue bibliotecario). Era una época de expansión del concepto de "literatura mexicana" a través del crecimiento de un canon reconocible, consolidado en el arco Alfonso Reyes-Octavio Paz.

Este segundo periodo —que podemos denominar el periodo literario y mexicano— tuvo dos directrices: su trayectoria obedece el camino convencional que siguieron otros escritores mexicanos de esa época, y su escritura surge dentro de los moldes estructurales de los géneros literarios tradicionales. Carrión los recorrió. Y alcanzó buen dominio, por ejemplo, del relato (en cabalgata a la *nouvelle*).

De este periodo proceden los textos que serían reunidos en sus dos libros mexicanos: *La muerte de Miss O* (Era, 1966) y *De Alemania* (Joaquín Mortiz, 1970). Su narrativa es mayormente realista, y ahí el lenguaje es comprendido como un vehículo estético para construir un mundo de relaciones enrarecientes y un testimonio tensorial (mitad documento, mitad ficcionalización) que explora intersecciones de personajes entreabiertos.

En menos de una década, Carrión se erigía como promesa estelar de la siguiente literatura nacional (junto a José Agustín, Federico Campbell, Hugo Hiriart, Carlos Montemayor y Esther Seligson, entre otros). Nada se lo hubiera impedido: la literatura mexicana hubiera sido suya.

Este segundo periodo, sin embargo, comenzó a cerrarse con su salida de México.

En 1965, Ulises Carrión llegó a Europa para comenzar —muy conscientemente— una nueva etapa (de re:biografía). Las fechas de aparición de sus dos libros se prestan a malentendidos. Hacia 1967, Carrión ya estaba en vías de abandonar la literatura nacional en la que había surgido, y ciertamente en 1970 ya se concebía fuera de ella. Justo antes de ser canonizado, Carrión se propuso escapar y desaparecer de la literatura mexicana.

Si analizamos sus obras, publicadas e inéditas, es fácil rastrear las que pertenecen a esta segunda etapa. No obstante, no sería exacto atribuir a este periodo un solo sendero estético, ya que entre 1965 y

1970 ocurren dos procesos simultáneos: su insistencia en el relato y dramaturgia como formas predilectas de forjar literatura (crecientemente basada en viajes y en relaciones en las que el personaje-voz es muy autoconsciente de su posición axial); y la contextualización de esos textos en la nueva tradición mexicana que en ese momento atraviesa cierta renovación. Gurrola, Paz, García Ponce, Monsiváis, Fuenes, Elizondo y la estela de Poesía en Voz Alta son parte de una órbita en la que paradójicamente conviven la avidez de canonización, el caudillo cultural y la ubicación de la literatura mexicana en el contexto de las búsquedas posteriores a la vanguardia europea. En tal campo literario —caciquil en micropolítica— Rulfo es el genio que Rulfo no puede superar. México literario: la mafia y el silencio.

Junto a la bienvenida que se ha procurado en el medio mexicano —incluso en su ausencia—, Carrión emprende un proceso contrario: su separación de esta literatura comenzó poco tiempo después de su llegada a Europa, donde estudió sucesivamente en Francia, Alemania, Inglaterra y, por último, se estableció en Holanda.

Este segundo periodo bifronte —o, mejor dicho, enantiómero— consistió en su consagración como joven escritor mexicano (debido a la aparición de sus libros de relatos y sus buenas relaciones con protagonistas literarios) y, asimismo, sirvió como una transición europea, en la que su contacto con la teoría (primordialmente el estructuralismo), el arte internacional de posguerra (sobre todo el arte conceptual y Fluxus) y las relaciones interpersonales en las ciudades europeas provocan que Carrión revise su obra y considere demasiado estrecho regresar a México.

En este lustro, Carrión hizo convivir dos tiempos distintos: una literatura nacional que lo había reconocido temprano y lo quería, llamaba e imantaba, y un momento nuevo de la reflexión y el arte en Europa, en que, sin embargo, sólo era un ilegal más en busca de nueva patria.

Carrión atesoraba música mexicana pero odiaba la corrupción del país. El ambiente intelectual de la ciudad de México le resultaba poco estimulante, demasiado jerárquico. Lo que obtuvo de aquel primer contexto fue comprender a plenitud las consecuencias literarias, teóricas y sociales del paradigma romántico. Carrión no sólo renunció a la identi-

dad de escritor mexicano y la llamada "tradición" o literatura nacional, sino también a la posibilidad de identificarse con la nueva literatura latinoamericana en el contexto del Boom. Pero se llevó y extremó un rasgo: el formalismo. Y asumió el rol de artista *outsider* en Europa.

Su salida de México no sólo tenía razones literarias. Carrión deseaba construir un mundo propio, donde pudiera vivir abiertamente su identidad de género.

Al final de esta etapa, abandonó la narrativa y la dramaturgia. Cuando aparece *De Alemania*, Carrión, paradójicamente, ya había perdido buena parte de su interés en narrar.

Se puede entender parte de su proceso de cambio literario mediante sus cuadernos inéditos. En ellos hay una traducción entre líneas de uno y otro mundo atravesados, verso y recto de un libro sin lomo. Dos orillas que esos cuadernos no sintetizan e, incluso, dinamitan. Son cuadernos satelitales fascinantes. Manuscrituras entre drama-en-jirones y otra-identidad.

Una vez establecido en Ámsterdam —Carrión fechaba su mudanza en 1970—, comenzó una nueva etapa. Se atrevió a una casi absoluta tábula rasa. En Ámsterdam era un entusiasta desconocido. Pero no lo olvidemos: Carrión asimilaba velozmente nuevos contextos, referentes, corpus culturales; reorganizaba saberes, y su producción reflejaba tales cambios. Esa fue su clave. En cuestión de meses, Carrión mutaba.

A principios de los años setenta, obró bajo el influjo de la poesía concreta, sonora y visual europeas y brasileñas. Escribió en deriva y desprendimiento de la obra de Haroldo y Augusto de Campos, Pignatari, Azevedo, Gomringer y de una red internacional de decenas de poetas-artistas —de Clemente Padín hasta Ian Hamilton Finlay y de Maurizio Nannucci a Mathias Goeritz— que parpadeaban una constelación azarosa que no era rotación pre-canónica de innúmeros nombres, sino permutación cada vez más post-autoral y nómada de superficies, colores, imágenes, tipografías, diagramas, gráficas, planchas de impresión mental que pasaban de boca-a-ojo-mano-máquina-mano-máquina-oídas entre varios países mediante revistas, exposiciones, buzones o visitas. La poesía verbo-voco-visual como prototipo re-apropiable. Este movimiento acéntrico fue un trampolín entrópico para él. No su punto

de llegada, sino su nuevo punto de partida. Carrión experimentó con la poesía visual, pero lo que buscaba no era la obra icónica suelta, sino la secuencia: un programa propio.

Él llegó a afirmar que su trabajo inicial con *bookworks* procede de 1971. Pero su primer año explosivo verificable fue 1972, cuando produjo entre Inglaterra y Holanda textos experimentales sueitos y poemarios conceptuales completos: *Conjugaciones*, *Poesías*, *Argumentos*, *Seis obras de teatro* y *Montones de metáforas* —así como una serie de piezas sueltas— y en 1973 la versión en español de *Soneto(s)*. Todas ellas —en distinta vía— obras de primer orden.

Entre estas mani-obras de 1972 y sus libros publicados en México hay una distancia estética considerable que no podría explicarse sin conocer el proceso de dos Ulises simultáneos incubando en el segundo lustro de los años sesenta, y su transformación radical a partir de su establecimiento puntual en Ámsterdam. En este tercer periodo, Carrión pasó de ser un prosista literario mexicano de sólida promesa a poeta internacional posmoderno en ebullición de metalenguaje.

Abandonó metro, rima, imagen, anécdota o visión singular como vía de producción de piezas sueltas, y reemplazó estos recursos con un método: series que se multiplican a partir de un principio rector. Esos poemarios apropiacionistas o series genéricas ya son preámbulo de sus *bookworks*.

Ojo: en 1972, Carrión no quería ser un viejo literato ni tampoco un poeta visual o concreto de tercera hora. Aunque sin haberlo nombrado, en esos libros consiguió pertenecer a la escritura conceptualista pionera. No era suficiente ruptura. Aún ser conceptualista debió parecerle derivativo.

Buscaba otro salto. No quería *ismo* huésped sino *sismo* propio. Mientras daba con él, ya tenía una certeza: no pertenecer a una tradición arborescente sino co-crear un epicentro temporal rizomático transnacional y, a la vez, específico, micro-comunitario, atómico, intermitente. Ámsterdam lo facilitaba.

A Ámsterdam también lo ligaba su pareja, Aart van Barneveld, con quien abriría más tarde la galería Other Books and So, animaría Stempelplaats y Rubber, coeditaría *Ephemera*, planearía Time Based Arts, entre otros muchos proyectos conjuntos entre los años setenta y ochenta.

ta. En suma, un nuevo mundo de planes y talleres intelectuales. Con su abandono definitivo de los géneros literarios (incluyendo la novela que algunos esperaban, e incluso el ensayo literario como tal) y la gestión de una escritura post-literaria, se terminó el "viejo" Ulises y comenzó el nuevo "Carrión".

En este tercer periodo, que se inicia en 1970, Carrión gozó de una transformación radical de su identidad, tanto a nivel existencial como profesional. De escritor mexicano literario en camino a la canonización se transformó en artista marginal inmigrante-holandés gay. En poco tiempo, el español dejó de ser su lengua de trabajo artístico, y si bien su principal texto teórico —"El arte nuevo de hacer libros"— lo escribe directamente en español en 1974, será el último texto crucial de este periodo que realice en esta lengua, que pasaría a ser borrador de traducción inmediata o puente mental. A partir de esos años, Carrión decidió convertir al inglés en su nueva lengua productiva. Como artista, dejó una literatura nacional y una lengua materna. Esas renuncias, sin embargo, apenas eran el prefacio del gran cambio.

El hallazgo de esa época no tardó en aparecer: la noción (aún implícita) de *bookwork*, que se puede traducir como obra-de-libro (con cierta resonancia de la expresión *work of art*) o, simplemente, obra-libro (o libro-obra, librobra, bibliobra, biblio-arte, libroarte, entre otras posibilidades). Paulatinamente, Carrión desarrolló su concepto no sólo del *bookwork* para separarlo del viejo arte del libro tradicional, sino del arte blando del "libro de artista". Su separación del libro tradicional es evidente; su separación del libro-de-artista, polémica. Su noción del *bookwork* era desafío y ruptura múltiples.

Pero el *bookwork* también se distingue de la escritura conceptual. No se trata de un concepto que determina un texto —siguiendo un procedimiento fijado o idea estructurante—, como hace la escritura conceptual (entonces y hoy); texto que luego se imprime en papel y libro tradicional que le sirve de receptáculo.

El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto —un elemento más—, sino una bibliopoesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del

libro. Al hacer esto y volver sobre el libro mismo —producir el libro desde su idea y materialidad— rebasa el conceptualismo como tal. Carrión unió utópicamente a Borges y Rayuela con Noigandres, Dieter Rot y Art & Language, para superarlos. El Libro como Productor.

En 1972, In-Out Productions —un pequeño centro de arte independiente en Ámsterdam que ayudó a formar— publica *Sonnet(s)*. 1973 se vuelve su gran año de publicación: *Tell Me What Sort of Wallpaper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*; *Dancing with You*; *Conjugations (Love Stories)*; *Amor, la palabra* (en In-Out Productions) y *Looking for Poetry y Arguments* (en Beau Geste Press).

Casi toda su obra experimental en español permanece inédita hasta la fecha. Será su obra en inglés la que construya a Carrión ante sí mismo y los otros. Aunque la portada del número 20 de *Plural* (mayo de 1973), prácticamente lo colocaba al centro de "La joven literatura mexicana" e intercambiaba cartas teóricas con Octavio Paz, para ese año Carrión ya había abandonado la idea de publicar libros literarios y —aunque su nacionalización oficialmente no ocurrió sino hasta finales de 1984— en 1974 ya definía a Holanda como su "patria de elección" y su obra la dirigía prácticamente al mundo del arte, no a la literatura.

Sus colaboraciones en *Plural* en 1973 —con muestras de su producción de 1972—, y luego la de 1975, son engañosas. Aunque reflejan la parte inicial del nuevo Carrión —poeta visual, escritor conceptualista y teórico del libro: en suma, Ulises experimental—, en el México de entonces y aún hoy se le contextualiza de modo erróneo, queriéndolo atrapar ya sea en la literatura nacional, ya sea en el canon occidental moderno que tanto detestaba. Para esta época, Carrión ya tenía muy claro que jamás volvería a México, y gustaba de decir que siempre se había sentido extranjero —para ser preciso, afirmaba haber nacido extranjero— y tan cariñosa como enfáticamente se distanciaba del concepto de familia y nación. Carrión fue el primer escritor y artista nacido en México que se convirtió expresamente en post-mexicano.

En Ámsterdam, en 1973, ya se había integrado a la comunidad de artistas latinoamericanos activos y al pujante arte alternativo holandés y su circuito de espacios y publicaciones marginales. *Fandangos* de Raúl Marroquín y *Kontexts* de Michael Gibbs son emblemáticos de aquella

etapa inicial. Se convirtió no sólo en teórico pionero del *bookwork*, sino en representante de la metapoética internacional durante los años setenta, un papel dinámico que tuvo su momento culminante con la apertura, a mediados de 1975, de Other Books and So (OBAS), una galería de libros-de-artista, marginalia, eventos experimentales y oficina del arte correo, dedicada a artistas de Europa, Sudamérica y Estados Unidos.

En esta tercera etapa, Carrión tuvo tres líneas principales de producción: poesía conceptual-visual, la teoría y práctica el arte nuevo del libro (para cuya primera etapa utilizó una parte de tales poemarios) y sus proyectos e intercambios crecientes en la red internacional del arte correspondencia.

Además de editor, galerista y curador, Carrión era artista del performance; "language performance" (performance-de-lenguaje) era la categoría en la que Carrión ubicaba sus obras de este período, mezcla de lectura, poesía experimental, arte sonoro y teatro conceptual. Estas vertientes de trabajo las desarrolló en su inevitable yuxtaposición. Dentro de su propio arte del libro puede reconocerse un cambio de concepción entre sus obras de 1972 (inéditas) y 1973 (publicadas en inglés) y otras como *Speeds* (1974) o *Margins* (1975) y, definitivamente *O domador de boca*, *The Muxlows*, *In Alphabetical Order* (1978) y *Mirror Box* (1979), concebido como un libro postal. Y con mayor distancia: obras como *Verzamelde Werken* (*Collected Works*) (1980) y *Sistemas* (1983) y, claramente, una obra tardía como *For Fans and Scholars Alike* (1987). Nótese que *Arguments* (1973) y *Six Plays* (1976) realmente habían sido escritas en 1972, como quizá también *Looking for Poetry*.

La segunda oleada de obras-libro prescindía aún más del texto (evitaba sus inercias y regresiones); fueron libros pensados totalmente dentro del circuito del arte experimental de la época y, a la vez, dentro del desenvolvimiento teórico y lúdico ideado por Carrión.

Este agitado período, que comenzó en 1970, terminó entre 1978 y 1980. Aunque todavía realizó obras-libro, su interés ya estaba situado en otras regiones de la indagatoria artística. Carrión mismo situaba su abandono de la escritura de libros en 1975 al abrir Other Books and So, que finalmente cerró en diciembre de 1978. Gustaba de recorrer

distintos espacio-tiempos y practicar la pertenencia efímera a distintas zonas culturales. No sólo formaba parte de comunidades institucionalizadas durante breves periodos, sino que, además, gustaba de disipar sus pasos. A veces definía al artista por su capacidad de volverse invisible.

Carrión había renunciado a la literatura mexicana —y reinsertarlo ahí, como se ha intentado, es incongruente y falaz— y rápidamente había orquestado un nuevo contexto, en el que se sintió a gusto quizá porque él mismo ayudó a construirlo: el nuevo arte del libro, la *neobibliopoética* y el post-ismo postal. Y si en los años setenta se le podría colocar en el circuito de los *bookworks* —Carrión estableció una lista de los sesenta mejores *bookworks*, donde se incluyó—, esta pertenencia también es fugaz. Así como el carácter efímero de sus periodos no ha sido comprendido —e incluso la existencia de distintos periodos en su obra—, tampoco se ha comprendido la índole total de Other Books and So.

De entrada, Other Books and So tiene algunos aspectos de proyecto postal. No olvidemos que la reunión de libros-otros comenzó con una de esas típicas solicitudes enviadas por correspondencia por los artistas postales de la época; Carrión solicitó "el tipo de libros que tú haces" y a vuelta de correo recibió una parte importante de sus libros. Cuando la galería se convirtió en un espacio mítico y encargarse de ella era una carga demasiado grande, que obstaculizaba otros aspectos de su vida y obra, Carrión decidió cerrarla.

Primero se convirtió en un archivo y, eventualmente —siendo congruente con sus nuevos conceptos del arte—, ordenó disolverlo, terminando tan provocativa como conceptualmente su proyecto. Había sido abierto como un espacio multifacético: galería, archivo, librería de *bookworks* y anti-oficina de correos, pero cuando las ideas de Carrión cambiaron, quiso que su espacio *centrípeto* se convirtiera en un proyecto *temporal efímero*. El contenedor debía dispersarse —el ciclo *in-out* completado— para cumplir su nueva poética de lo efímero y del arte-basado-en-el tiempo (fugaz), ya no en el espacio (receptáculo).

No todos supieron comprender ese nuevo giro, y hasta la fecha el nombre de Carrión se relaciona fundamentalmente con Other Books

and So y no, desgraciadamente, con su propia obra y maquinaria conceptual janúsica.

Carrión lanzó otras señales del fin de su tercer periodo. Enunciaré tres. En 1977, Guy Schraenen y Carrión organizan un audiocassette de su obra sonora titulada *The Poet's Tongue*. A este gesto retrospectivo se suma una exposición que revisa este periodo (nótese que Carrión no incluye en él la primera parte de poética conceptual en español inédita, aunque estrictamente debe ser tomada como precursora de este periodo). En esa exposición acomete una lectura particular al sentido de su obra y, aunque no es una revisión exhaustiva, sí contempla transversalmente su producción. La exposición ocurre primero en Budapest en diciembre de 1979 y después en Maastricht, en septiembre de 1980, y resultó en una publicación: *Ulises Carrión: Names and Addresses. Verbal, Visual, and Aural Works 1973-1980*.

Otra señal de cierre de periodo es la publicación de *Second Thoughts* (1980). En este momento no sólo había dejado atrás la hechura de libros literarios, sino que —y esta observación la debo a J. J. Agius y consta en la propia obra de Carrión—, también consideraba superada su etapa como artista-del-libro —tanto de los suyos como del proyecto de *Other Books and So*— y comenzaba a cerrar su etapa en el arte correo, un hecho que ha pasado inadvertido.

El propio libro retrospectivo toma como título una expresión anglosajona: "second thoughts", que significa "tener dudas", "no estar seguro" y "presentir un posible cambio de opinión". Lo que Carrión hizo con la literatura mexicana en 1970 lo hizo a finales de esa misma década con su trayectoria como artista del libro y postal. Estas distintas etapas no han sido notadas porque la obra de Carrión se diluyó, a la vez, en mitología en torno a su figura y archivo, y en ediciones de reducida circulación, incluso en el medio artístico europeo especializado.

Hacia finales de los años setenta (1978), Carrión comenzó una doble vertiente de su nuevo periodo. En este cuarto periodo, que duró hasta su muerte en 1989, su obra se desarrolla, por una parte, en la exploración del video y, en lo teórico, en una paulatina concepción post-estética de su actividad, en que se acentúan sus actividades como "estrategias culturales" (en contraposición al concepto romántico del

arte como expresión de "mundos personales"). Su proyecto más logrado de este periodo probablemente sea el festival *Lilia Prado Superstar* (1984), convertido en video en 1985.

A pesar de las diferencias conceptuales de los cuatro periodos de su obra, las actividades y obras de Carrión —en parte debido a su interés remanente en sus anteriores fases y, en parte, debido a invitaciones— sigue creciendo por el sendero de cierta poesía experimental, de cierto arte postal, de las obras-libro, así como de la ocasional revisitación reflexiva de estas avenidas. Pero durante los años ochenta, ocurrió un giro (y cierto vaivén) que ya sólo sería detenido por los estragos del VIH.

En un futuro próximo comentaré con la debida extensión cada una de estas cuatro etapas del que creo se trata del más innovador escritor literario (y post-literario) y teórico del arte nacido en México. El artista-teórico nacionalizado holandés más relevante en la teoría del arte correo y de la obra-libro durante los años setenta. Un creador de contextos complejos y teorías visionarias para su época y para la nuestra que se adelantó y superó a escritores conceptuales (incluido el tardío Kenneth Goldsmith y sus ideas sobre los libros-sin-lectura y la escritura no-creativa). Carrión adelantó nuevas corrientes del libro-de-artista, a las que no sólo sirvió de precursor, sino a las que también criticó en su tradición blanda. Anunció explícitamente la teoría del fin del libro, tiempo antes de que aparecieran Internet y el e-book. Y aunque renunció a una literatura nacional subalterna, su obra puede ser entendida como un posicionamiento post-colonial. Su noción del arte como estrategia cultural es una de las más provocadoras de las últimas décadas. Las consecuencias de la obra de Carrión todavía aguardan ser exploradas.

El resurgimiento de Carrión —en realidad, su primera aparición plena— no sólo provocará que se reescriba la historia de la literatura, el arte y el experimentalismo en México e Iberoamérica, sino también la literatura, el arte y el experimentalismo en Estados Unidos y Europa; provocará que se revisen presupuestos acerca de su historia, de la forma en que devino, viajó y ocultó.

Pero no sería correcto decir que Ulises ha vuelto a Ítaca. No sería correcto porque Carrión escribió su obra contra toda Ítaca. Fuese México, la Literatura, el Libro, *Other Books and So* y, en general, el Arte. En la

obra final de Carrión no hay vuelta atrás. Ulises, post-mexicano, post-literario, post-libro, post-artístico, nos llama a crear nuevas categorías y tecnologías, nuevas clases de fuga y margen y, sobre todo, nuevas formas de producir cultura.

Tijuana, 2011

OTHER BOOKS AND SO
herengracht 227
amsterdam

On the 15th April 1975 will take place the opening of 'OTHER BOOKS AND SO', the first gallery-shop in Amsterdam specialized exclusively in the sort of books that you make.

'OTHER BOOKS AND SO' is situated in the Herengracht 227. This is one of the most beautiful and central canals in Amsterdam, two streets away from the Royal Palace and the Dam Square.

The intention of 'OTHER BOOKS AND SO' is to exhibit and sell artists' books, post-cards, poster works, as well as modern musical scores. At the moment I am not particularly interested in having in stock periodicals, although there may be exceptions.

Also exhibitions will be organized of the work of a particular artist, small press, or books with the same theme, etc.

I am hereby inviting you to send, as soon as possible, copies of your books to be exhibited and sold through the gallery-shop. I suggest 2 copies of a book, if the retail price is more than \$4; or, if it is less, 5 copies.

The retail price, less the usual trade discount of 33%, will be sent to you as soon as a book is sold.

Every month a list of the new books will be published. This will be distributed to people on our mailing list.

Your suggestions, reactions and your presence are wellcomed.

Ulises Carrión

Ulises Carrión
Cliostraat 20
Amsterdam, Holland.

M.B. 1 - Until the opening of 'OTHER BOOKS AND SO' on the 15th April 1975, send your books, publications, etc. and your correspondence to Cliostraat 20, Amsterdam.

M.B. 2 - Please circulate this letter among your friends and acquaintances who are also working with books as an independent art form.

M.B. 3 - The opening hours of 'OTHER BOOKS AND SO' will be: Tuesday to Saturday incl.: 10a.m.-1p.m. and 2p.m.-5.30p.m.

OTHER BOOKS AND SO
herengracht 227
amsterdam



Other Books and So,
Herengracht 227 Am
sterdam, The Nether
lands. Tel. 286781.
Open Tu. to Sa. 10.
00-17.30 hrs. Amrob
ank 43.30-47.046. P
ost giro nr. 336899 G
emeentegiro O 3150

a space for exhibition and distribution of

other books

non books

anti books

pseudo books

quasi books

concrete books

conceptual books

structural books

project books

plain books

multiples

posters

recordings

cassettes

EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS

Este ensayo fue escrito en español. Su título es una alusión al polémico poema "El arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Este texto ha sido publicado en revistas de arte y citado en el contexto del arte, pero originalmente fue dirigido a un público literario. En su versión completa se publicó por vez primera en la revista *Plural*, núm. 41 (México, 1975). Después, una versión en inglés, ligeramente abreviada, se publicó en *Kontexts*, núms. 6/7 (Ámsterdam, 1975). El mismo texto se incluyó en el catálogo *Contents* (Remont Gallery, Varsovia, 1976). También apareció en *Art Contemporary*, vol. III, núm. 9 (San Francisco, 1977). Una traducción polaca apareció en *Linia*, vol. II, núm. 3 (Varsovia, 1977). Este texto fue también utilizado como base para conferencias en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires y en la Pinacoteca do Estado, Sao Paulo, en 1978. Figura en *Second Thoughts*, una antología de textos de Carrión publicada en Ámsterdam por Void Distributors en 1980. Apareció en sueco en *Kalejdoskop*, núms. 1/2 (Ahus, 1980). Una versión en catalán aparece en *Artists' Books*, un catálogo publicado por Metronom (Barcelona, 1981). La primera versión en alemán fue en *Wolkenkratzer*, núm. 3 (Frankfurt, 1982). Una versión abreviada en francés apareció en *Livres d'artistes*, publicación editada por Anne Moeglin-Delcroix para el Centre Pompidou/Éditions Herscher (París, 1985). En ese mismo año se incluyó en *Artists' Books*, una antología editada por Joan Lyons del Visual Studies Workshop, en Rochester. Forma parte, a manera de apéndice, de *We Have Won, Haven't We?*, una publicación en homenaje a Ulises Carrión editada por Guy Schraenen para el Fodor Museum en Ámsterdam, en 1992 y, en el mismo año, el Neues Museum Weserburg, en Bremen, publicó una segunda traducción al alemán. Se incluyó en *Quant aux livres / On Books* (Ginebra, 1997 y 2008). Una traducción al griego apareció en Atenas (Ypsilon, 2004) y, por último, se tradujo al portugués en 2011 (Belo Horizonte, Editora C/Arte).



QUÉ ES UN LIBRO

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos.

....

Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras.

....

Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.

Un escritor escribe textos.

El que un texto esté contenido en un libro se debe únicamente a la dimensión de dicho texto o, tratándose de varios textos cortos (poemas, por ejemplo), al número de ellos.

....

Un texto literario (prosa) contenido en un libro *ignora* el hecho de que éste es una secuencia espacio-temporal autónoma.

Una serie de textos más o menos cortos (poemas o no), distribuidos en un libro según cierto orden propio, manifiesta la naturaleza secuencial del libro.

La manifiesta, acaso la usa. Pero no la aprovecha, no la incorpora, no la asimila.

....

El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo.

El libro es una secuencia espacio-temporal.

....

El libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario).

Pero el libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos.

....

De entre los lenguajes, el literario (prosa y poesía) no es el que mejor se acopla a la naturaleza del libro.

....

Un libro puede ser el recipiente accidental de un texto cuya estructura es

diferente del libro: son los libros de las librerías y las bibliotecas.

Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra, a esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros.

....

En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros.

En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero.

....

En el arte viejo el escritor escribe textos.

En el arte nuevo el escritor hace libros.

....

Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, lingüísticos o no.

....

PROSA Y POESÍA

En un libro viejo todas las páginas son iguales.

El escritor siguió, al escribir su texto, únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro.

Las palabras pueden ser diferentes en cada página; pero cada página, en tanto que tal, es idéntica a las precedentes y a las que siguen.

En el arte nuevo cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir.

....

En el lenguaje hablado y escrito los pronombres sustituyen a los nombres, evitando repeticiones cansadas y superfluas.

En el libro, compuesto de elementos, de signos, como el lenguaje, ¿qué cosa hace

el papel de los pronombres, evitando repeticiones cansadas y superfluas?

Este es un grave problema del arte nuevo, que el viejo no sospecha siquiera.

....

Un libro de quinientas páginas, o de cien y hasta de veinticinco, en que todas las páginas son iguales, es un libro aburrido en tanto libro, por más emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impreso sobre las páginas.

....

Una novela, de un escritor genial o de un autor infame, es un libro donde no pasa nada.

....

Todavía hay, y siempre habrá, gente a la que le gusta leer novelas. También habrá siempre gente a la que le gusta jugar ajedrez, o contar chismes, o bailar mambo, o comer fresas con crema.

....

A diferencia de las novelas, donde no pasa nada, en los libros de poesía pasa a veces algo, aunque poquísimo.

....

Una novela en que no se usan mayúsculas, o en que se emplean diferentes tipos de letras, o en que se intercalan fórmulas químicas, etc., sigue siendo una novela, o sea, un libro aburrido que hace cara de no serlo.

....

Un libro de poemas contiene tantas o más palabras que una novela, pero usa siempre el espacio real, físico, sobre el que ellas aparecen, de un modo más intencionado, más evidente, más profundo.

Porque para transcribir el lenguaje poético sobre el papel es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético.

....

La transcripción de la prosa necesita de poca cosa: signos de puntuación, mayúsculas, diversos márgenes.

Todas estas convenciones son originalísimas y hermosas invenciones, pero por ser de uso tan cotidiano no reparamos ya en ellas.

La transcripción de la poesía, lenguaje más elaborado, usa signos menos cotidianos. La mera necesidad de crear los signos apropiados a la transcripción del lenguaje poético, nos llama la atención sobre este hecho tan sencillo: que

escribir un poema sobre un papel es un acto diferente de escribirlo en la imaginación.

....

La poesía es canto, repiten los poetas.
Pero no la cantan. La escriben.

La poesía es para decirse en voz alta.
Pero no la dicen en voz alta. La escriben.

El hecho es que la poesía, tal y como se da "naturalmente" en nuestra realidad, es poesía escrita e impresa, no cantada y dicha.

Y con esto la poesía no ha perdido nada.

Ha ganado, eso sí, una realidad espacial de la que carecían las tan añoradas poesías cantada y dicha.

....

EL ESPACIO

Hace años, pero muchos años, que los poetas han explotado intensiva y eficazmente las posibilidades espaciales de la poesía. Pero sólo la llamada poesía concreta o, últimamente, visual, lo ha declarado abiertamente.

....

Que un verso termine a media línea, que un verso tenga un margen mayor o menor, que entre dos versos haya un espacio grande o pequeño, todo esto es explotación del espacio.

....

No es que un texto sea poesía porque utiliza el espacio de un modo determinado, es que la utilización del espacio es un rasgo de la poesía escrita.

....

El espacio es la música de la poesía no cantada.

....

La introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literalmente incalculables.

Una de esas consecuencias es la poesía concreta y/o visual, cuya aparición no es una extravagancia en la historia de la literatura, sino el desarrollo natural, inevitable, de la realidad espacial que adquirió el lenguaje desde el momento en que se inventó la escritura.

....

La poesía del arte viejo utiliza el espacio, si bien vergonzosamente.

Esa poesía establece una comunicación intersubjetiva.

La comunicación intersubjetiva ocurre en un espacio abstracto, ideal, impalpable.

....

En el arte nuevo (del que la poesía concreta es sólo un caso) la comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico: la página.

....

Un libro es un volumen en el espacio.

Es el terreno real de la comunicación por la palabra impresa: su aquí y ahora.

....

La poesía concreta representa una alternativa a la poesía.

El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes.

....

El espacio existe fuera de la subjetividad.

Si dos sujetos se comunican en el espacio, el espacio es un elemento de la comunicación. El espacio modifica la comunicación. El espacio impone sus propias leyes a la comunicación.

La palabra impresa está presa en la materia del libro.

....

¿Qué es más significativo: el libro o el texto que lo contiene?

¿Qué fue primero: el huevo o la gallina?

....

El arte viejo supone que la palabra impresa está impresa en un espacio ideal.

El arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc.

....

La manifestación objetiva del lenguaje puede considerarse en un momento y un espacio aislado: es la página; o en una secuencia de espacios y momentos: es el libro.

....

No hay, ni habrá ya, nueva literatura.

Habrà, tal vez, nuevas maneras de comunicar que incluyan al lenguaje, o basadas en él.

En tanto que medio de comunicación, la literatura será siempre vieja literatura.

....

EL LENGUAJE

El lenguaje transmite ideas, o sea, imágenes mentales.

La transmisión de imágenes mentales parte siempre de una intención: hablamos para transmitir esta y no aquella imagen.

El lenguaje de todos los días y el lenguaje del arte viejo tienen esto en común: que ambos son lenguajes intencionados, ambos quieren transmitir determinadas imágenes mentales.

....

En el arte viejo las palabras, su sentido, son las portadoras de la intención del autor.

Como el sentido de las palabras es indefinible, así es la intención del autor insondable.

....

Toda intención supone un propósito, una utilidad.

El lenguaje de la vida cotidiana es intencional, o sea, utilitario; sirve para transmitir ideas y sentimientos, para exponer, para declarar, para convencer, para invocar, para acusar, etc.

El lenguaje del arte viejo es también intencional, o utilitario.

Ambos lenguajes se diferencian sólo en su forma exterior.

....

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales.

....

Las palabras en un libro nuevo no son portadoras del mensaje, las mensajeras del alma, la moneda corriente de la comunicación.

Ésas ya las nombró Hamlet, gran lector de libros: palabras, palabras, palabras.

....

Las palabras del libro nuevo están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención.

Están allí para formar, junto con otros signos, una secuencia espacio-temporal que identificamos con el nombre de libro.

....

Las palabras del libro nuevo pueden ser originales del autor o ajenas.

Un escritor del arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe.

....

El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio.

....

La intención es la madre de la retórica.

....

Las palabras no pueden dejar de significar algo, pero sí pueden ser despojadas de intencionalidad.

....

Un lenguaje no intencional es un lenguaje abstracto: no refiere a una realidad concreta.

Paradoja: para poder manifestarse él mismo concretamente, el lenguaje necesita volverse primero abstracto.

....

Lenguaje abstracto quiere decir que las palabras no están ligadas a ninguna intención particular; que la palabra "rosa" no es ni la rosa que yo veo, ni la rosa que un personaje más o menos imaginario dice que ve.

En el lenguaje abstracto del arte nuevo la palabra "rosa" es la palabra "rosa". Significa todas las rosas y no significa ninguna.

....

¿Cómo lograr que una rosa no sea la mía ni la suya, sino la de todos, o sea, la de ninguno?

Poniéndola dentro de una estructura secuencial (por ejemplo, un libro) para que deje de ser momentáneamente una rosa y sea, antes que nada, un elemento de esa estructura.

....

ESTRUCTURAS

Toda palabra existe siempre como un elemento de una estructura —una frase, una novela, un telegrama.

O: toda palabra forma parte de un texto.

....

Nadie ni nada existe aisladamente: todo es elemento de una estructura.

Toda estructura es a su vez elemento de otra estructura.

Todo lo que existe son estructuras.

....

Comprender algo es comprender la estructura de la que forma parte y/o los elementos que forman la estructura que ese algo es.

Un libro está formado de diversos elementos, uno de los cuales puede ser un texto.

Un texto que forma parte de un libro no es necesariamente la parte esencial o más importante del libro.

....

Quien va a la librería a comprar diez libros de color rojo, porque éste armoniza con los otros colores de su sala o por cualquier otra razón, pone en evidencia el hecho irrefutable de que los libros tienen un color.

....

En un libro del arte viejo las palabras transmiten la intención del autor. Por eso él las escoge con cuidado.

En un libro del arte nuevo las palabras no transmiten ninguna intención; sirven sólo para formar un texto, el cual es un elemento del libro, y éste, en su totalidad, es el que transmite la intención del autor.

....

El plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo.

....

Si alguna vez el arte nuevo usa una palabra aislada, es entonces en un aislamiento total: libros de una sola palabra.

....

Los autores del arte viejo poseen el don del lenguaje, el ingenio del lenguaje, la facilidad del lenguaje.

....

Para los autores del arte nuevo el lenguaje es un enigma, una dificultad, a cuya solución apunta el libro.

....

En el arte viejo se escribe "te quiero" creyendo que esta frase quiere decir "te quiero".

(Pero: ¿qué quiere decir "te quiero"?)

....

En el arte nuevo se escribe "te quiero" a sabiendas de que no se sabe lo que esto quiere decir. Se escribe esta frase como parte de un texto en el que daría lo mismo escribir "te odio".

Lo importante es que esta frase, "te quiero" o "te odio", cumpla en tanto que texto una función determinada dentro de la estructura que es el libro.

....

En el arte nuevo no se quiere a nadie.

El arte viejo dice que quiere.

En el arte no puede quererse a nadie.
Sólo en la vida real puede quererse a
alguien.

....

No es que el arte nuevo carezca de pa-
siones.

Todo él es sangre que mana de la herida
que el lenguaje ha abierto en los hombres.

Y es también la dicha de poder decir
algo con todo, con cualquier cosa, con
casi nada, con nada.

....

El arte viejo escoge de entre los géne-
ros y formas literarias aquel que mejor
cuadre a la intención del autor.

El arte nuevo usa cualquier manifes-
tación del lenguaje, ya que el autor no
tiene otra intención que la de poner a
prueba la capacidad que tiene el len-
guaje de querer decir algo.

....

El texto de un libro de arte nuevo puede
ser lo mismo una novela que una palabra,
lo mismo sonetos que chistes, lo mismo
cartas de amor que boletines meteoroló-
gicos.

....

En el arte viejo, así como en última
instancia la intención del autor es in-
sondable y el sentido de las palabras es
indefinible, así la comprensión del lec-
tor es inefable.

En el arte nuevo el leer mismo cons-
tituye la prueba de la comprensión del
lector.

....

LA LECTURA

Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario.

Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.

....

Uno puede leer el arte viejo creyendo entender, y estar equivocado.

Este malentendido es imposible en el arte nuevo. Sólo puede leerse si se entiende.

....

En el arte viejo todos los libros se leen de la misma manera.

En el arte nuevo cada libro requiere de una lectura diferente.

....

En el arte viejo leer la última página lleva tanto tiempo como leer la primera.

En el arte nuevo el ritmo de lectura cambia, se apresura, se precipita.

....

Para entender y apreciar un libro de arte viejo es necesario leerlo enteramente.

En el arte nuevo a menudo NO es necesario leer el libro entero. La lectura puede cesar en el momento en que se ha comprendido la estructura total del libro.

....

El arte nuevo hace posible una lectura más rápida que la de los cursos de lectura rápida.

....

Hay métodos de lectura rápida porque los métodos de escritura son demasiado lentos.

....

Leer un libro es percibir secuencialmente su estructura.

....

El arte viejo ignora la lectura.

El arte nuevo crea condiciones específicas de lectura.

....

Lo más lejos a que el arte viejo ha llegado es a pensar en los lectores, lo cual es ir demasiado lejos.

....

El arte nuevo no discrimina lectores; no se dirige a los viciosos de la lectura, ni trata de arrebatárselo público a la televisión.

....

Para poder leer el arte nuevo, y entenderlo, no es necesario haber estudiado cinco años en la Facultad de Letras.

....

Los libros del arte nuevo no necesitan, para ser apreciados, de la complicidad sentimental y/o intelectual del lector en cuestiones de amor, política, psicología, geografía, etcétera.

....

El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos.

Ámsterdam, mayo de 1974



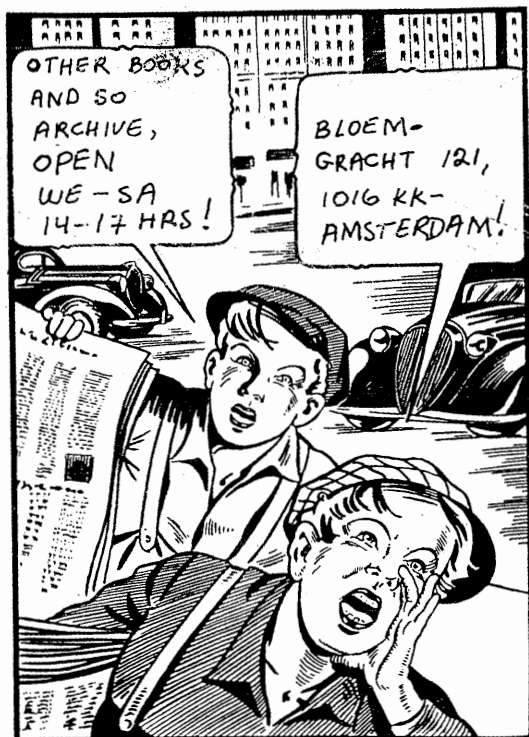
ther

books

nd so

ECONOMY OF A PERSON





AUTONOMÍA CRÍTICA DEL ARTISTA

Este texto fue la contribución de Carrión a la Primera Conferencia Internacional de Artistas (Arte Fiera, Bolonia, 1979). También se incluyó en la edición bilingüe *Quant aux livres / On Books* (1997 y 2008).

Toda obra de arte reposa sobre supuestos críticos aunque no en todos los casos sean explícitos. Algunas veces esto sucede porque los artistas no tienen talento para las palabras y algunas veces porque no quieren expresar en palabras sus puntos de vista críticos. En ambos casos, los artistas esperan que un observador entrenado traduzca a sus propias palabras su comprensión acerca del significado de la obra. Estas dos actitudes pueden resultarnos intolerables pero en el pasado fueron aceptadas sin dificultad, principalmente debido a una razón: se suponía que los críticos de arte debían cumplir con el trabajo de iluminar la trascendencia de una experiencia visual. Los críticos de arte no necesariamente eran considerados más inteligentes o sensibles que los artistas. Por el contrario, los artistas frecuentemente declaraban lo absurdos y despreciables que eran los críticos. Los artistas los dejaban hablar en su nombre solamente porque los críticos sabían cómo manejar las palabras, cómo escribir. A los críticos de arte se les confiaba la tarea de traducir el lenguaje visual a lenguaje verbal, generalmente más comprensible. Y los críticos mismos aceptaban este papel secundario, no por modestia, sino conscientes del poder que su juicio podía tener para iluminar al público general acerca del significado de un artista dado.

Tres movimientos en este siglo (Dadá, Fluxus y el arte conceptual) han conseguido incorporar el lenguaje de las palabras en la corriente principal de la práctica moderna del arte, creando para los artistas, por ende, la posibilidad de expresar explícitamente sus puntos de vista críticos sobre su propia obra y la de sus contemporáneos. Actualmente, ese derecho se ha convertido en un deber. Creo firmemente que toda la crítica del arte hecha por los críticos profesionales del arte es académica, del mismo modo que todo el arte no-crítico es académico. Pero la incorporación de la crítica como un elemento constituyente formal de la obra de arte también ha adquirido formas negativas. Algunos artistas, ignorando más de dos mil años de historia literaria, han utilizado retórica pasada de moda para presentar sus análisis y teorías. Las revistas de arte comenzaron a parecer y funcionar como las peores revistas literarias. En consecuencia, las obras de arte fueron reducidas, en algunos casos, a una serie de frases más o menos poéticas.

Tengo la convicción de que el arte no puede alcanzar una categoría crítica simplemente adoptando el lenguaje de la crítica tradicional: su gramática, su vocabulario, su retórica. La crítica de arte tradicional sólo puede ser trascendida al insertarla en el marco de una praxis artística plural que, a su vez, es la única posibilidad que el arte tiene de ser contemporáneo. Esto es más que buenos deseos: ya se ha convertido en realidad. El arte se ha apropiado de diversas actividades que se suponía eran extrañas o ancilares al arte. Los artistas han comenzado a publicar y distribuir libros y revistas, administrar galerías y otros centros de arte, organizar eventos culturales que involucran varios medios y profesiones especializadas. En otras palabras, han abandonado el reino sagrado del arte y han entrado al campo de la cultura, de mayor amplitud y contornos difusos. Ya que el arte por el arte no tiene sentido, la única vía válida es el arte como elemento de una estrategia cultural. Esta estrategia necesariamente reposará sobre principios críticos.

Concentration
Registration
Exhibition
Distribution

Archive
Archive

Books
Mail
Recordings
Video

OBRAS-LIBRO REVISITADAS

Este ensayo fue la contribución de Carrión a la conferencia "Options in Independent Art Publishing" organizado por el Visual Studies Workshop de Rochester, Nueva York, en 1979. Después lo presentó en el Art Institute de Boston en 1980. Se publicó por vez primera en *The Print Collector's Newsletter*, vol. XI, núm. 1, Nueva York, 1980. Y también fue incluido en la edición bilingüe *Quant aux livres / On Books* (1997 y 2008).

1

Hablar de libros en un contexto de arte no ha sido algo común durante mucho tiempo. Es verdad que las obras-libro comenzaron a producirse hace veinticinco o treinta años, pero la historia de nuestra conciencia y comprensión de su existencia es menor a diez años. Y esta historia no se lee sin dificultades; tiene largos silencios, persistentes incomprensiones, omisiones, falsos héroes. Esto ocurre probablemente por dos razones principales. Primera, la ignorancia de los artistas acerca de las tradiciones de hechura de libros; y por "hechura de libros" no sólo me refiero a la fabricación misma de los libros, sino también a su concepción. Segunda, la falta de voluntad o incapacidad de los críticos para asediar el tema de una manera seria y, sin embargo, no académica.

¹ Al contrario de la postura de Flip Bool y G. J. de Rock, no creo que sea necesario incluir en la definición de un libro que las páginas estén sujetas unas con otras. Esto implicaría descartar un número de bellas e importantes obras con base en definiciones de diccionario. Pero sí quiero resaltar la idea de una "serie de páginas" con tal de excluir los llamados "libros-objeto". Estas obras expresan una aproximación escultórica y deben ser tratadas como tales. Los diccionarios y las guías telefónicas, por ejemplo, no requieren de la numeración de páginas, ya que sus contenidos están dispuestos alfabéticamente. ¿Se numeran sus páginas por razones tradicionales?

Comienzo con un principio general: un libro es una serie coherente de páginas. Aquí, y por un tiempo, hablaré de los libros ordinarios, esos que vemos en librerías y bibliotecas. Hay una variedad de géneros: novelas, poesía, diccionarios, historietas, guías de viaje, manuales escolares, monografías de arte, etcétera. Todos estos libros comparten un elemento formal: sus páginas están numeradas. Hay mucho que decir sobre este asunto, pero esta no es la ocasión adecuada. Sólo quiero señalar la importancia de esta característica usualmente inadvertida de los libros: sus páginas están numeradas. Numerar las páginas de un libro significa que hay una secuencia, pero esta secuencia no es evidente en sí misma. En otras palabras, si las consideramos visualmente, las páginas de un libro son intercambiables; todas, más o menos, son iguales. Todas son un rectángulo con un marco blanco y, a la mitad, hileras de palabras dispuestas en párrafos. Esta es la razón por la que tienen que ser identificadas por medio de un número.

Comparada con una página de libro, la página de un periódico ofrece un gran contraste: más movimiento, más vivacidad, incluso cierto desarreglo. Se puede leer en diferentes puntos de la página. Cada columna puede ser escrita por un individuo diferente. Los textos pueden imprimirse en una variedad de tipos, con o sin ilustraciones.



PÁGINA DE LIBRO

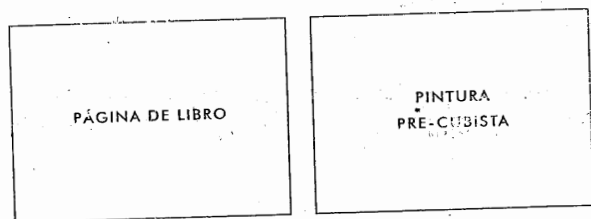


PÁGINA DE PERIÓDICO

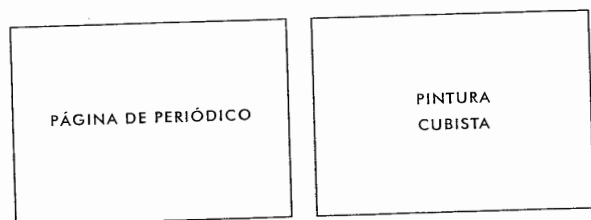
Todo esto significa un uso más sofisticado de la superficie impresa y refleja la gran complejidad del mundo externo que el periódico tiene la intención de reflejar en comparación con el punto de vista unívoco que ofrece una página de libro.²

² Véase, por ejemplo, "Textual Art" en el catálogo *Artists' Books*, Londres, Arts Council, 1976.

La diferencia entre estos dos tipos de páginas ha sido comparada con aquella entre la pintura cubista y la pre-cubista.

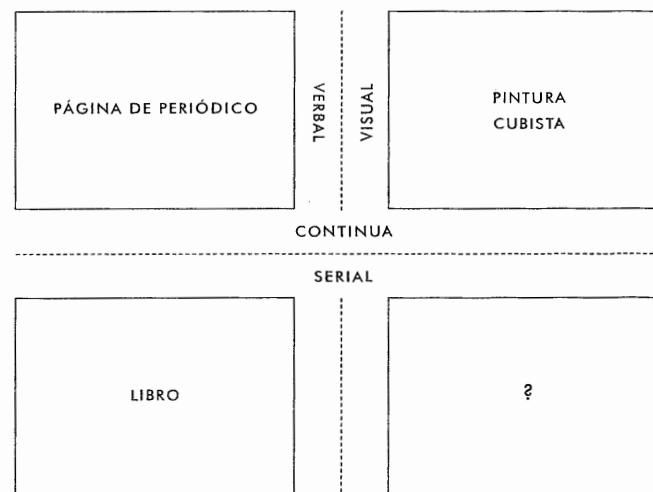


Una pintura pre-cubista ofrece al ojo un solo punto de vista, y esto impone una lectura lineal, muy a la manera de la página del libro. Si queremos, nuestros ojos pueden vagar por la superficie, pero esto depende de nosotros. La superficie pictórica refleja sólo un punto de vista, mientras que una pintura cubista está compuesta de y nos impone diferentes puntos de vista simultáneos, tal como la página del periódico.



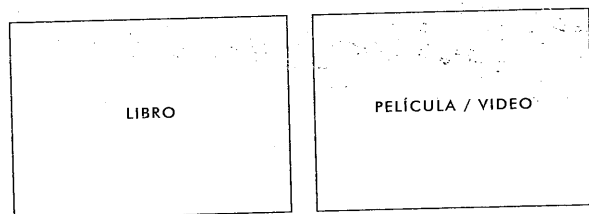
Es una coincidencia notoria, por cierto, que pedazos de periódicos hayan sido un elemento típico de pinturas cubistas.

¿Qué pasa si ahora consideramos no una página aislada, sino un libro entero? Aquí nos enfrentamos a una realidad diferente de la de la página de un libro, la página de periódico, la pintura pre-cubista y la pintura cubista. Un libro es una estructura tridimensional, un mensaje enviado por un soporte secuencial. Y "secuencial" significa que un nuevo elemento ha sido introducido: el tiempo. Debemos trazar una línea divisoria horizontal que separará las dos realidades: la continua de la serial, y una línea vertical que separará lo verbal de lo visual.



7

Si buscamos la forma perdida a la derecha del diagrama,
es obvio que la película y el video deben tomar este sitio.

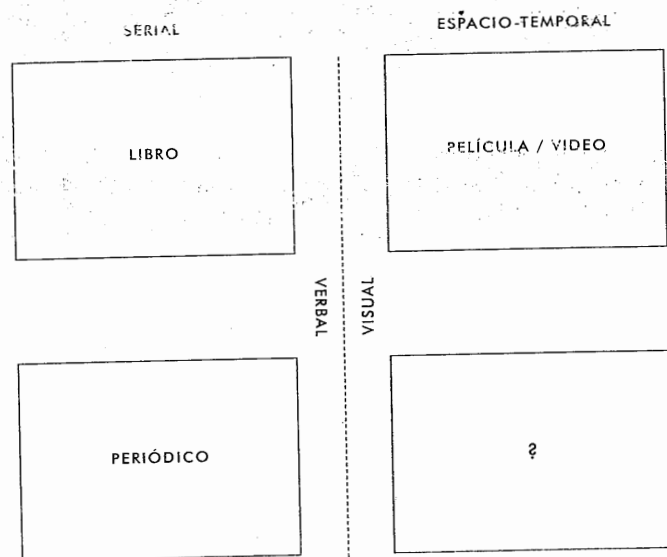


8

Los libros, películas y videos imponen una aprehensión serial o secuencial, los primeros en el campo verbal, los otros dos en el campo visual. Esto, a su vez, significa que las parejas página de libro/pintura pre-cubista y página de periódico/cubismo son realidades espaciales, mientras que la nueva categoría de formas, libro/película-video es tanto espacial como temporal.

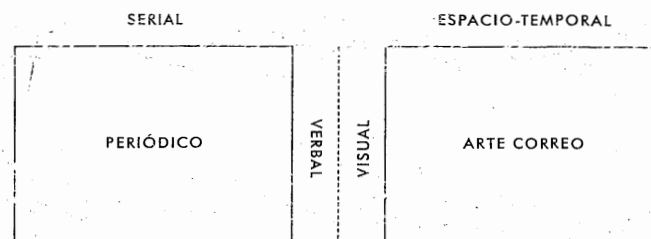


Probablemente esto sea suficiente para una discusión de obras-libros. Pero para mayor claridad, dibujaré el diagrama completo. El siguiente paso sería colocar el periódico entero en la columna de soportes verbales, debajo del libro.



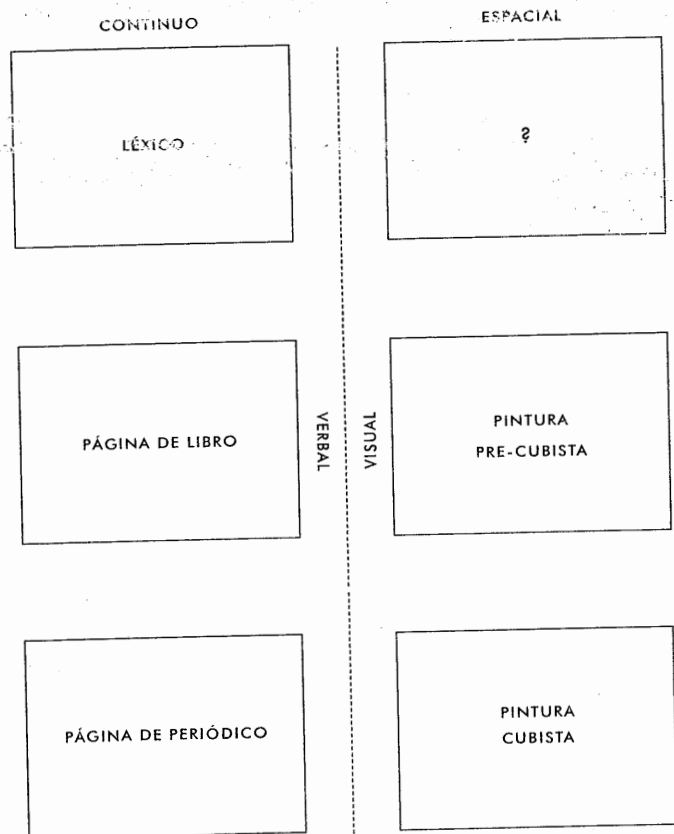
El periódico también es aprehendido secuencialmente; por ende, es una estructura espacial y temporal. En contraste con el libro, ofrece una pluralidad de puntos de vista que es expresada en una tipografía variada, vibrante.

¿Cuál puede ser su contraparte en el lado visual del diagrama? La respuesta es el arte correo. El arte correo ocurre serialmente, evoluciona y cambia día tras día con cada visita del cartero.

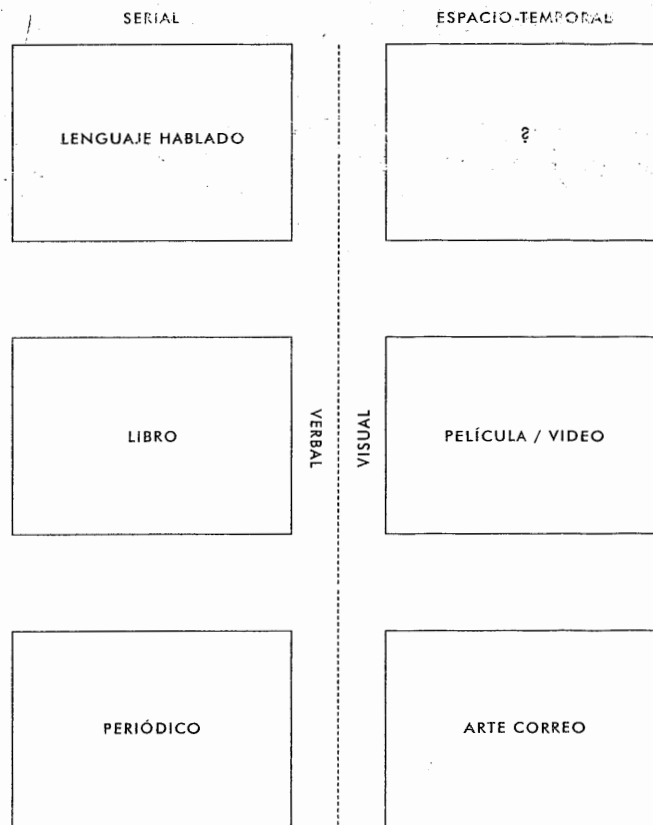


Como los libros, videos y películas, el arte correo es espacial y temporal. Se extiende aleatoriamente por el mundo y cubre un periodo indeterminado de tiempo. Recordemos que las obras de arte correo no sólo son postales aisladas, más o menos atractivas, más o menos sorprendentes. Por arte correo entiendo proyectos complejos que involucran la correspondencia única o serial de un artista así como las múltiples respuestas que pueda recibir y, frecuentemente, la documentación de tal proceso. Incluye, por lo tanto, no sólo el soporte material del mensaje del artista, sino el complejo mecanismo (el sistema postal) que permite la transmisión de mensajes.

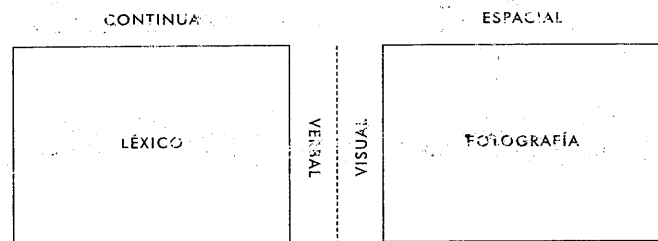
Ha sido necesario trazar estas dos series paralelas de formas para percatarnos de que debe existir una especie de forma simple, elemental que, por combinación y alteraciones, da nacimiento a otras. En el caso de las formas verbales (página de libro, página de periódico, libro, periódico) esta forma elemental es el léxico, la colección de todas las palabras de una lengua en particular.



Es una serie continua dispuesta alfabéticamente y tiene sólo una realidad espacial. El léxico nunca ocurre de este modo en la realidad, desenvolviéndose en tiempo real. Las palabras nunca ocurren como un léxico, sino dispuestas en unidades discretas o frases. Por ende, es la lengua hablada la que ocupa el primer bloque en el conjunto de las formas seriales, espaciales y temporales.



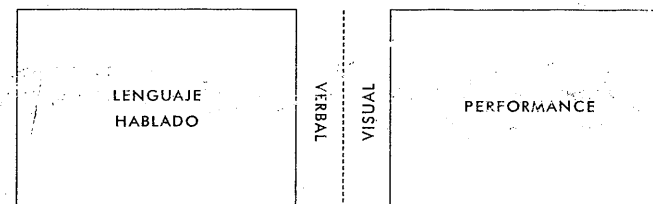
Lo paralelo al léxico, del lado visual del diagrama, es la fotografía.



La fotografía es capaz de reproducir o documentar las otras formas visuales que son continuas y espaciales (pintura pre-cubista o cubista). También funciona como una especie de inventario potencial de imágenes de modo muy similar a cómo un léxico es un inventario de palabras. Mediante la combinación y alteración de estas unidades primarias obtenemos formas seriales que se desenvuelven en una secuencia espacio-temporal, como el video, la película y las obras de arte correo. Finalmente, al escenificar o llevar a cabo una serie de imágenes obtenemos la forma perdida que corresponde a la cima de la columna derecha: performance.

SERIAL

ESPACIO-TEMPORAL



El performance es una serie de eventos que ocurren en condiciones espacio-temporales definidas. El diagrama de las formas está ahora completo. Se podría decir mucho más acerca de cada término particular del diagrama y sus relaciones mutuas, pero para nuestro propósito nos detendremos aquí.

Los libros de este diagrama representan a los libros ordinarios, tal como usualmente los vemos en librerías y bibliotecas. Pero, como ya todo mundo sabe, los libros fueron adoptados por los artistas modernos, tal y como también fueron adoptados los periódicos y el habla. Podemos congratularnos acerca de este desarrollo, pero seamos precavidos de un optimismo ilimitado que, tras un análisis más profundo, puede desvanecerse. La mayoría de los artistas le dieron la bienvenida a la nueva forma de arte con gran esperanza. Se contaba con un medio barato, que permitía el contacto directo con el público y daba a los artistas mayor autonomía de los críticos; promovía responsabilidad social entre los creadores, acrecentaba infinitamente el número de consumidores y muchas otras cosas más.

Esta visión obviamente estaba basada en la total ignorancia por parte de los artistas del mundo del libro tradicional que, en su historia de quinientos años (hablo aquí de los libros impresos), se ha desarrollado con mecanismos mercantiles y un síndrome de celebridad similar al que típicamente oprime al mundo del arte. La ilusión más evidente se refiere al supuesto bajo precio del libro. Incluso si pudiéramos probar que esto es cierto —y esto implicaría un gran trabajo— los precios no pueden ser utilizados como norma para la calidad o eficacia del arte. Más importante aún, esta idea padece de un desconocimiento generalizado acerca de las condiciones materiales y, por ende, económicas de la creación del artista. Si consideramos la producción objetual de obras de arte en formato de libro, un ejemplar del libro no es el libro. El libro es la edición completa; por esto es absurdo afirmar que producir o tener un libro (como obra de arte) es más barato que, digamos, una pintura.

La misma incompreensión es la base de otra razón para el optimismo: que los libros permitirían a los artistas liberarse de las galerías y los críticos de arte. Me gustaría preguntar: ¿para qué? ¿Para caer en las manos de los editores y los críticos de libros! Imaginemos un mundo sin obras de arte, una sociedad utópica donde los libros sean la única posibilidad que conoce un creador para dar cuerpo a su mundo emocional y mental. Ahora imaginemos que los creadores de este mundo descubren el campo de las artes visuales. Podemos imaginar su entusiasmo al pensar: no más críticos literarios, no más intermedios entre nuestras obras y su público, no más editoriales prestigiosas, no más traducciones, no más listas de *best-sellers*, no más manuscritos originales, etcétera.

Se tendría que leer a Jorge Luis Borges, un hombre que sabe de libros, a fin de percatarnos de que los libros no son necesariamente una panacea, de que, al contrario, son un fenómeno monstruoso que amenaza la identidad del libro y la coherencia de su mundo. En un contexto de arte, la inocencia era válida al comienzo, cuando la existencia de las obras-libro de artista no se había reconocido. Este es el caso de los libros de Ruscha y Dieter Rot. No que hayan sido ingenuos. No lo eran. Pero, quizá en esas fechas, cualquier cosa podía ser una obra-libro de artista, ya que hacer un libro implicaba una opción de naturaleza tan radical que nada más podía contar como tal. Ya que un libro no tenía pretensiones o connotaciones estéticas, elegir tal vía de comunicación era suficientemente significativa. A esto se debe que esos primeros libros parecían intencionalmente libros ordinarios, para enfatizar el hecho de que, a pesar de su propósito artístico, eran básicamente libros.

Ha pasado el tiempo y nuestra situación es totalmente diferente. Hemos perdido la inocencia. Ahora ya no basta ser un artista para producir obras-libro. Ahora ya no basta producir libros para afirmar que son obras-libro.

He dicho previamente que un libro es una secuencia de páginas. Esta definición en apariencia simplista implica un viraje radical de nuestra comprensión del libro en los últimos siglos. Durante todo este tiempo se suponía que los libros eran textos, textos impresos. Pero los poetas concretos de la primera hora (Gomringer, De Campos, Dias-Pino, Fahlström, Rühm, etcétera.) destruyeron por siempre la ilusión y evidenciaron, ante todos aquellos que tuvieran ojos y quisieran ver, que el lenguaje impreso es espacio. Ellos rebasaron los sueños más salvajes de Mallarmé. Hicieron no sólo páginas en blanco, sino también páginas multicolores; cubrieron la superficie de las páginas con letras e imágenes: las perforaron y doblaron y quemaron.

³ Sin sentir la necesidad de que las páginas sean encuadradas de una u otra manera en particular, definitivamente excluyo los llamados "libros-objeto", que más bien parecen pertenecer a la esfera de la escultura. Mi énfasis recae en la noción de secuencia y esto no es aplicable al "libro-objeto".

Todo esto sucedió sin que los artistas lo advirtieran. ¿Para qué poner atención a lo que ocurría entre los poetas? Años después, los artistas Fluxus y conceptuales usaban libros como medio de expresión. Pero para Fluxus los libros eran objetos demasiado cargados de prestigio cultural, por lo que publicaron en formatos alternativos, sobre todo en tarjetas sueitas en pequeñas cajas de cartón, dejando a los libros y al mundo del libro casi intactos. Los artistas conceptuales, en cambio, no estaban interesados en el libro como tal, sino en el lenguaje. Así, buscaron que sus publicaciones tuvieran una apariencia lo más normal posible. El hecho es que los artistas Fluxus y conceptuales ayudaron a que el público se habituara a las publicaciones de artista y las tomara en serio, pero sus contribuciones al desarrollo del libro como forma son menos impresionantes, menos ricas y variadas que las contribuciones de los poetas concretos y visuales. Esto es tan notorio que me siento renuente a usar el término "libros de artista". Prefiero optar por "obra-libro", que los libera de la apropiación de los artistas, al mismo tiempo que subraya al libro como forma, como obra autónoma. Por la misma razón, usaría el término "libro de artista" para todos los libros hechos por artistas, sin importar cómo sean y, por lo tanto, incluyendo catálogos, biografías, etcétera.

⁴ El brasileño Wladimir Dias-Pino me mostró, durante mi visita a Brasil en 1978, algunos de sus primeros libros (desgraciadamente, están ya agotados). Son algunas de las mejores y más bellas obras-libro que he visto.

Para ilustrar esto me gustaría, una vez más, utilizar los ejemplos de Ruscha y Rot. Estos artistas han estado produciendo obras-libro desde el comienzo de los años sesenta pero, al mirar su obra desde nuestra perspectiva en 1979, no todos sus libros son obras-libro. Para usar un ejemplo, *Royal Road Test* de Ruscha no es una obra-libro.⁵ Este libro es una documentación fotográfica de una acción consistente en lanzar una máquina de escribir desde un automóvil en marcha y luego recoger las piezas dispersas en la carretera. Otras obras de Ruscha son mejores ejemplos de obras-libro: *Some Los Angeles Apartments*, *Various Small Fires*, *Nine Swimming Pools*, por sólo nombrar unas cuantas. En estas obras, Ruscha usó el libro no como documentación, sino como una forma autónoma. Respecto a Rot, ha publicado muchos libros con grados variables de coherencia formal. Algunos de ellos son ejemplos extremadamente bellos de obras-libro, otros son casos dudosos, mientras que otros sólo son libros comunes de textos con ilustraciones o series de reproducciones de naturaleza variada.

⁵ Durante su charla para la conferencia "Options in Independent Art Publishing", Martha Wilson, del Franklin Furnace (Nueva York), usó erróneamente este libro de Ruscha como ejemplo de una obra-libro; o más bien, a ella no le interesó establecer una diferenciación clara. Esta es una actitud típica en Estados Unidos.

Pero, ¿con qué bases podemos diferenciar entre las verdaderas obras-libro y todo tipo de publicaciones de artistas en formato de libro? Clive Phillpot⁶ dice que las obras-libro son "libros en los cuales la forma del libro es intrínseco a la obra". Esto me parece un excelente punto de partida para la discusión. Inmediatamente nos confrontamos con la pregunta, ¿qué debemos comprender por "forma del libro"? Quizás una serie coherente de páginas, como he sugerido previamente. Reuniendo estas dos ideas básicas, arribamos a la siguiente definición: las obras-libro son libros en los cuales la forma del libro, una serie coherente de páginas, es intrínseca a la obra. El problema de esta definición es que también incluye una gama de libros ordinarios. Las novelas, por ejemplo, resultan excelentes en forma de libro. Obviamente Phillpot trataba de excluir los catálogos y otras publicaciones de artistas; a esto se debe que usara el término "intrínseco". Pero ni esta palabra ni mi contribución a la definición excluye a las obras literarias. Lo que hemos tratado de decir con esta definición es que la obra no puede sino existir como libro. Pero, francamente, no veo qué mejor forma podría tener un directorio telefónico que la de un libro.

⁶ "Book Art Digressions" en *Artists' Books*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1976.

Lo que nuestra definición ha fallado en explicar es la lectura, la experiencia misma de las obras-libro por un observador. Las obras-libro deben crear condiciones específicas de lectura. Debe haber una coherencia entre los mensajes posibles, potenciales de la obra (lo que nuestros padres llamaban "contenido"), su apariencia visible (la "forma" de nuestros padres) y la manera de lectura que estos dos elementos imponen, sugieren o toleran. A este elemento le llamo "ritmo".

Tome una novela, la más tradicional que se pueda encontrar, separe las páginas y exhibalas en un muro de galería. ¿Por qué no? Esto es perfectamente posible. No hay nada en su forma o contenido que se le oponga. Pero el ritmo de nuestra experiencia de lectura sería inapropiado. Esto prueba que el lugar de una novela es entre sus pastas, en forma de libro. Ahora, haga lo mismo con el llamado libro de artista. La mayoría de ellos son una serie de unidades visuales: las páginas. Tome una por una, colóquelas en hilera en un muro de galería y, si el ritmo sufre, significa que existen como unidad y forman una auténtica obra-libro.

pero todavía nos mantenemos confrontados con el mismo problema: las obras-libro y las novelas parecen pertenecer al mismo conjunto. La condición que debemos imponer a los libros de artista para obtener de ellos una forma autónoma es que no utilicen lenguaje lineal como las novelas, poemas, tratados filosóficos y manuales económicos. Nuestra definición, entonces, resulta más o menos así: las obras-libro son libros en los cuales la forma del libro, una serie coherente de páginas, determina condiciones de lectura que son intrínsecas a la obra.

El problema con los libros y publicaciones de los artistas conceptuales es que, justo como en el caso de las novelas, ignoran la lectura. Un libro de historietas, por ejemplo, o un periódico, crean más ricas, variadas y cambiantes condiciones de lectura que las publicaciones de Art & Language. Es cierto que "el arte conceptual, debido a que mucho de éste involucra materia verbal o es conscientemente una desmaterialización de la obra del artista hacia manifestaciones impresas, frecuentemente está mejor equipado para su presentación en forma de libro que en los muros de una galería, simplemente por virtud de la superioridad intrínseca del libro como un vehículo para este tipo de información". Sí, pero aquí la forma del libro se refiere a la del libro común, no a la de la obra-libro. Y ese es el caso de la mayoría de las publicaciones de los artistas conceptuales, que dejan intacta la forma del libro y no crean condiciones específicas de lectura que sean intrínsecas a la obra.

Mi propósito aquí no es hacer un recuento detallado de cómo los libros se desarrollaron históricamente después de las obras de Ruscha y Rot, ni explicar la contribución de otros artistas. Quiero, en cambio, presentar un número de obras-libro europeas que me gustan e ilustran, de un modo u otro, algunas de las ideas que he procurado desarrollar aquí. Algunos de estos ejemplos, a simple vista, parecen libros comunes. Incluso se esfuerzan bastante en imitarlos. En estos casos, el propósito del artista es usar como referencia un género muy particular de libros, por ejemplo, libros de historietas o diccionarios. Pero por la manera en que un artista explota, contradice y comenta géneros existentes, se puede reconocer su conciencia de la peculiaridad de la forma del libro.

Otros artistas evitan cualquier semejanza con los libros comunes, sin importar qué tan específicos puedan ser algunos géneros de libro. Éstos explotan la naturaleza secuencial del libro con tal de describir un proceso, o analizar un proceso, o dar cuerpo a un proceso.

Mientras tanto, otros artistas usan la materialidad de la página. Esto no incluye a los libros-objeto o a los libros como volúmenes, sino a los libros como series de representaciones bidimensionales que, debido a su naturaleza/secuencial, pueden sugerir o reproducir realidades tridimensionales.

Finalmente, otros libros se concentran en el proceso de lectura y logran esto por varios medios. Todas estas categorías no son mutuamente excluyentes. Muchas veces una obra explota varias posibilidades, y hay ciertas obras que son extremadamente difíciles de ubicar en una sola categoría. Nuestro esquema sólo sirve para propósitos prácticos y no tiene ninguna pretensión ulterior.

OBRAS-LIBRO EUROPEAS: UN SONDEO

LIBROS DE GÉNERO

- G. A. Cavellini, *Continuo la serie...* (Italia)
Roberto Altmann, *Geste Hypergraphique* (Liechtenstein)
Niels Lomholt y Tom Elling, *Mr. Klein* (Dinamarca)
Jan Voss y Einar Guomundsson, *Conversation* (Alemania, Islandia)
Hansik Gebert, *Life Time no. 7* (Alemania)
Eugenia Balcells, *Humilde homenaje de respeto y gratitud a mis más dignos profesores* (España)
Paul-Armand Gette, *La plage* (Francia)

LIBROS COMO SECUENCIA

- Franco Vaccari, *Per un trattamento completo* (Italia)
Heinz Breloh, *Uns zu Grau* (Alemania)
Jaroslaw Kozlowski, *Lesson* (Polonia)
Helen Chadwick y David Mayor, *Door to Door* (Inglaterra)
Carel Balth, *Perception of the Line* (Holanda)
Pawel Petasz, *Pages of Contemplation* (Polonia)
J. H. Kocman, *Capillarity Book* (Checoslovaquia)
Jochen Gerz, *Recto Verso* (Alemania)
Sanja Ivekovic, *Double Life* (Yugoslavia)
Endre Tót, *The States of Zeros* (Hungría)

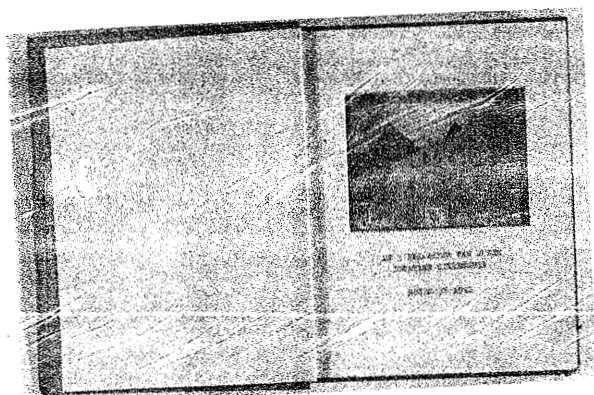
François Morellet, *90° Deux trames* (Francia)
 Bruno Munari, *An Unreadable Quadrat-Print* (Italia)
 Jifi Kolář, *Poem R.* (Checoslovaquia)
 Ulises Carrión, *In Alphabetical Order* (Holanda)
 Robin Crozier, *Portraits of Robin Crozier* (Inglaterra)
 Michael Peel, *Alphabet* (Inglaterra)
 Maurizio Nannucci, *M40/1967* (Italia)
 Tony Rickaby, *Casts* (Inglaterra)
 John Murphy, *Selected Works* (Inglaterra)
 Géza Perneczky, *Stamping by Little Objects* (Hungria)
 Dick Jewell, *Found Photos* (Inglaterra)
 José Luis Castillejo, *The Book of 18 Letters* (España)
 Alison Bielski, *Twenty Monogram poems* (Inglaterra)
 Silvie Defraoui, *Perquisition, El Tango* (Suiza)
 Dieter Hagenbach, *A House/Une maison/Una casa/Ein Haus*
 (Alemania)
 Knud Pedersen, *The New Phantasy* (Dinamarca)

LIBROS COMO ESPACIO

Johan Cornelissen, *Untitled* (Holanda)
 Siggi Gudmundsson, *Journey-Book* (Islandia)
 Francisco Pino, *Ventana oda* (España)
 Dieter Rot, *Gesammelte Werke 7* (Alemania)
 Paul van Dijk, *Een Blad Doorbladeren* (Holanda)
 Roy Grayson, *Painting Book* (Inglaterra)
 Peter Meijboom, *Geschichte* (Alemania)
 Kristjan Gudmundsson, *Circles* (Islandia)
 John Liggins, *Elemental Actions* (Holanda)

LIBROS COMO PROCESO DE LECTURA

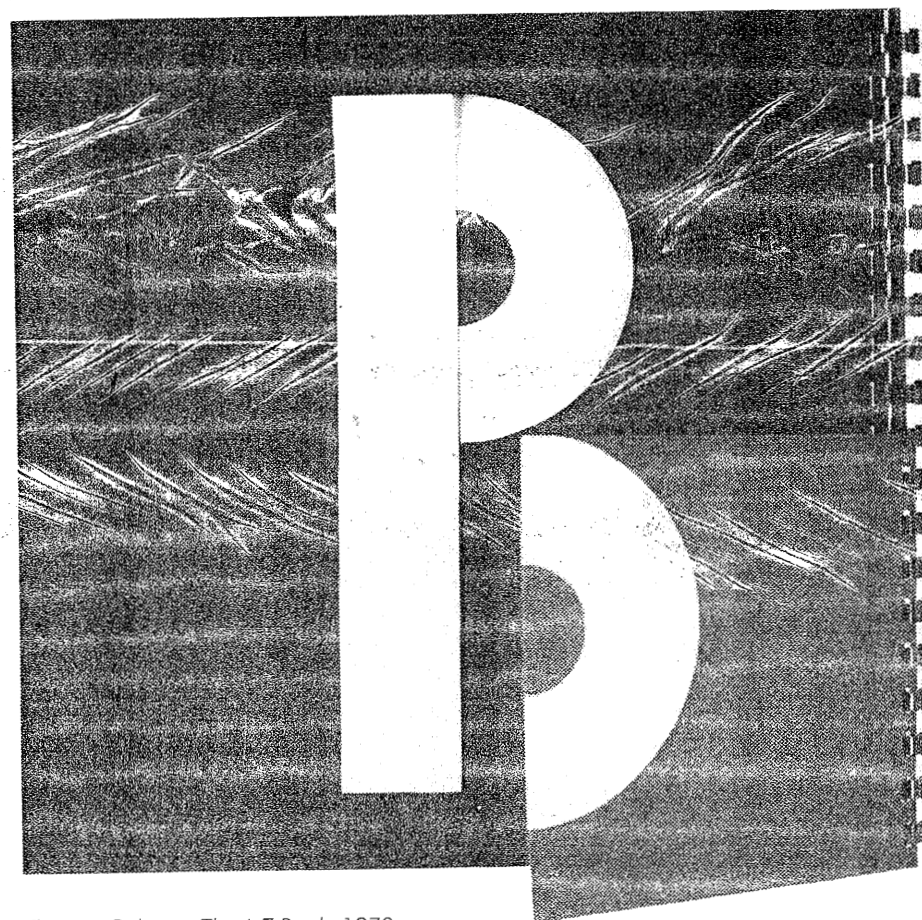
Bob Cobbing, *Why Shiva Has Ten Arms* (Inglaterra)
 David Mayor, *Auto Book* (Inglaterra)
 Dorry Sack, *Number-Language* (Bélgica)



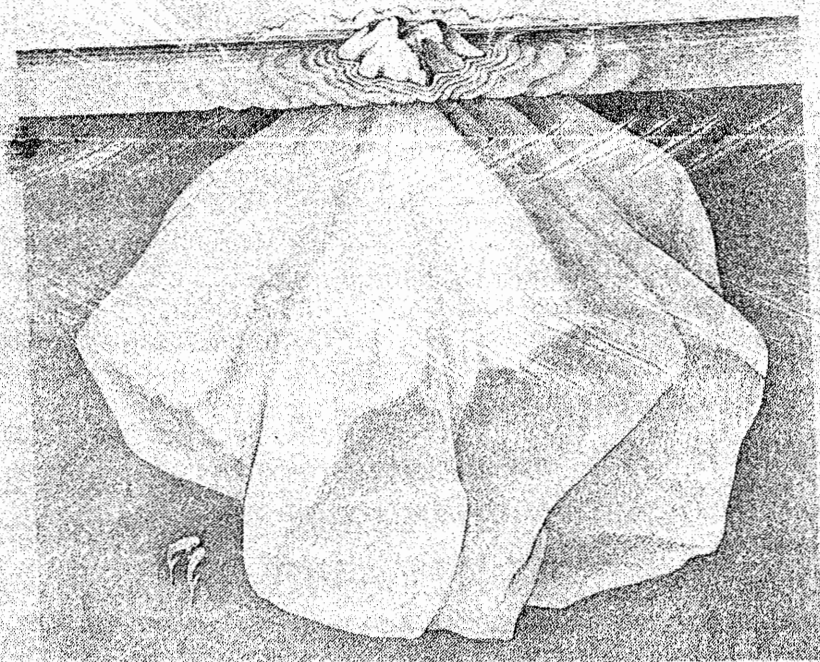
Pieter Mol, *De Drie Pyramiden van Breda*, Breda, 1972



Ray Grayson, *Painting Book*, Londres, 1972



Thomas Ockerse, *The A-Z Book*, 1970



SURFACING ON THE SUBLIMINAL

EGOZINE

VOL. 1, ISSUE 1

In This Issue:

MIRROR MANNERS

THE ALTAR EGO -

PERSONALITY PLUS?

WHEN WORLDS COLLIDE!!

HOLLYWOOD: WHERE BONBONS PLAYED
CULTURE & BEYOND

3 PAGES OF R. J. LAMBERT

\$2.50



A COLLECTION OF OTHERWISE UNPUBLISHABLE MANUSCRIPTS
COMPILED BY
HENRY KORN AND RICHARD KOSTELANETZ

ACERCA DE LA CRÍTICA

Assembling, Samengesteld Door, compilado por Richard Kostelanetz y Henry Korn, 1970

Este texto fue escrito para el panel "Critical Issues for Artists' Books" dentro de la 'Artists' Books Conference, que tuvo lugar en el Centro de Ciencia e Ingeniería de la Universidad de Boston en abril de 1985. Apareció publicada por primera vez en *Quant aux livres / On Books* (1997 y 2008).

1

No creo que todo en el mundo exista con el fin de terminar en un libro (Mallarmé), aunque la idea, estoy de acuerdo, es excitante.

Sí creo, en cambio, que todo libro existente eventualmente desaparecerá.

Como resultado de una catástrofe final o victimizados por la tecnología o por un proceso de auto-aniquilación, no lo sé. Pero desaparecerán.

No veo razón para el lamento. Veo aquí un incentivo para ubicar a los libros dentro de la categoría de organismos vivos. Así que es natural que crezcan, se multipliquen, cambien de color, enfermen y, eventualmente, mueran.

En este momento somos testigos de la fase final de este proceso. Figurativa y literalmente, las bibliotecas son cementerios de libros.

¿Qué son los *best-sellers* de pasta blanda si no cenizas, sombras, humo? Todo *best-seller* testifica el hecho de que el fuego del lenguaje (en sus formas literarias) se ha extinguido.

Pero, en lo que toca a nosotros, estamos vivos y bien.

Todavía tenemos oídos y ojos para verlos, sistemas lógicos, signos, proyectores de cine, pistas de baile, cadenas de televisión, alfabetos manuales y mucho más.

Hasta donde sé, únicamente los artistas están celebrando la muerte de los libros. Es difícil de creer, pero es cierto, a nadie más parece importarle.

Sólo los artistas están dando su merecido adiós a los libros, con cantos, iconos, aceites sagrados, rituales, cohetes; en fin, todo lo usual en estos casos.

Otras personas (por ejemplo, los escritores, lectores y todos los intermediarios entre unos y otros) simulan no ver, oír u oler. Las estadísticas no gozan de alta estima como materiales de lectura en estos círculos.

¿Y qué tal en la educación? Todo ocurre, como antaño, casi exclusivamente por medio de libros. Mientras tanto, afuera, en las calles, se aclaman los peores *best-sellers*.

Pero esta no es la historia de los buenos escritores versus los malos escritores, editores de calidad versus editores de basura, lectores inteligentes versus lectores idiotas.

El único tema real de nuestra historia es este objeto más bien pequeño, usualmente rectangular, multicolor y de peso ligero: el libro, los libros. Los encontramos aquí y allá entre nosotros, viviendo sus vidas, cambiando, objetos de todo tipo de manipulaciones y modificaciones en manos de cualquiera que se cruce con ellos.

Los artistas han tenido esta intuición: los libros son propiedad común. Pertenecen a todos y cada uno de nosotros. Varios siglos de vida común entre hombres y libros han dejado su marca en ambos lados. Los hombres aprendieron a leer y luego se aburrían. Los libros aprendieron que no durarían por siempre y comenzaron a moverse.

Los libros se convirtieron en territorio para el juego, abiertos a cualquiera dispuesto a tomar parte de él. Muy pronto los libros se volvieron multicolores, su geometría se diversificó, los textos impresos comenzaron a bailar e incluso hicieron su salida, las páginas devinieron transparentes, materiales distintos del papel se exploraron y conquistaron.

Aquellos que gustan de la historia dicen que todo esto comenzó en los tardíos años cincuenta, y se responsabiliza a los poetas concretos del primer golpe mortal.

Pero, por supuesto, todo esto comenzó mucho antes. Sólo para mencionar un ejemplo, los futuristas y constructivistas ya habían estado activos en este campo algunas décadas antes. Y cuando dices esto en voz alta, no pasa mucho tiempo antes de que alguien interrumpa y recuerde los manuscritos medievales, las inscripciones romanas o la escritura jeroglífica.

Veo esta evolución formal de la siguiente manera:

a) Lenguaje escrito en bloques más bien sólidos: PROSA. Todas las unidades visuales (letras, puntuación, espacios) se distribuyen uniformemente, creando un patrón regular blanco y negro sobre la página. [La distinción entre narración y diálogo representa la primera ruptura importante en el cuerpo del texto.]

b) Rarefacción del lenguaje: POESÍA. Las palabras se volvieron escasas, cada una proclamando y defendiendo su propia identidad. La mitad del espacio permanece en blanco. El texto y el espacio ocupado mantienen un delicado balance. Nuestras emociones se despiertan por esta precariedad. [El verso libre redescubre y repuebla la baldía vastedad de la página.]

c) Flotando en un espacio enrarecido, algunos elementos (letras, palabras) coagulan: POESÍA CONCRETA. El lenguaje pierde su uniformidad. Las letras están, desde ahora, sujetas a las leyes (la arbitrariedad) de la atracción y el rechazo. El lenguaje carece de transparencia. Las letras pueden ser pintadas con cualquier color. [La exposición a la variación de tamaño, forma y color conduce, a final de cuentas, a una carencia total de identidad. Las letras se mezclan con imágenes. Nace la poesía visual.]

d) Una vez que la primacía del lenguaje visual se ha roto, cualquier sistema de signos puede poblar el libro: OBRAS-LIBRO. Los artistas, músicos y gente ordinaria los toman por asalto. A partir de ahora, el libro tendrá sentido por su carácter de entidad física. La intrusión de signos heterogéneos en la página queda relacionada con un conocimiento más hondo de la naturaleza estructural del libro como un todo. [Lo que en fases anteriores de esta evolución no parecían ser sino sueños alocados —libros en blanco, libros en negro, libros ilegibles, etcétera— más tarde demuestra ser fácil de emprender por los artistas y fácil de aceptar por el público.]

5

Prefiero detenerme aquí. En el momento en que la bestia ha muerto. Luego llegaron las hienas de todo tipo y no quiero ocuparme de ellas.

La actividad editorial se diversificó. Se organizaron festivales y conferencias. Los museos enriquecieron sus colecciones.

Los libros alcanzaron estatus de superestrellas. Fueron colocados bajo los reflectores. La audiencia del arte se mantuvo sentada a la expectativa de algo que tenía que ser sensacional.

Pero en la escena del arte los libros probaron ser, en su mayor parte, pobres actores. Bastante pequeños, se dañan fácilmente al ser manipulados, más bien difíciles de exhibir, pobremente distribuidos, y todo lo demás.

Únicamente los artistas ingenuos creyeron realmente, y sólo por un corto tiempo, que las mejores armas de los libros eran su "falta de pretensión" y su carácter "democrático".

Al final, el libro de artista probó ser nada más, nada menos, que un producto artístico.

6

Estoy feliz con las actuales actividades diversificadas en el campo del libro, siempre y cuando se obtengan nuevas visiones.

No veo por qué tengamos que escuchar una y otra vez los nombres de Dieter Rot, Edward Ruscha, Andy Warhol, etcétera. Y, por favor, les ruego, no mencionen a D . . . p.

Creo, y soy feliz al creerlo, que alguien en Etiopía, Paraguay o Corea está haciendo o ha hecho obras maravillosas (y no porque haya visto una). Estoy convencido de que la capacidad humana para la creación es más amplia, alta y profunda de lo que los especialistas de arte quieren hacernos creer.

Sólo los museos y los coleccionistas (y me refiero específicamente a los museos y coleccionistas en los países más ricos, muy conocidos por sus perspectivas imperialistas acerca de la geografía y la historia de la cultura) pueden tener un interés en identificar, fechar y registrar las supuestas diez mejores obras en un campo dado.

Lo que más me gusta de los libros es que hay demasiados. Por lo tanto, nunca puedo estar seguro de que los he visto todos ni, en consecuencia, de que sé cuáles son los mejores.

Créanme, no digo esto a la ligera. Estoy contradiciéndome de modo consciente después de haber llegado a la conclusión de que, o debo cerrar la boca para siempre, o debo contradecirme.

7

Comencé a hacer obras-libro en 1971, inmediatamente después de haberme dado cuenta de que ya había muchos libros en el mundo.

Había escuchado que las (mayores) bibliotecas estaban llenas de libros que nadie había abierto o solicitado.

Sabía por propia experiencia que el contenido de un libro —el lenguaje— es engañoso y puede ser aburrido.

Era entonces necesario, concluí, terminar con los libros. Pero esto, en bien de la coherencia, tenía que hacerse por medio de libros.

Mi propósito fue crear libros que fueran tan intensos en el uso del espacio y tiempo disponibles que todos los demás libros parecieran creaciones superficiales y sin sentido.

De arranque, los libros tenían que liberarse a sí mismos de la literatura. Luego, tenían que liberarse de las letras.

A partir de ese momento, consideré a cualquiera que no leyera libros como mi aliado y a cualquiera que escribiera libros como mi enemigo.

8

Pero reservé mi amor más profundo por quien activamente estuviera involucrado en la lucha contra el enemigo común.

No importa que no sepa que está peleando, no importa siquiera que reconozca la existencia de un enemigo.

La única cosa importante es que esté creando libros que vuelvan obsoletos los estándares del enemigo: su arma.

Tales libros —obras-libro— alcanzan este fin por medio de su coherencia interna, el impacto de sus contenidos, su comprensión de la naturaleza secuencial del libro, su conciencia del ritmo de "lectura", el rechazo del lenguaje lineal.

Cuando tales libros finalmente existan, y cuando su existencia sea reconocida, entonces tendremos el derecho a decir: "¡Hemos ganado!"

¡Hemos ganado! ¿No es así?

KUNSTENAARSBOEKEN

ARTISTS' BOOKS

uit het / from the

Other Books & So Archive Amsterdam



27/3 - 26/4/1981

Stedelijk Museum Schiedam

¡HEMOS GANADO! ¿NO ES ASÍ?

Publicado originalmente en *Flue*, vol. III, núm. 2 (Nueva York, Franklin Furnace, 1983) y en *Quant aux livres / On Books* (1997 y 2008).

No pude asistir a todas las presentaciones y mesas de ayer en este encuentro. Pero asistí a algunas y escuché ciertas observaciones críticas que fueron bastante fuertes, bastante explosivas. Esperé, entonces, algunas reacciones acaloradas por parte de la audiencia; pensé que algunos estarían en fuerte desacuerdo y que reaccionarían. Después de todo, estas personas en las mesas, en estas presentaciones, hacían afirmaciones críticas que podían aplicarse negativamente a muchos de los libros expuestos aquí, allá abajo y en el show. Al mismo tiempo, decidí no repetir, una vez más, esas afirmaciones en mi intervención, ya que sería aburrido. Pero, para mi sorpresa, no hubo reacciones polémicas o apasionadas de nadie, así que quizá vale la pena tocar estas cuestiones sensibles.

Hay muy poca crítica, crítica sería hecha por críticos de arte profesionales, acerca de los libros de artista. Pero he escuchado o leído algunos análisis muy buenos, profundos, de la forma del libro. El problema es que tales análisis han sido escritos por profesores de escuelas de arte y, por lo tanto, tienden a ser puramente formalistas. Tratan los libros como si el único asunto, o el más esencial, fuera explorar el libro desde el aspecto visual: el material usado, las dimensiones, el color, el espaciamiento, etcétera. Disculpen, creo que todo esto es importante, pero no es lo único ni lo más esencial que hay que decir acerca de los libros. Considero que es necesario hacer un análisis estricto de la forma del libro. La mayoría de los llamados libros de artista fracasan en este punto, así que es importante hablar de esto. Pero hay otros asuntos en juego.

Creo que los libros y, por ende, los libros de artista, tienen que ser situados en un contexto cultural. De hecho, ya lo están, existen en un contexto cultural, nos guste o no. En una escuela se puede analizar bellamente la estructura formal de los libros, pero, fuera de ella, hay un mundo. Como suele suceder, el mundo tiene una experiencia de los libros. Y esta experiencia está determinada en buena medida por un contexto estructural. En este contexto hay un acuerdo acerca de qué tipo de objetos serán identificados como sillas, tranvías o libros. Este es el problema con los buenos análisis de la forma de un libro: tienden a fomentar materiales inusuales, nuevos formatos, etcétera, de modo que el grueso del público acepte los productos de tales análisis como objetos de arte, pero no como libros. Para ellos, si buscas libros, tienes que ir a una librería.

Indudablemente, hacer arte es una actividad altamente especializada, y no se puede esperar que el grueso del público sea consciente de toda la exploración y análisis que se lleva a cabo en las escuelas de arte y en los estudios de artistas. No obstante, de nuevo, el problema que surge en la apreciación de los libros de artista proviene mayormente del hecho de que los libros son objetos que todo mundo ha manejado en el hogar, la escuela, la iglesia, la caseta telefónica o el baño. Y, para empeorar las cosas para los artistas, sin importar qué éxito tan fantástico puedan alcanzar los libros de artista, ellos —estos libros de artista— continuarán compartiendo el mundo con otros libros, los libros comunes.

Lo que quiero decir es que los libros de artista no pueden excluir o expulsar a los libros comunes de la experiencia de las personas en otras áreas de la vida humana y social. Les guste o no, los libros de artista tienen que compartir su espacio vital con libros de no-artista.

Bueno, por otro lado, quizá no lo tengan que hacer. Quizá la entera cuestión de los libros de artista radica en que están envueltos en una pelea a muerte con los libros comunes. Quizá esa sea también una perspectiva válida para la crítica de los libros. En lo que me toca, mi relación con los libros de artista, como artista y crítico, no surgió, en primera instancia, de mi amor por los libros en general. Desde que comencé a hacer libros, a pensarlos críticamente, mi meta ha sido acabar con los libros por ser una forma obsoleta de comunicación: objetos pesados, feos, perecederos, torpes, sucios. Pero, por otro lado, no considero que mi meta sea, o deba ser, embellecer libros, inventar libros nuevos, bellos y bien diseñados. No, desde mi perspectiva, la meta y validez histórica de los libros de artista es abolirlos al revelar críticamente lo pobres y feos que son estos objetos.

Así que hacer libros de artista no consiste primordialmente en ocuparse de la estética, sino de la política cultural.

Pero, esperen, no quiero decir que debamos ir a quemar la biblioteca del Museo de Arte Moderno. (¡A mi amigo Clive Phillpot no le gustaría!)

Sustituir las palabras por imágenes, el papel por pergamino y la tinta por pintura tiene consecuencias formales que cambian la apariencia del libro; pero ello no se ocupa necesariamente de la cuestión principal: el libro correcto tendrá o no tendrá que sobrevivir.

Así es que todo libro de artista, real y bueno, es un comentario crítico, implícito o explícito, a los libros en general.

Ya que prefiero exponer en lugar de implicar, tengo una preferencia por los libros de apariencia común. Libros que no quieren resultar "artísticos", sino que remiten abiertamente a los libros comunes y expresan abiertamente su conciencia acerca de la esfera de los libros comunes. Y esta conciencia no puede ser sino una conciencia crítica.

OTROS LIBROS

Este texto fue escrito para la realización de un video (*A Selection Both Limited in Scope and Quite Arbitrary, but Nevertheless of Great Significance, of "Bookworks" from Ulises Carrión's Other Books and So Archive*), producido para la exposición *Turning over the Pages* en la Kettle's Yard Gallery, Cambridge, en 1986. Apareció impreso por vez primera en *Quant aux livres / On Books* (1997 y 2008).

1

Este libro mío es parcialmente hechos verídicos y parcialmente fantasía.¹ El hecho verídico es que me encantan las listas de nombres, índices de tarjetas, sistemas de recuperación de información, todo ese tipo de cosas. No en balde tengo un archivo en casa, *Other Books and So Archive*, que incluye una colección de libros de artista.

¹ *In Alphabetical Order*, Amsterdam, Cres, 1978. 210 X 150 mm., 48 páginas sin numerar. Cosido, pasta blanda. Offset. Tiraje de 400 ejemplares. (J.J.A.)

2

No soy un coleccionista de libros.

Los libros en el archivo son aquellos que me han dado sus hacedores.

La colección ha crecido porque he conocido personalmente a un gran número de artistas e impresores, aquí o mientras viajo al extranjero.

Y también porque a mitad de los años setenta abrí en Amsterdam la primera galería especializada en libros de artista, *Other Books and So*, que luego se convirtió en *Other Books and So Archive*.

3

En marzo de 1975, tres semanas antes de abrir Other Books and So, envié más de mil cartas solicitando a artistas, escritores y editores que me enviaran sus libros.

No incluí ninguna definición precisa de las obras en las que estaba interesado. Sólo dije que quería "el tipo de libros que tú haces".

Pocos días después, comenzaron a llegar paquetes desde Norte y Sudamérica, el oeste y este de Europa, Japón y Australia.

4

No cualquier libro que llega se vuelve parte del archivo. Sólo los verdaderos libros de artista o los documentos relacionados con los libros de artista se guardan aquí. Los artistas también producen catálogos y libros que son completamente tradicionales; este archivo no es lugar para ellos. Excepto si estos libros representan un comentario específico y discernible acerca de los libros en general, como la novela de Andy Warhol, o como algunos catálogos excepcionales que funcionan como auténticos libros de artista.

5

Entre los muchos tipos de publicaciones de artistas, el único género que implica una renovación esencial para el arte y para los libros son las llamadas obras-libro.

Para que un libro de artista sea una obra-libro es esencial que se vea y funcione como un libro ordinario. Eso significa: nada de tamaño inusual, nada de materiales extravagantes, nada de contexto excéntrico.

6

La ordinariedad misma de las obras-libro garantiza su lugar en el contexto general de la cultura, esto es, del arte.

Un contexto especializado de arte se vuelve entonces, irrelevante o, a lo más, anecdótico. La vía más directa para alcanzar la ordinariedad es imitar cualquier género conocido de libros ordinarios en forma y contenido (TV-guías, manuales de escuela primaria, diarios íntimos, guías telefónicas, etcétera).

7

La gente pregunta frecuentemente si un libro de artista debe asemejarse a un libro ordinario con tal de alcanzar el estatus supremo de obra-libro; entonces, ¿cómo pueden diferenciar entre los libros ordinarios y las obras-libro? Bueno, las obras-libro sólo parecen ordinarias. Pero no lo son.

Están hechas para crear ritmos específicos de atención, condiciones específicas de lectura. Y aquí es donde los viejos santuarios del arte, como las galerías, museos, etcétera, juegan un rol.

8

No hay un lugar real para las obras-libro en las librerías. No hay un lugar real para las obras-libro en las bibliotecas. No debido a que los libreros y los bibliotecarios sean reaccionarios (¿lo son?), sino debido a todo tipo de razones.

Un libro puede que sea demasiado pequeño, otro demasiado frágil, otro demasiado caro o incluso demasiado barato,

otro puede que sea difícil de encontrar, o demasiado pobremente encuadernado, o con texto en una lengua desconocida. Otro libro puede ser sospechoso de pornografía o absurdo, o puede estar pobremente impreso o quizás el artista sea pésimo.

De verdad, no quiero dramatizar la cuestión. El hecho es que, mientras que las librerías y las bibliotecas permanecen firmemente cerradas, las galerías, museos y semejantes abren sus puertas.

9

Algunos artistas, incluyendo los que producen obras-libro, no ponen nunca un pie en una librería.

Esta puede ser una actitud saludable, pero todos ellos están conscientes, deben estar conscientes de los libros y se refieren a ellos en sus obras.

Esto sucede en toda clase de maneras, desde reciclar libros de pasta blanda producidos masivamente hasta explotar al extremo las posibilidades ofrecidas por distintas tecnologías de la reproducción.

10

Las actividades de publicación de los artistas incluyen más que simplemente obras-libro. No quiero decir los llamados "libros-objeto" o múltiples lingüísticos. Estos no necesariamente implican una técnica de impresión en particular. Lo que quiero decir es que los artistas, además de publicar obras-libro, también hacen periódicos, juegos de postales, barajas, revistas, ensamblajes, colecciones de ensayos, etcétera.

Una selección que sólo incluya obras-libro (como esta) es tanto limitada en alcance como bastante arbitraria.

11

Una selección que sólo incluya obras-libro puede que a primera vista parezca limitada en alcance, pero en realidad tiene un gran significado.

Ya que con tal de presentar sólo obras-libro nos hemos forzado a excluir muchos libros de artistas que no representan un postulado acerca de los libros en general.

Y ese era el punto del ejercicio, la razón por la cual, en primer lugar, los libros tienen que ser hechos por artistas.

12

Creo firmemente que cada uno de los libros que hoy existen desaparecerá eventualmente.

Y no veo razón para el lamento.

Como cualquier otro organismo vivo, los libros crecerán, se multiplicarán, cambiarán de color y, eventualmente, morirán. En este momento, las obras-libro representan la fase final de este proceso irrevocable.

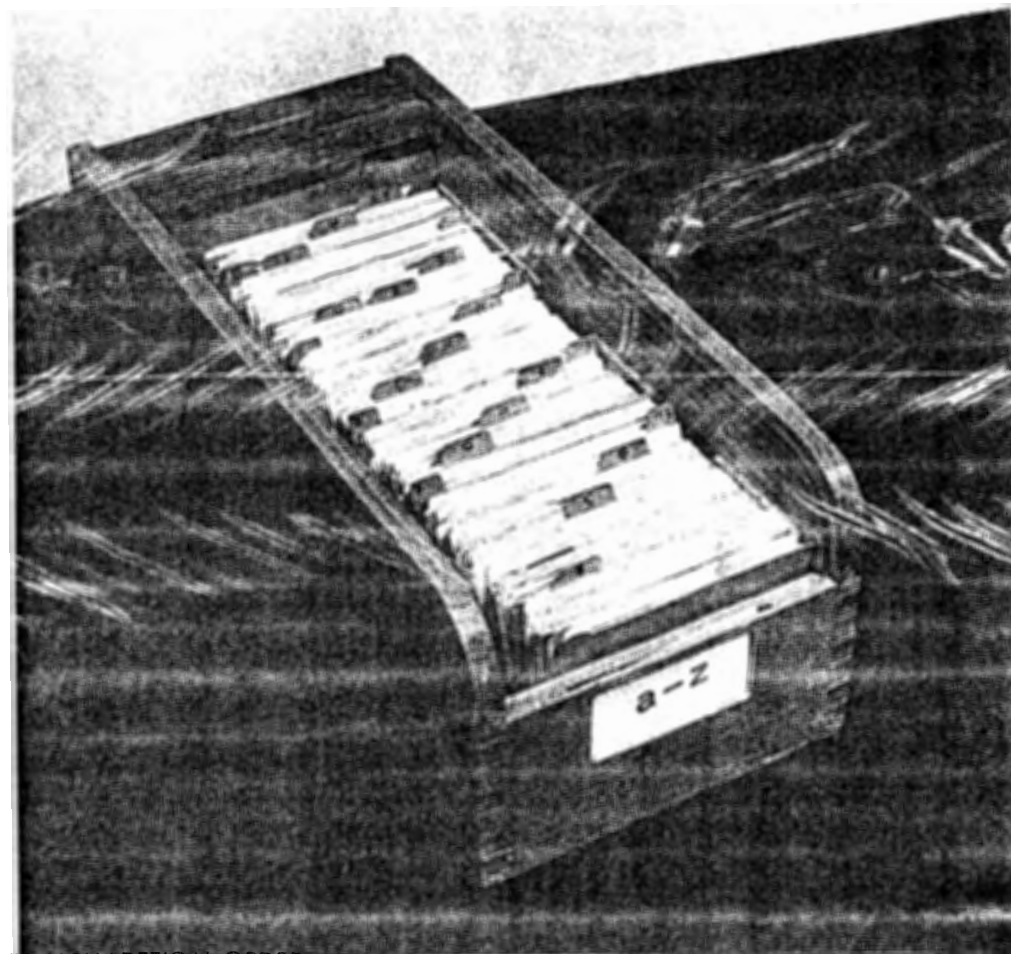
Las bibliotecas, museos, archivos son los cementerios perfectos para los libros.

¿Por qué un artista debe abrir una galería?

¿Por qué debe conservar un archivo?

Porque, creo, el arte como una práctica ha sido superada por una práctica más compleja, rigurosa y rica: la cultura.

Hemos alcanzado un momento privilegiado de la historia en el que mantener un archivo puede ser una obra de arte.



IN ALPHABETICAL ORDER

Cres

ULISES CARRION JULY 1978

**LIBROS COMUNES, OBRAS-LIBRO
Y LIBROS DE ARTISTA:
SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS**

Esta charla tuvo lugar en 1987, en el Evergreen State College del estado de Washington, Estados Unidos. Fue transcrita por Bill Ritchie, profesor a cargo de la invitación, y a quien agradecemos haberla facilitado. Esta es la primera vez que se publica.

Lo que tengo que decir esta tarde se refiere a los libros de artista; para esto fui invitado.

Desconozco qué tanto acercamiento han tenido a los libros de artista. Sin embargo, estoy seguro de que han leído al respecto o los han visto, y quizá hayan hecho algunos.

La actividad de los artistas en este campo ya no es algo nuevo. De hecho, cuando las personas comienzan a preguntar o pensar: "¿Cuándo comenzó todo esto?", se remontan al siglo XIX; pienso en las cartas de Van Gogh, que no fueron escritas para publicarse, pero en ellas tenemos un volumen que casi podía ser publicado. De hecho, se publicaron.

Pero podemos remontarnos aún más en la historia y pensar en esos famosos libros de Leonardo. O nos podemos remontar tanto como queramos y siempre se encontrarán antecedentes de libros de artistas.

Lo que es nuevo es la atención dada a los libros como una obra de arte autónoma.

Lo nuevo es que hemos finalmente reconocido que este extraño libro puede tener un significado serio.

Y lo más importante de todo esto es que en los últimos treinta años, más o menos, entre toda esta actividad de publicaciones de artistas, se ha identificado una especie particular de libros que se denominan "obras-libro"; esto significa que el libro se considera una obra de arte autónoma.

En el contexto del arte, hay y ha habido desde hace mucho tiempo una gran actividad de publicación. Siempre ha habido biografías, diarios y álbumes ilustrados y todo lo que podamos pensar.

Pero en los últimos treinta años, como ya dije, los artistas han estado produciendo obras-libro.

Uso la expresión "obra-libro" muy intencionalmente. Ha habido y hay todavía mucha discusión entre los críticos y los historiadores acerca de la terminología que se debe emplear.

Ya no recuerdo quién fue el primero en utilizar la expresión "obra-libro", pero es útil en contraposición a la de "libros de artista", ya que ésta puede implicar cualquier cosa, mientras que "obra-libro" significa algo muy particular, y ese es el tema de esta charla y de la cinta que mostraré.

En las obras-libro, o en lo que a grandes rasgos hemos acordado llamar así, la forma del libro es intrínseca a la obra misma. Eso significa que estamos hablando de obras que no pueden existir sino en forma de libros.

Y si presentas estas obras en cualquier otra forma, no son ellas mismas.

Esto quiere decir que cuando yo digo obras-libro, o cuando decimos obras-libro, no estamos hablando de diseño, de diseñar libros; y esto es muy importante ya que la mayoría de la gente se confunde a este respecto. No estamos hablando de libros que tienen un diseño extraño o particularmente bello.

Y tampoco estamos hablando de documentación; no tiene nada que ver con documentar un performance o cualquier tipo de actividad artística, o con documentar de manera directa una parte de su vida.

En contraste con otras publicaciones de artista, las obras-libro parecen simples. Es decir, tienen el aspecto de libros normales. Y no es por modestia; cuando los artistas hacen obras-libro están reconociendo la existencia de los libros normales como todos los conocemos; y, por supuesto, los han reconsiderado, y quizá los amen uodien.

Implica que al hacer una obra-libro que parece un libro común reconoces que el libro existe fuera de la muy restringida área del arte, los museos y las galerías.

Y creo que esto es natural, ya que independientemente del temperamento del artista o su bagaje educativo, él, como cualquiera de nosotros, tiene una experiencia con las bibliotecas, librerías, estantes o cualquier lugar donde haya libros.

La obra-libro ideal, ya sea consciente o inconscientemente, es un punto medio entre los dos extremos. Por un lado, están los libros comunes (como, por ejemplo, un poemario o una novela) y, por el otro, están los libros como obras de arte, obras de arte que no tienen ninguna conexión con un libro real tal como lo conocemos en la vida cotidiana.

Estos últimos pueden adquirir cualquier forma; ha habido, por ejemplo, escultura u objetos escultóricos que incluyen un libro por alguna razón; he visto libros que se han hecho a partir de un bloque de mármol, y que no se pueden leer o cargar, libros que de ninguna manera funcionan como libros en la vida cotidiana.

Las obras-libro, el tema de esta charla y de la cinta, se ubican a la mitad de estos dos extremos. Y tienen, por un lado, semejanzas y diferencias con los libros comunes y, por el otro, con estos extraños objetos que, de cierta manera, se relacionan con los libros.

Para mayor claridad, me gustaría mencionar las semejanzas de las obras-libro con los libros comunes.

Los materiales o la mayoría de ellos (digamos, el 99 % de estos libros) están hechos con papel. Tienen tamaños estándar, salvo pocas excepciones, y no utilizan ninguna técnica extravagante de impresión. Implican, como cualquier libro común y corriente, una percepción gradual; los percibes al dar la vuelta a las páginas. Esa es la semejanza con los libros comunes.

La semejanza con el arte es que expresan ideas y emociones a través de signos visuales o verbales. Con un leve énfasis en los signos visuales más que en los verbales. Y pueden expresar estas emociones e ideas al combinar, ordenar o contrastar estos elementos. Crear ritmos muy específicos de percepción, en contraste con los libros comunes, en donde la lectura (digamos, de una novela) requiere bajo circunstancias normales que se invierta el mismo tiempo en leer su primera página que en leer la última.

En otras palabras, los libros normales no se imponen, no esperan ningún ritmo ni cambios en tu ritmo de experiencia del libro.

Se vuelve obvio o evidente que estos libros tienen una secuencia de tiempo; están estructurados como una secuencia de tiempo. Estas son las semejanzas.

Las diferencias entre las obras-libro y los libros normales es que las obras-libro son la obra de un individuo. Esto es, no hay alguien que haya pensado el libro de una u otra manera y luego alguien más que lo produjo.

No quiero decir que el artista tiene que ir y apretar los botones de la imprenta, o que tenga que hacerlo con sus propias manos.

Pero tiene que ser consciente del proceso entero y tiene que tomar parte de la decisión acerca del color, tamaño, técnica de impresión y el panorama total del objeto, en lugar de entregarlo a un impresor o a un diseñador y pedirle que lo diseñe y lo imprima de la mejor manera posible.

A diferencia de los libros normales, en las obras-libro hay una unidad entre la intención y la forma. Y si hay algún lenguaje, no es un lenguaje literario; incluyen palabras, y estas palabras puede que sean escritas por el artista o tomadas de un periódico o de alguien más. Pero no es literatura.

Lo cual no quiere decir que no sea intencional. Y si incluyen imágenes, no son "imágenes artísticas". Las imágenes no están ahí porque sean bellas; están ahí porque sirven para crear una obra total que es un libro, porque significan algo.

Cada página de una obra-libro tiene sentido únicamente como elemento de una totalidad: el libro como un todo. No tienen valor como un elemento o cosa sola, aislada. Las obras-libro no documentan una realidad fuera de sí mismas.

A diferencia de los objetos de los que he estado hablando (el uso de un libro como parte de una escultura o una video-instalación, o como parte de cualquier otra obra de arte que no es una obra-libro únicamente, por sí misma), las obras-libro están orientadas hacia la percepción gradual; eso significa que hay una secuencia, hay un desarrollo, algo ocurre de principio a fin. Hay una trama.

Y, algo muy importante, funcionan en la vida como los libros comunes. En otras palabras, puedes colocarlos en estantes. Y si no les prestas ninguna atención especial, bueno, parecen libros comunes. No necesitan ningún pedestal o luz especial.

Estoy tratando de dejar clara la diferencia entre las obras-libro y cualquier otro tipo de libros o de obras de arte que incluyen libros debido a que la gente se confunde con estas cosas. De hecho, muchos artistas están confundidos a este respecto.

Quisiera mencionar muy brevemente algunos ejemplos de libros. He elegido únicamente tres, un tanto arbitrariamente, de artistas muy conocidos. Los elegí únicamente porque son muy conocidos y, por lo tanto, pueden toparse con ellos en alguna gran exposición de libros de artista.

Douglas Huebler, artista conceptual estadounidense, publicó en Nueva York, en 1973, un libro titulado *Secrets*. Durante una de sus exposiciones en una galería de Nueva York, a los visitantes se les solicitó escribir, en un pedazo de papel, un secreto. Y depositaron el secreto en una caja. A cambio de cada secreto obtenías un secreto de otra persona, una persona desconocida, por supuesto.

Pero obviamente Douglas mantenía una copia de cada uno de los secretos. El libro es una lista de centenares y centenares de secretos. Secretos banales, interesantes, misteriosos.

Bueno, este es un libro atractivo como tal, pero no es una obra-libro, ya que se lee como una novela. No hay nada en su apariencia o la experiencia de este libro que sea diferente de cualquier libro normal.

Sin embargo, ya que él es un artista, uno muy conocido, este libro sería incluido en una exposición de libros de artista.

Otro ejemplo es Edward Ruscha. Espero que a todos ustedes este nombre les resulte familiar. Sin duda, es uno de los dos artistas que comenzaron todo este asunto de los libros de artista. Su nombre es Edward Ruscha, es originario de

California y ha publicado muchos libros. Fue el primero en publicar libros de artista que parecen libros comunes.

Él insistió en que no fueran numerados o firmados y que fueran vendidos en librerías como cualquier otro libro, lo cual automáticamente hace de estos libros algo muy diferente de cualquier otro libro previamente producido por artistas.

Bueno, parece entonces que cualquier libro de Edward Ruscha tiene en sí mismo el derecho de estar en cualquier exposición, pero no es así, ya que él ha producido libros que no caben en la categoría que estoy tratando de clarificar.

Sólo como ejemplo, hay un libro muy conocido: *Royal Road Test*, publicado en Los Ángeles en 1967.

Royal se refiere a una marca de máquinas mecanográficas, y el libro es una documentación fotográfica de una acción suya que consistió en ir por el desierto en un automóvil y desde el vehículo en marcha lanzar por la ventanilla una máquina de escribir Royal. La máquina, por supuesto, explotó en pedazos; Ruscha bajó del automóvil y recogió todas las piezas dispersas para documentar el proceso. Él, su amigo que conducía el auto, la máquina de escribir, las piezas en el lugar en que quedaron, medidas desde el vehículo hasta donde quiera que hubieran quedado, etcétera.

Es un libro agradable. Pero, de nuevo, desde mi punto de vista, tiene un carácter tan documental, a manera de libro científico que documenta un experimento, y dudo que deba ser incluido en la categoría de obras-libro.

El último ejemplo es del artista holandés Jan Dibbets, quien ha publicado en Colonia, en 1970, un libro titulado *Robin Redbreast's Territory*. Este es un libro muy famoso, y un gran número de cosas han sido escritas acerca de él.

Dibbets realizó un proyecto muy interesante en el parque central de Ámsterdam, que consiste en observar a un petirrojo. Ese pajarillo tiene marcado un territorio en el parque con ciertas plantas y ramas en la tierra. El pajarillo conoce estas señales; sabe que es su territorio.

Gradualmente Jan Dibbets cambia estas piedras y piezas de madera de tal modo que, de hecho, manipula al petirrojo; y éste no sabe que hay alguien más cambiando de lugar las señales.

Entonces, el libro documenta el proceso del petirrojo para encontrar cada día el mismo objeto sin darse cuenta de que ha sido movido de lugar.

Es un libro fascinante. Realmente me gusta mucho. Pero, nuevamente, la pregunta surge: ¿es esta una obra-libro en las razones de la obra o, más bien, una documentación de una obra de arte que es típica de esa época (finales de los años sesenta y principios de los setenta), que no puede tener materia alguna y, por ende, la única manera de documentarla es en forma de libro?

La forma del libro se presta perfectamente para documentar este tipo de obras. Pero el libro en sí no tiene nada en especial desde el punto de vista del libro. Es un libro perfectamente normal, se lee como un libro con ilustraciones y, además, es un libro muy agradable.

Lo que estoy tratando de decir es que estos tres libros documentan una realidad que sucede fuera del libro. Y que su validez depende de la autorización de esta realidad que está documentando. Lo que significa, por consiguiente, que el libro no tiene ninguna validez interna o intrínseca en sí mismo.

Mientras que en las obras-libro la validez reside en la coherencia interna del libro.

Y el problema (en una obra-libro) en torno a la realidad que el libro refleja, esto es, a la pregunta de si "¿fue esto real o no, es decir, si realmente sucedió o no?" es totalmente irrelevante, siempre y cuando todos los elementos se cohesionen en forma de libro.

A riesgo de agotarlos, les diré muy brevemente tres ejemplos de lo que yo considero verdaderas obras-libro y las tres estarán en la cinta. Pero, claro, en la cinta tendrán apenas diez segundos para observarlas y quizá no entenderán el concepto completo.

Uno de mis libros favoritos es de un artista polaco, Henryk Gajewski y el libro se titula *Eliza Gajewski*. Es un álbum fotográfico de su hija. Cada página es el espacio para una fotografía de ella, comenzando por el día de su nacimiento, y luego un año después, otro año después, otro año después.

Pero cuando compras o consigues el libro, sólo las dos primeras fotos están ahí (no anoté la fecha de cuando Gajewski hizo el libro, pero digamos que fue en 1979); entonces incluirá fotos hasta 1979, dos años de la vida de esta niña, y toda la secuencia que será tomada en el futuro y ya está descrita a la manera de las dos primeras, si incluidas.

En otras palabras, ya ves la descripción de Eliza (el nombre de la niña): "Eliza jugando con un gato en Varsovia", al año siguiente ves: "Eliza tomando un tranvía en París" y, al año siguiente, "Eliza haciendo esto o aquello en este lugar con esta u otra persona".

Cuando compras este libro, obtienes una especie de vale que tienes que enviarle para que ella te envíe cada año más fotografías!

En fin. Sin importar si ella enviará las fotografías o no, ya que Eliza puede morir o Eliza puede que rechace

participar en este juego, o que su padre cambie de idea, no sé, cualquier cosa puede ocurrir que altere la forma de este libro y tu relación con él.

Este es un libro que es más que un libro. Obviamente, este libro se ocupa del tiempo, el destino, el azar, el espacio, las relaciones familiares. Se ocupa de muchas cosas y no puede existir sino como libro. No puedes hacer esta obra sino como libro.

El segundo ejemplo proviene de una artista de Yugoslavia, Sanja Ivekovic. Este libro se titula *Double Life*; por un lado, fotografías de Sanja y, por el otro, anuncios de revistas relativos a un supuesto "producto típicamente femenino", artículos referentes a la belleza, ropa, etcétera.

Sanja buscó fotografías de su vida que correspondieran, en forma, actitud o formato, a las fotografías de los anuncios de estas revistas.

Eso ya es interesante, pero es más interesante saber que cada fotografía está fechada y es anterior a los anuncios. Ella se preguntó: "¿cómo es que esta supuesta realidad artificial de los anuncios corresponde a mi vida?", "¿cómo es que mi vida ya estaba antes ahí?".

Este libro se ocupa de muchas cosas, referentes a la belleza, el destino, la apariencia y demás. Podríamos analizar muchas cosas. Y, nuevamente, no podría existir más que como libro, ya que hay una secuencia cronológica.

El último ejemplo es de un artista español llamado Joan Palou y se titula, por razones que desconozco, *Three, Three, Three, Six, Six, Six, Six*. Probablemente sólo sea un capricho del artista. O quizá no. No he descubierto por qué este libro se llama así.

Cuando alguien te dé este libro o lo encuentres en una mesa, tendrás la experiencia. Lo tomas en tus manos, lo abres, y lo que sucede es que una bola de metal cae del libro! Esto siempre es sorprendente. Las páginas están en blanco y hay un orificio en todas ellas donde la bola cabe perfectamente. Este es un libro que, si lo abres, no es lo que solía ser (porque la bola cae!

Este libro sólo puede existir como libro cerrado, a menos de que después de vivir esta sorprendente y bella experiencia te tomes el trabajo de colocar el libro sobre la mesa y des vuelta a las páginas para ver que la bola no es sólo una pequeña cosa con la cual jugar. Lo es, pero también refleja al libro en sí mismo, ves tu mano y ves las páginas.

Bueno, hay un efecto óptico que no sé cómo describir: una cosa redonda reflejada en la esfera. Es realmente bella. Y, de nuevo, esto sólo puede existir como libro; no hay otra manera de hacer esto sino como libro.

Espero que estos tres ejemplos aclaren lo que quiero decir, lo que queremos decir con "obras-libro".

Sólo unas pocas palabras acerca de los libros como escultura o parte de una escultura, un género muy exitoso o atractivo por razones que ignoro. ¿Y por qué no? No estoy diciendo que esté mal. Si alguien quiere hacer esculturas con libros, ¡perfecto, adelante!

Pero no estamos ocupándonos de eso, no esta tarde. Estamos tratando con otro tipo de libros. Y, en cambio, en este tipo de esculturas, el libro entra únicamente como un elemento de la obra entera, donde además habrá vidrio, metal, madera, árboles o lo que sea.

En este caso, un libro, la mayor parte del tiempo, es un libro real que está ahí, un libro divertido o un libro que produce asociaciones divertidas o absurdas, debido a

sus demás elementos. Bueno, entonces el libro sólo se toma como objeto (como un objeto encontrado); podría también ser una llanta de bicicleta, o un pedazo de queso, o cualquier tipo de objeto que esté ahí y contraste con el resto de la escultura.

Por supuesto, es agradable que los artistas tengan la libertad de incorporar libros o lo que quieran; eso es muy agradable para los artistas y muy agradable para el arte, pero no tiene nada que decir acerca de los libros. En este caso, los libros sólo son una especie de pie de página o un accidente.

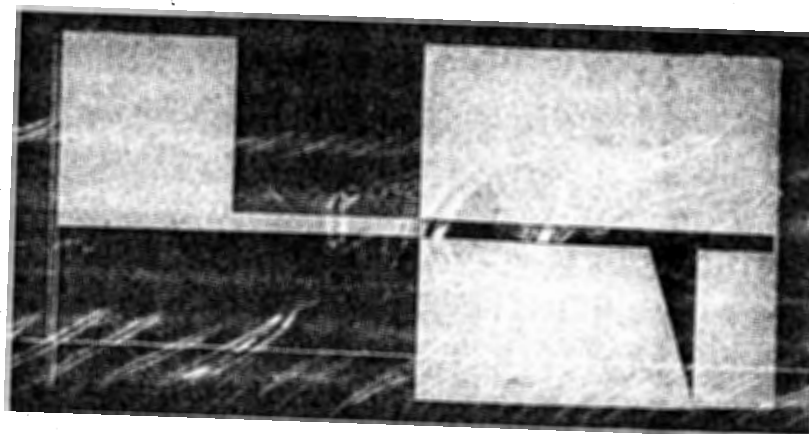
Es importante estar al tanto de esto, porque lo que tratamos cuando hacemos o juzgamos obras-libro concierne al futuro de los libros. Es el futuro de los libros lo que está en juego.

Creo que los libros desaparecerán. Al menos desaparecerán tal como los conocemos ahora. Y esto no me apena especialmente; creo que esto es bastante normal. Ya sabemos, por ejemplo, nosotros desapareceremos, ¿por qué no habrían de desaparecer los libros?

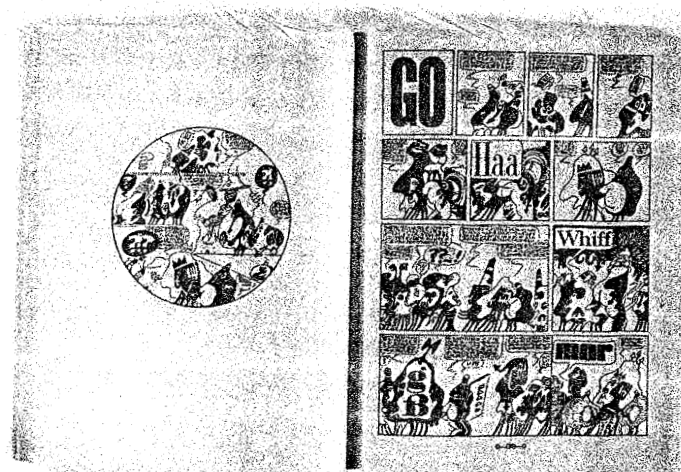
En otras palabras, no creo que por principio tengamos que defender estas cosas. Si los libros han de desaparecer es porque otras cosas tomarán el papel que habían desempeñado en nuestra cultura. Eso puede que sea mejor o peor, pero eso corresponde a nuestra época de una manera más... se acomoda mejor a nuestra época que los libros.

Y las obras-libro son la posibilidad real que tienen los libros para sobrevivir. La posibilidad real que los libros poseen.

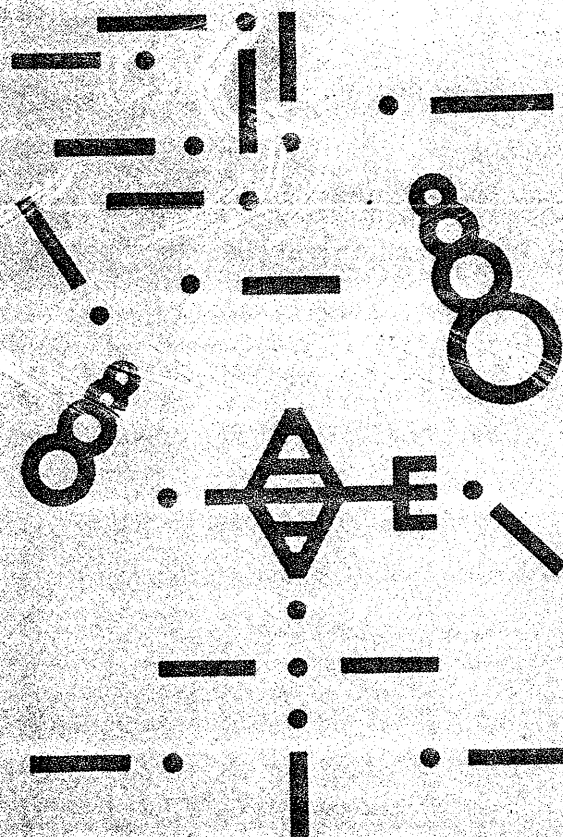
Así que esto fue todo. Ahora podemos mirar el video y si tienen preguntas acerca de lo que he dicho ahora, o de lo que verán, podemos hablarlo después.



Bruno Munari, *Illegible Quadrat-Print*, Hilversum, 1964



Roberto Altmann, *Geste Hypergraphique*, Vaduz, 1964



ESTRUCTURA BELICA

SEBASTIAO DE CARVALHO

CORRIENTE LETRICA

PERMAA
SARMAA
SPERMA
TICOS

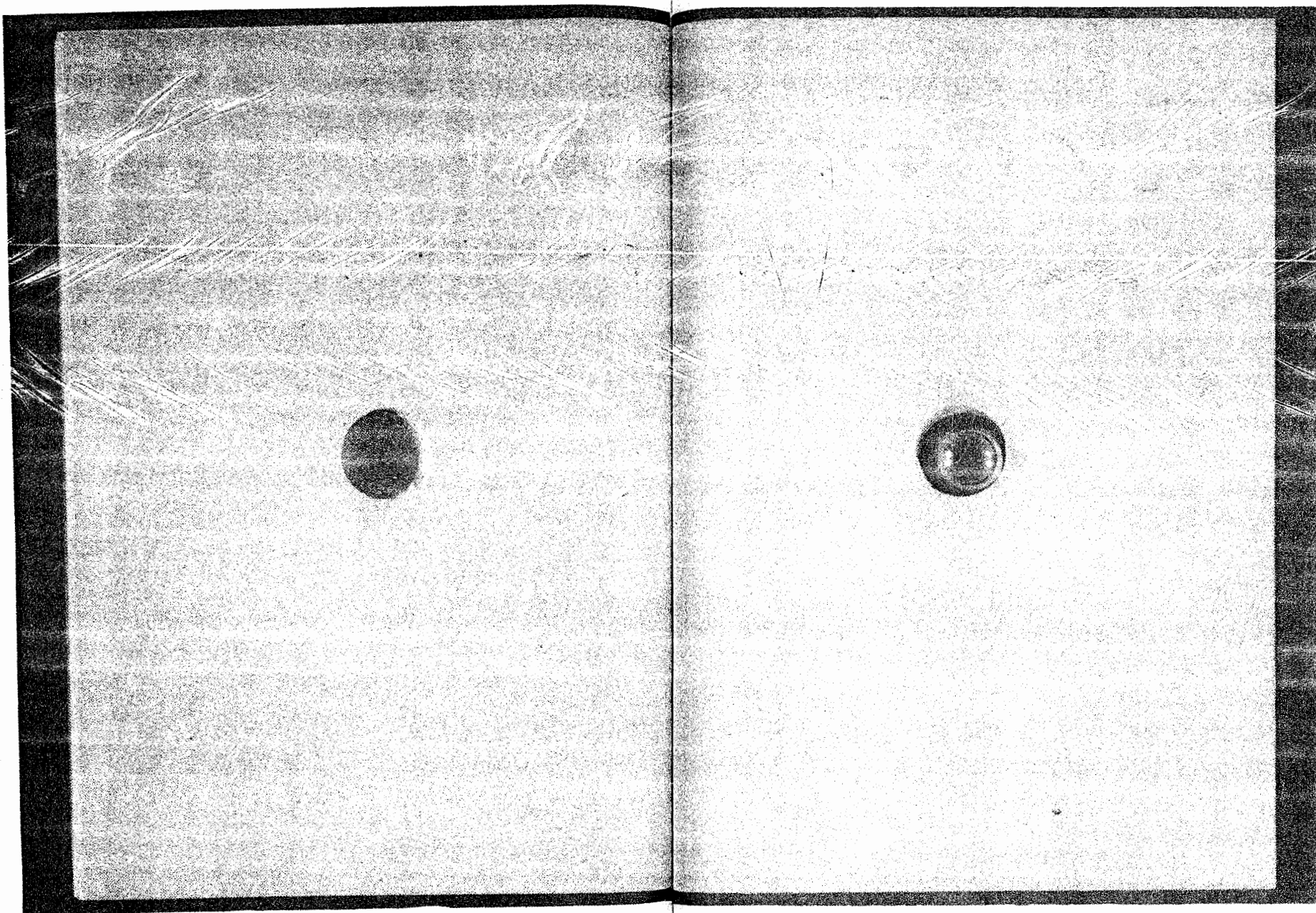
TICO
TICO
TICO
ERM

PRELIMINARES POR PERMUTACION

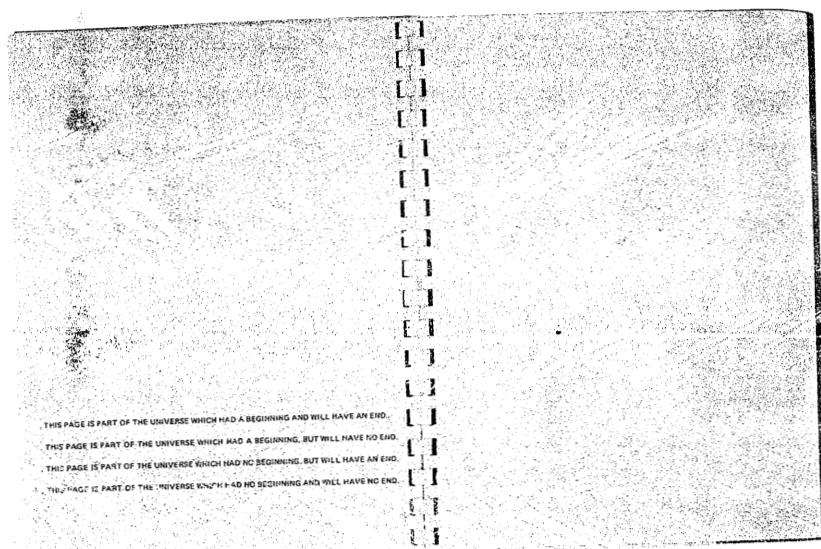
PERME
ERMES
RMESP
PSERM
PERMA
SARMA
SPERM
TICOS

TICO
TICO
TICO
TICO
TICO
TICO
ERM

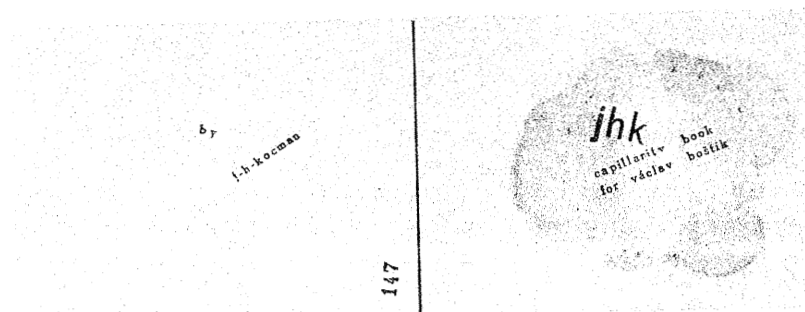
CARLO ALBERTO SITTA



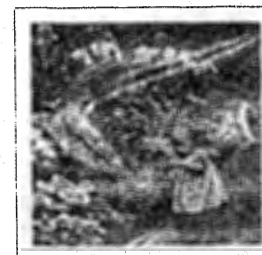
Joan Palou, 3333366666, Barcelona (sin fecha)



Donald Burgy, *Donald Burgy in the Center of Art and Communication*, 1973



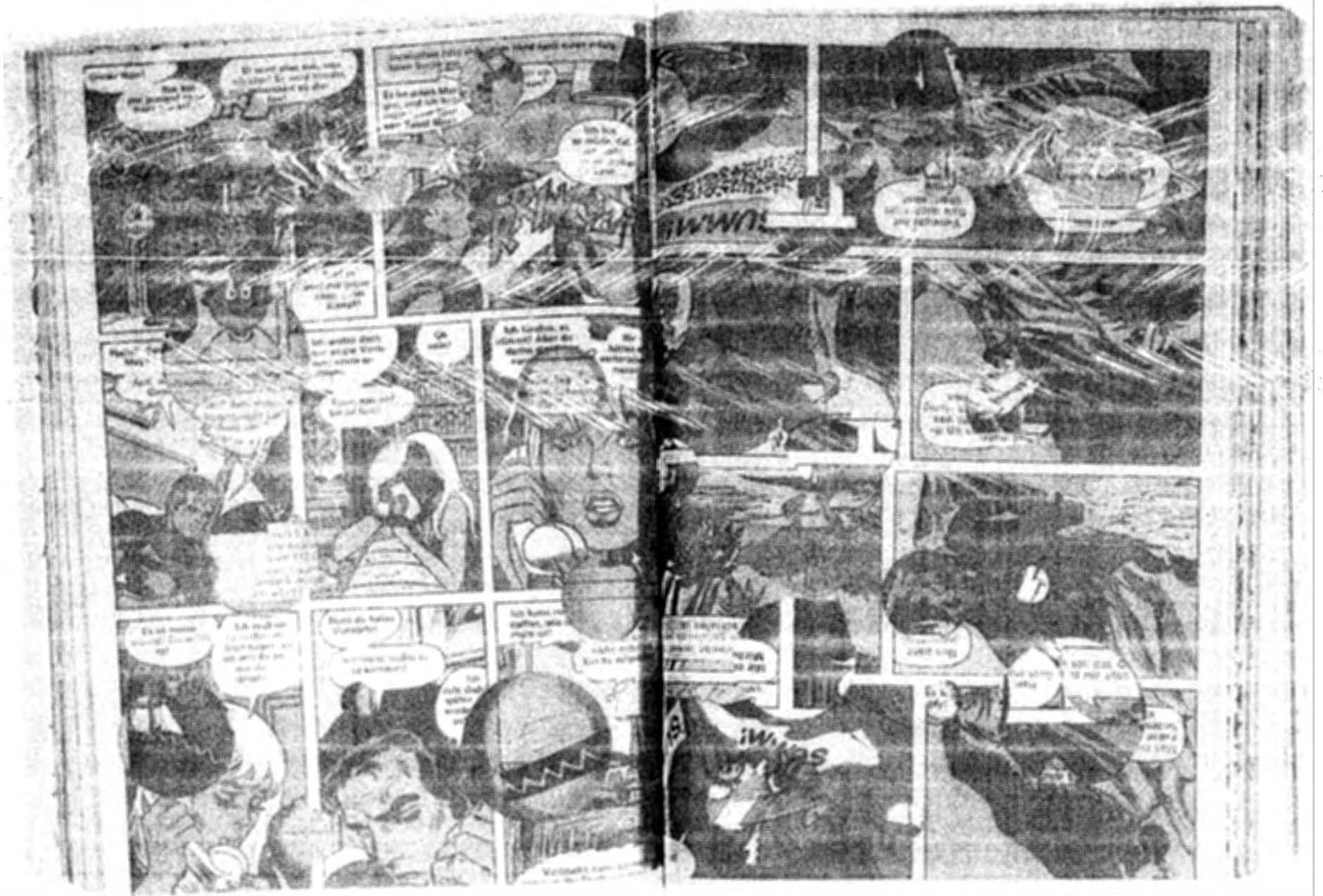
J.H. Kocman, *Capillarity Book*, 1970



20-09-1975

Eliza & Versailles
Eliza w Versailles

Henryk Gajewski, *Eliza Gajewski*, 1974



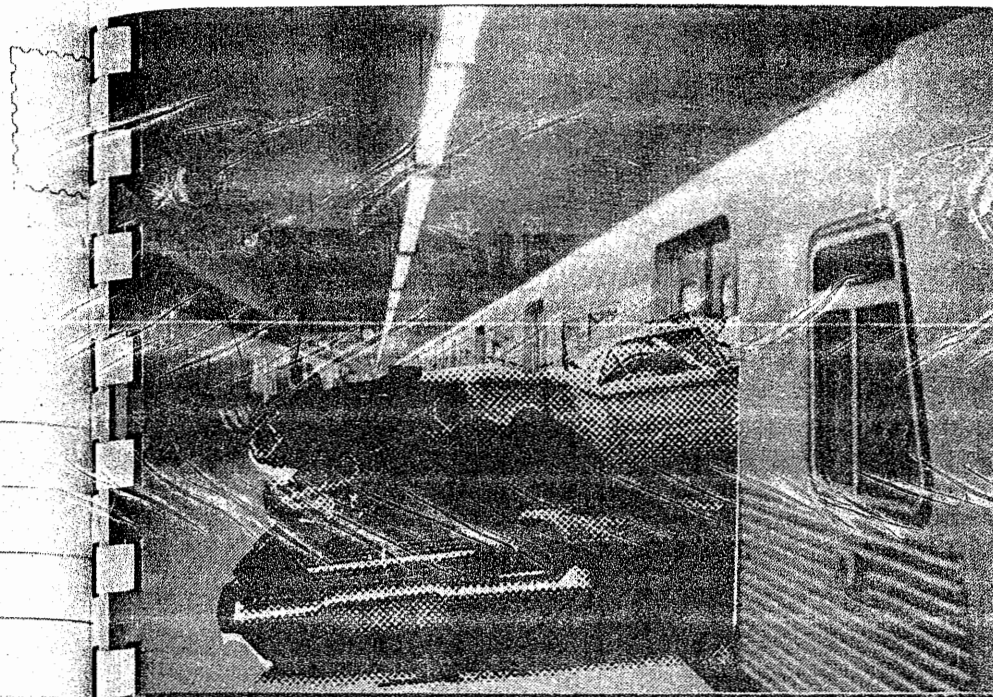
Dieter Rot, Bok 3B und Bok 3d, Stuttgart, 1974

BRASIL TURÍSTICO
20-A - SÃO PAULO - SP
Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Paulista Museum of the São Paulo University

BRAZIL
TODAY
REGINA SILVEIRA 77

mercator • ingresso no M. P. • gráficos E. M. M. R. S. • c. p. 210/78 - São Paulo - reprodução proibida

CARTÃO POSTAL
TARJETA POSTAL
POST CARD



Regina Silveira: Brazil Today, 1977

SESIÓN DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS

ULISES CARRIÓN: ¡Felicidades, han sobrevivido a la historia completa! ¿Hay alguna pregunta?

PREGUNTA: ¿Usó satélite o algo similar en el primer video [TV Tonight] para recoger pedazos de todos esos diferentes programas?

UC: En Holanda toda la televisión es por cable; tenemos televisión alemana, inglesa, francesa y belga.

PREGUNTA: ¿Se distribuyen estos libros en Art Inform en Seattle?

UC: No, ahí tienen muy buenos libros y recomendaría a todos que vayan; de hecho, no hay muchos libros europeos en Estados Unidos. Hay muchos libros estadounidenses, pero también de países extraños como Uruguay.

PREGUNTA: ¿Cómo se distribuyen?

UC: Muy mal. Y todo depende de quién sea el artista, el país y qué tipo de intenciones tenga; depende de muchas circunstancias. Me topé con ellos porque tengo una galería que se especializa en libros. Para adquirirlos, tendrías que escribirles directamente a los artistas. Puede que encuentres algunos en una librería especializada. Algunos ya no existen.

PREGUNTA: ¿Está usted diciendo que los libros desaparecerán debido a la tecnología de las computadoras, el video, la televisión y todo lo demás?

UC: Sí, en parte, y en parte por la evolución misma de los libros. Así como los conocemos no son los mismos del siglo XIX. Si alguien del siglo XIX súbitamente reviviera, un libro de bolsillo le resultaría una cosa bastante extraña! Los libros han evolucionado y parte de ese desarrollo es que han llegado a un punto que ya no pueden rebasar. Al mismo tiempo, se han desarrollado otras técnicas.

PREGUNTA: ¿Está diciendo que la palabra escrita se irá, que el texto escrito morirá?

UC: No, estoy diciendo que la función será distinta. El lenguaje escrito es la manera más común de preservar el pensamiento. Después, morirá; entonces se usará para jugar, para hacer arte, no sé para qué más, para todo tipo de cosas. No desaparecerá al mismo tiempo que los libros; lo que cambiará será la función que tienen en la cultura.

PREGUNTA: ¿Así que la función morirá?

UC: La función cambiará, eso es lo que estoy diciendo. En otras palabras, la función de un libro tradicional es comunicarse verbalmente. La función de estos libros es diferente, varía dependiendo del creador y no es necesariamente verbal.

PREGUNTA: ¿Me podría decir qué cree usted que diferencia a su primer video [TV Tonight] de la televisión?

UC: Es una buena pregunta. La cuestión es que mi actitud es ambigua porque me gusta mucho la televisión. Considerando que esta cinta es adrede contra la televisión, quiero usar la televisión para hablar en contra de ella. Si esta cinta se transmitiera por televisión, entonces ya no

sería una cinta, sería algo diferente, en lo cual no estoy interesado.

PREGUNTA: ¿Así que depende de cómo se exhibe?

UC: Sí, la manera en que se exhibe no es un accidente; implica una actitud, una elección.

PREGUNTA: ¿Si se transmite por una cadena entonces se convierte en una especie de producto?

UC: En mi opinión, así es. Significa que estoy poniendo el énfasis en la forma. Un video no es arte porque sea malo, bello o porque tenga muchos colores u otra razón; es una cuestión de en qué contexto lo sitúas; forma parte de una ceremonia social que lo convierte en obra de arte, en lugar de que ello lo determine principalmente la forma.

PREGUNTA: ¿Si tomas un programa hecho para una cadena de televisión y lo colocas en una exposición u otro lugar...?

UC: ¿Qué crees tú? Es una buena pregunta y me la hago a mí mismo, como una consecuencia lógica de lo que estoy diciendo... Si vamos a una galería, consideraríamos automáticamente el video como una obra de arte. No digo que sea bueno, estoy diciendo que es una obra de arte. Y luego juzgaría si es bueno o malo, o interesante o equis. ¿Entienden lo que quiero decir? No hay diferencia. De hecho, hay muchos programas en muchos países que son muy buenos y hay muchas cintas de artistas que son muy malas. Así que no estoy hablando de calidad.

PREGUNTA: Pareciera que tiene mucho que ver con la disposición de quien lo ve.

UC: Bueno, su reacción la provoca el artista. Estoy hablando del artista que crea condiciones artísticas para que los espectadores vean la obra.

PREGUNTA: ¿Pero el programa de televisión es el mismo visto en la sala de un hogar o en la galería de arte? Entendí que usted decía que se convierte en una obra de arte en una galería de arte...

UC: Sí, así lo creo. Eso significa que la galería de arte crea un contexto de arte. La galería de arte es parte del contexto. El arte es un elemento de este contexto. El público que llega a esta galería, y el conocimiento previo que tienen del arte o sus expectativas, son parte de este contexto. Y todo esto puede hacer que si vas a un museo y ves un montón de tierra ahí, bueno, lo veas como una pieza de arte de la tierra, o algo similar.

PREGUNTA: La posición que usted adopta al describir una obra de arte primero fue descrita por Marcel Duchamp, quien de cierta manera es el padre del libro de artista. Como vocero de esa posición, ¿por qué se distancia tan cuidadosamente de los artistas conceptuales que documentan su obra, cuando, aparentemente, eso fue lo que se transformó en los libros de artista? Eso y la obra de los poetas concretos.

UC: No estoy en contra de ello. Es un asunto de perspectiva, solamente, de percepción. Pero al reconocer los libros de artista como una forma de arte había mucha incompreensión, porque había artistas conceptuales, los más extremos de todos haciendo obras que eran sólo palabras. Y, normalmente, las palabras se transmiten a través de los libros. Por lo tanto, muchas obras conceptuales son piezas que tienen la forma de libro.

Pero a los artistas conceptuales, en general, no les importaba la forma del libro. O no tenían una ideología acerca de los libros. Les importaban ciertas ideas acerca del arte que tomaban su mejor forma en el lenguaje, y cuyo mejor soporte era la forma del libro. Y eso era todo. Mientras que otros libros tenían una clara intención de comentar los libros en general. ¿Responde esto a tu pregunta?

PREGUNTA: Parece que sugieres que el arte conceptual era un producto estandarizado.

UC: No, no intento decir eso. Lo que estoy diciendo es que los artistas conceptuales usaron los libros sin dar verdadera importancia a los libros mismos. Empleaban el libro como un soporte que convenía a sus propósitos. Así que, por supuesto, era lógico que usaran libros. Y está bien. De hecho, los libros se introdujeron en el contexto del arte gracias a ellos! Fueron ellos los que comenzaron a hacer libros y dijeron, por primera vez: "Estas son obras de arte. No hay nada más que este libro." Así que, históricamente, fue muy importante lo que hicieron.

PREGUNTA: ¿Puede compararse esto a la "reproducción" versus el "original"?

UC: Sí. No hay originales y no hay reproducciones. Nada de eso. Hay muchos intentos de reconstruir la historia. Al parecer, el comienzo más evidente del libro en un contexto artístico, por un lado, son los artistas conceptuales y, exactamente, en el lado contrario, los artistas Fluxus. Lo que ocurre es que los artistas Fluxus no usaron realmente los libros, porque los libros eran, para ellos, un producto cultural y ellos estaban contra la cultura. Contra la cultura establecida. Por lo tanto, no produjeron libros ni les llamaron así. Hicieron muchos textos relacionados con happenings y acciones en pequeñas tarjetas, tarjetas sueltas. Y colocaron muchas de estas tarjetas en cajas. Sólo ahora estas tarjetas son libros. Pero no son realmente libros.

Luego tienes a los artistas conceptuales. Ellos buscaban ser tan libresco como fuera posible, pensaban que los libros carecen de connotaciones estéticas. Así que hacían libros (que se parecen demasiado a los libros! Son sólo libros comunes.

Y eso fue todo. Estas cosas están todas juntas y hay, además, un elemento que creo que se olvida con frecuencia:

la contribución de la actividad literaria a la evolución de los libros es tan importante como la de los artistas.

La única cuestión es que las obras-libro se sitúan, por todo tipo de razones, en el contexto del arte y, por lo tanto, sólo se considera la contribución de los artistas y no la literaria. Pero, por supuesto, sería muy extraño si ese no fuera el caso; los escritores han estado siempre muy ocupados escribiendo libros.

Asimismo, en los años cincuenta, había un movimiento que no era muy fuerte en Estados Unidos, pero que sí lo fue en muchos otros países: los poetas concretos y los poetas visuales. Ellos contribuyeron a la renovación de los libros tanto como esos artistas o quizá más, no lo sé, pero se les menciona mucho menos, debido a que provienen del lado literario.

COMENTARIO DEL PÚBLICO: ¡No estoy seguro de eso! Tuvimos tres exposiciones de poesía concreta aquí en los años setenta.

UC: ¿Cuándo fue eso?

COMENTARIO DEL PÚBLICO: En 1972, 1973...

UC: Muy bien, eso no es normal, tú sabes. No ha habido nunca una gran bienal o Documenta o algo donde haya habido poesía visual. Nunca. Vi una exposición muy grande, muy buena, en Ámsterdam, en 1970, de poesía visual y concreta. Pero era una excepción.

Por un lado, los artistas no han adoptado esto como parte de su tradición. Y, por el otro, los poetas concretos y visuales tratan de infiltrarse en el mundo literario pero sin mucho éxito. Por ende, encuentran refugio en los museos. Los museos dicen: "¡Ah, qué bien! Todos estos objetos y todas estas letras en movimiento, ¡qué agradables obras!" Pero el mundo literario no prestó atención a esto, nunca. O lo hicieron con renuencia.

PREGUNTA: ¿Qué puedes decir de las obras de Yoko Ono y Alison Knowles?

UC: Bueno, me gustan mucho, sí. Me encantan. Las conozco. Qué bueno que mencionas a Yoko Ono, ella es una de las pocas artistas que, entre todos los artistas Fluxus, hizo un libro a partir de tarjetas con instrucciones. Y resulta muy agradable.

PREGUNTA: ¿Realmente hizo un libro con las fotografías?

UC: ¿Con fotografías? ¿Yoko Ono? Bueno, no lo sé. Sólo conozco la colección de afirmaciones que están entre poemas, diarios, notas o instrucciones para happenings y performances... Eso es lo que conozco. ¿Hizo otros libros?

PREGUNTA: ¿Hacia usted obras-libro antes del video?

UC: Sí.

PREGUNTA: ¿Cómo llegó a eso?

UC: Bueno, nunca estudié arte. Estudié filosofía y letras y, en cierto momento, me consideraba un escritor. Quiero decir, no me consideraba escritor, sino que algunas veces escribía, cosas normales, digamos. Súbitamente comencé a hacer cosas visuales en mi escritura y, para mi sorpresa, se me dificultó a partir de ese momento comunicarme con otros colegas escritores; mientras que me comunicaba muy bien con los artistas. No había problema. Fue cuestión de meses; al cabo ya estaba en un contexto de arte en lugar de un contexto literario, sin que yo quisiera o esperara que así fuese. Lo que yo hacía (y por esto hablaba de los poetas concretos y visuales) con las palabras y las formas del libro le resultaba absurdo a la gente con un bagaje o fe literaria. Y para la gente en el contexto del arte era muy normal.

PREGUNTA: ¿Es ilegal usar los programas que tomaste de la televisión de cable?

UC: Sí, supongo que sí. Eso es bueno, ya que garantiza que mis videos no pasarán en la televisión. ¿No es eso agradable? Por otra parte, no creo que a ninguna cadena de televisión le interese tener a un artista ahí. En algún lugar de Holanda alguien usó una pequeña parte... Quiero decir, ¿a quién le importa? No estoy quitándoles dinero, así que ¿a quién puede importarle?

PREGUNTA: ¿Qué puede decir de la discusión acerca de los programas en vivo?

UC: Estaba hablando de la singularidad de los videos en contraposición a la televisión, e inmediatamente dije: "Ey, ¿y qué pasa con un televisor que está apagado?" Inmediatamente respondí: "Un televisor que está apagado todavía es un televisor." Eso es lo que estaba diciendo. Es como una persona que no habla y que sigue siendo una persona que puede hablar, incluso si, en ese momento, está callada. Así un televisor es aún un televisor incluso si está apagado.

[Haciendo señas al televisor.] Y esto está apagado. Esto no es un video en este momento, sólo es un video si el video está encendido. Esto no es un video, es una cosa ahí. Mientras que un televisor es un televisor aunque esté apagado. No sé si esto suene como un juego de palabras, pero no lo es. Es algo esencial.

PREGUNTA: ¿Tiene algún comentario acerca del apoyo gubernamental a los artistas en Holanda?

UC: Bueno, cuando se cuenta la historia de cómo viven los artistas y se les apoya en Holanda, especialmente cuando se cuenta en Estados Unidos, siempre dicen "¡Ah!", causa una gran impresión, porque es cierto, en Holanda, si tú eres un artista, y para ser reconocido como artista no

requieres de un diploma, el Estado te apoya completamente. Y no te apoyan con una beca pequeña que te permita sobrevivir, recibes el salario de un ingeniero, porque eres un profesional especializado. Lo que percibes te alcanza para vivir bien, sin mencionar que puedes recibir apoyo de otras fuentes. Esa es la parte agradable de la historia. Ahora, la parte desagradable es que este sistema, que ya lleva treinta años, terminará el primero de julio de este año [1987]. Se acabó.

PREGUNTA: ¿Por qué?

UC: ¿Por qué? Debido a cambios sociales. Se acabó. Durante años han estado diciendo a la gente, "estamos en una crisis, estamos en una crisis, y es una crisis económica" y la gente termina creyéndolo. "Así que, ¡claro! Tomemos dinero, ¿de quién?" ¡De los artistas! Y no sólo de los artistas, no estoy diciendo que seamos las únicas víctimas; hay muchas otras víctimas, pero estamos entre ellas, estamos entre las víctimas.

PREGUNTA: Dice que los libros están perdiendo importancia, cambiando e incluso desapareciendo... ¿A dónde cree que se dirigen las personas que escriben? Y también me estaba preguntando acerca del video y la tecnología computacional... ¿A dónde cree que se dirige la gente que se dedica a la pintura? ¿Piensa que los cuadros han perdido importancia? ¿Se está reemplazando la pintura por algo más?

UC: ¿Usted es un escritor?

PARTICIPANTE: No.

UC: Lo pregunté porque los escritores se ponen muy emocionales con esto. La gente... ¡Por supuesto! ¡Naturalmente! Nada desaparece. Es sólo que las cosas reciben un lugar diferente en nuestra visión del mundo, ¿verdad? Las catedrales no desaparecen, es sólo que se les usa menos. Así

que, creo, no sé como suene, pero la literatura y los poetas no desaparecerán; es sólo que ya no serán más los intérpretes privilegiados de nuestra cultura. Eso es lo que estoy diciendo. A la gente le gustará leer novelas por toda la eternidad, ¿por qué no? La pregunta es: sí, ¿pero es una novela todavía una obra de arte? ¿Tiene sentido todavía escribir novelas?

PREGUNTA: ¿Considera que la novela todavía puede evolucionar, cambiar, como lo ha hecho en el pasado? Como Virginia Woolf, que comenzó a escribir en flujos de conciencia, pero todavía es considerada novelista.

UC: No sé cómo vaticinar el futuro, pero creo que esta forma de evolución no es posible porque el lenguaje, el lenguaje escrito, ha ido mucho más lejos que eso antes, incluso antes que ella.

Sólo por mencionar un ejemplo: Lewis Carroll, no en Alicia en el país de las maravillas, sino en A través del espejo, incluye un momento en que Alicia persigue a un ratón. Estás leyendo el libro, un libro perfectamente normal, con ilustraciones, y súbitamente das vuelta a la página y el texto está escrito en forma de cola de ratón! Este es un cambio más radical que cualquier cambio de estilo en la escritura de las novelas. Eso es lo que creo personalmente.

PREGUNTA: ¿Cuál es la diferencia entre ese tipo de cambios —los que todavía se consideran novelas— y la desaparición o transformación de la novela en obras de arte o lo que sea? Escucho que usted dice que la novela está desapareciendo.

UC: Pienso en la obra de arte como medio para realizar obras singulares que son también nuevas; la novela se ha acabado. Siempre habrá novelistas, y algunos escriben mejor que otros, y otros abordan temas que son más interesantes que otros. Y eso cambiará de una ubicación geográfica

a otra, una a la vez, etcétera. Los gustos de la gente cambiarán, pero la novela ya no puede suceder como tal más allá de la pequeña cola del ratón, porque eso fue una ruptura! Una ruptura con todo eso.

Lewis Carroll no fue el único que lo hizo ni el primero. Los romanos ya hacían cosas muy extrañas. Sólo ahora podemos verlas y reconocer su valor. La novela es narrativa. Bueno, las películas sustituirán a las novelas. De hecho éstas, o las telenovelas, han sustituido a la narrativa, que, al mismo tiempo, da posibilidades a la novela. Las novelas se deshacen del problema de contar historias y se ocupan de otras cosas, de cosas más abstractas: del paso del tiempo y demás asuntos, cualesquiera que los novelistas deseen.

PREGUNTA: Dice ahora que los poetas y escritores no serán ya los intérpretes privilegiados de la cultura. ¿Quiénes cree, entonces, que serán los privilegiados para interpretar la en la sociedad, o piensa que será, a grandes rasgos, cualquiera?

UC: No, creo que hay mucha gente que hace eso: los cineastas, gente de televisión, artistas, la gente que escribe en los periódicos o en las historietas, la gente que hace las historietas. No sé, ¡cualquiera! Quienes hacen publicidad y demás.

Si te sitúas en la posición correcta y dices, o haces, o gritas, o lo que sea, en el momento adecuado, eso puede ser todo!

Hemos terminado. Supongo. ¡Sí, así es!

[Aplausos.]

CATÁLOGO RAZONADO

LIBROS LITERARIOS:

La muerte de Miss O. Distrito Federal (México), Ediciones ERA, 1966. 195x145 mm., pasta blanda, 105 pp. Offset. Primera edición de 1000 ejemplares numerados.

De Alemania. Distrito Federal (México), Joaquín Mortiz, 1970. 180x110 mm., pasta blanda, 162 pp. Offset. Primera edición de 3000 ejemplares numerados. (El Volador.)

OBRAS-LIBRO PUBLICADAS:

Sonnet(s). Ámsterdam (Holanda), In-Out Productions, 1972. 295x210 mm., engrapado, sin paginación. Mimeógrafo. Primera edición de 200 ejemplares numerados y firmados.

Looking for Poetry/Tras la poesía. Devon (Inglaterra), Beau Geste Press, 1973. 140x100 mm., pasta blanda, sin paginación. Offset rojo sobre papel Kraft. Primera edición.

Dancing with You. Ámsterdam (Holanda), In-Out Productions, 1973. 205x155 mm., engrapado, 30 pp. Encuadernación japonesa. Mimeógrafo. Primera edición de 100 ejemplares numerados.

Tell Me What Sort of Wallpaper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are. Ámsterdam (Holanda), In-Out Pro-

ductions, 1973. 177x107 mm., engrapado, 44pp. Escrito mecanográfico sobre tapicería real. Primera edición de 50 ejemplares numerados.

Arguments. Devon (Holanda), Beau Geste Press, 1973. 225x153 mm., pasta blanda, sin paginación. Offset de color. Primera edición de 200 ejemplares firmados sobre papel Strathmore Grandee.

Arguments. Edición de 200 ejemplares en papel Huntsman blanco. (TT 400).

Amor, la palabra. Ámsterdam (Holanda), In-Out Productions, 1973. 145x200 mm., engrapado, sin paginación. Mimeógrafo, sellos de goma. Primera edición de 50 ejemplares.

Conjugations. Love Stories. Utrecht (Holanda), Exp/Press, 1973. 205x95 mm., pasta blanda, cubiertas, sin paginación. Offset. Primera edición de 250 ejemplares numerados.

Speeds. Ámsterdam (Holanda), In-Out Productions, 1974. 120x95 mm., leporello, sin paginación. Sellos de goma sobre tarjeta gris. Primera edición de 10 ejemplares.

Margins. Beuningen (Holanda), Brummense Uitgeverij, 1975. 300x213 mm., pasta dura, sin paginación. Sellos de goma, páginas cortadas o rotas. Primera edición de 36 ejemplares numerados y firmados.

Six Plays. Ámsterdam (Holanda), Kontexts Publications, 1976. 190x140 mm., cosido a mano, sin paginación. Offset. Primera edición de 100 ejemplares.

The Poet's Tongue. Antwerpen (Bélgica), Schraenen, 1977. Audio cassette. "Hamlet", "Aritmética", "Three Spanish Pieces", "First Spanish Lesson", "Poema" y "45 revoluciones por minuto".

O domador de boca. Sao Paulo (Brasil), Massao Ohno, 1978. 255x195 mm., engrapado, sin paginación. Offset, con hojas transparentes. Primera edición.

The Muxlows. Düsseldorf (Alemania), Leaman, 1978. 230x110 mm., sin paginación. Offset. Primera edición de 300 ejemplares.

In Alphabetical Order. Ámsterdam (Holanda), Cres, 1978. 210x150 mm., pasta blanda, sin paginación. Offset. Primera edición de 250 ejemplares.

Murder Box. Ámsterdam (Holanda), Stempelplaats, 1979. 185x185 mm., engrapado, sin paginación. Sellos de goma sobre fieltro. Primera edición de 100 ejemplares.

Verzamelde Werken (Collected Works). Ámsterdam, (Holanda), Da Costa Editions, 1980. Diferentes formatos, pasta dura, sin paginación. Cada ejemplar está hecho a partir de una pintura al óleo (de diferentes artistas), cortadas en forma de páginas y encuadradas. Primera edición de 15 ejemplares (Volúmenes I al XV).

Sistemas. Ámsterdam (Holanda), Da Costa Editions, 1983. 205x290 mm., pasta blanda, sin paginación. Lápices de color y pluma. Primera edición de 20 ejemplares.

T.V. Tonight Video. Ámsterdam (Holanda), publicado por el autor, 1987. 207x147 mm., engrapado, 26pp. Xerox. Primera edición.

For Fans and Scholars Alike. Rochester, Nueva York (Estados Unidos), Visual Studies Workshop, 1987. 197x145 mm., pasta blanda, sin paginación. Offset. Primera edición de 200 ejemplares.

Syllogisms. Madrid (España), Estampa, 1991. 130x200 mm., pasta blanda, sin paginación. Offset. Primera edición de 300 ejemplares numerados. (Events, 4.)

Exclusive Groups. Madrid (España), Estampa 1991. 200x130 mm., pasta blanda, sin paginación. Offset. Primera edición de 300 ejemplares numerados. (Events, 5.)

Mirror Box. Ginebra (Suiza), Héros-Limite, 1995. 185x185 mm., engrapado, sin paginación. Sellos de goma en fieltro. Segunda edición hecha con los sellos de goma originales. Edición de 200 ejemplares numerados.

Tell Me What Sort of Wallpaper Your Room Has and... Ginebra (Suiza), Héros-Limite, 1995. 177x115 mm., pasta blanda, sin paginación. Tipografía sobre páginas hechas de diferentes tipos de tapicería. Segunda edición de 52 ejemplares.

Vers la poésie. Looking for Poetry, Tras la poesía. Ginebra (Suiza), Héros-Limite, 1996. 150x100 mm., pasta blanda, sin paginación. Tipografía. Segunda edición de 200 ejemplares.

Oeuvres complètes. Ginebra (Suiza), Héros-Limite, 2000. 200x180mm., pasta dura, sin paginación. Cada ejemplar está hecho a partir de una pintura al óleo (de diferentes artistas), cortadas en forma de páginas y encuadradas. Segunda edición de 15 ejemplares numerados (Volúmenes XV al XXIX.)

Arguments. Ginebra (Suiza), Héros-Limite, 2005. 210x150 mm., pasta blanda, sin paginación. Tipógrafo. Segunda edición.

Poesías. Distrito Federal (México), Taller Ditoria, 2007. 245x200 mm., cosido, pasta blanda, sin paginación. Formado por tipógrafo. Primera edición de 600 ejemplares numerados.

EJEMPLARES ÚNICOS:

Remembranzas. San Andrés Tuxtla (México), 1955. Obra-libro: 230x145 mm., encuadrada con tres remaches, 54 pp. Mecanografiado en español. Portadilla hecha con pluma roja y negra.

Ecos provincianos. San Andrés Tuxtla (México), 1956. Obra-libro: 215x140 mm., encuadrada con un broche de metal, 36 pp. Mecanografiado en español.

Constellations. Ámsterdam (Holanda), sin fecha, 150x120 mm., pasta dura, sin paginación. Texto impreso, tinta negra.

Spiegels. Ámsterdam (Holanda), sin fecha, 280x210 mm., pasta dura, sin paginación (Cuaderno Rowney). Tinta verde.

Sin título. (Numerotaciones). Ámsterdam (Holanda), sin fecha, 155x215 mm., sin encuadrar, 10 pp. Recto. Collage y pluma.

Montones de metáforas. Ámsterdam (Holanda), 1972. 255x205 mm., engrapado, 45 pp. Mecanografiado en español.

Argumentos. Ámsterdam (Holanda), 1972. 215x150 mm., engrapado, 63 pp., mecanografiado. Versión en español inédita.

Arguments. Fotocopia facsímil.

Syllogisms. Ámsterdam (Holanda), 1977. Hojas A5 sueltas, sin paginación (12 pp). Manuscrito con marcador negro grueso.

Soneto(s). Ámsterdam (Holanda), 1973. 215x140 mm., engrapado, 49 pp. Mecanografiado. Versión en español inédita.

Exclusive Groups. Ámsterdam (Holanda), 1976. Cuaderno cosido, 36 pp. Manuscrito a lápiz.

Readings I and II. Ámsterdam (Holanda), 1976. Dos volúmenes. Cuaderno cosido, 36 pp. cada uno. Manuscrito a lápiz.

Colores. Ámsterdam (Holanda), 1982. 330x205 mm., pasta dura, sin paginación (Cuaderno Flying Eagle).

Zig-Zag. Ámsterdam (Holanda), 1982. 330x205 mm., pasta dura, sin paginación (Cuaderno Flying Eagle). Páginas cortadas y lápiz.

PUBLICACIONES MONOGRÁFICAS:

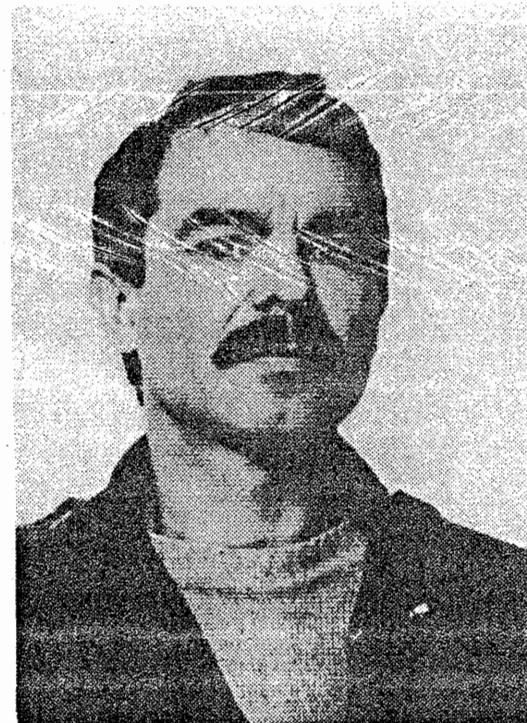
Names and Addresses: Verbal, Visual and Aural Works 1973-1980, Ulises Carrión, (ed.), Maastricht (Holanda), Agora Studio, 1980.

Second Thoughts, Ulises Carrión (ed.), Ámsterdam (Holanda), Void Distributors, 1980.

Ulises Carrión: We Have Won! Haven't We? A Hommage to Ulises Carrión, Guy Schraenen (ed.), Ámsterdam (Holanda), Fodor Museum, 1992.

Quant aux livres / On Books, Juan J. Agius (ed.), Ginebra (Suiza), Héros-Limite 1997. Reimpresión en 2008.

Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?, Martha Hellion (ed.), Madrid (España), Turner, 2003.



ÍNDICE

ULISES CARRIÓN MÁS ALLÁ DE OTHER BOOKS AND SO Juan /J. Agius	11
LOS CUATRO PERIODOS DE ULISES CARRIÓN Heriberto Yépez	17
EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS	33
AUTONOMÍA CRÍTICA DEL ARTISTA	67
OBRAS-LIBRO REVISITADAS	73
OBRAS-LIBRO EUROPEAS: UN SONDEO	99
¡HEMOS GANADO! ¿NO ES ASÍ?	107
ACERCA DE LA CRÍTICA	117
OTROS LIBROS	123
LIBROS COMUNES, OBRAS-LIBRO Y LIBROS DE ARTISTA: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS	133
SESIÓN DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS	159
CATÁLOGO RAZONADO	171