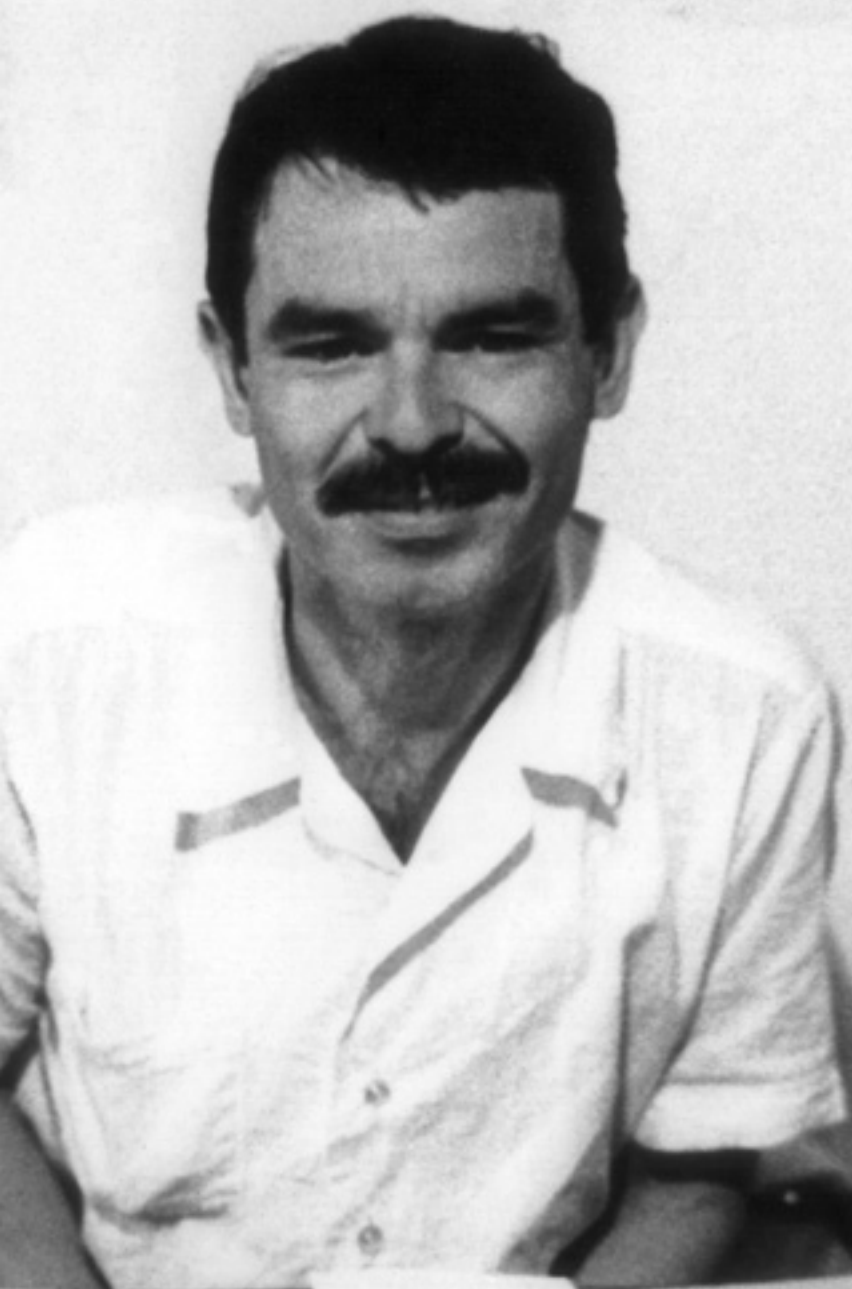


**Querido
lector.**

No lea.



MANAGER



Guy Schraenen

Ulises Carrión

**Querido
lector.**

No lea.

La revolución que supone el acceso al conocimiento a través de Internet pone de actualidad determinadas propuestas artísticas del pasado, que parecen resonar en el presente como una llamada de atención y una apelación a la reflexión. Este es el caso de la obra heterodoxa y multiforme de Ulises Carrión, artista, escritor y editor. La exposición *Querido lector. No lea* plantea ya desde su título una paradoja a través de un imperativo en negativo: se trata de la necesidad de considerar el texto escrito, la literatura y, por ende, la cultura, como algo ambiguo y contradictorio, cargado de significados latentes y cuyo desvelamiento puede surgir incluso de su negación.

La muestra, que toma la sugerente forma de un gran archivo expuesto (se diría “publicado”), supone un planteamiento de aquello que un museo puede contener más allá de los formatos tradicionales. Y, al mismo tiempo, también de todo lo que una institución museística puede hacer en el sentido de dar voz a conjuntos de pensamiento ocultos por el velo del tiempo y por la complejidad material de los medios en que se despliegan.

La exposición y publicación de Ulises Carrión se presentan en un momento en que tanto el Museo Reina Sofía como su Fundación están prestando una especial atención a los archivos, en particular a los relacionados con el entorno cultural de América Latina. Se trata de conjuntos de unidades de conocimiento que, por su propia naturaleza, corren el riesgo de desaparecer; ya sea físicamente o al sucumbir al olvido y la dejación hasta no poder ser leídos, interpretados. Por ello, esta muestra propone interesantes nociones vinculadas con la divulgación del saber, con las formas de codificación y descodificación de la información, con los medios que los artistas emplean para llamar la atención sobre nuestras formas, seculares o recientes, de comunicación y, en definitiva, de relación.

La recuperación del trabajo de Ulises Carrión es paradigmática en muchos aspectos de la actividad del Museo Reina Sofía y su función de catalizador de numerosos debates culturales del presente: ayuda a plantear el estado de la cuestión en un momento de reconsideración identitaria y saca a la luz la problemática del archivo basándose en el discurso intelectual de un artista transnacional, que viajó de América a Europa, cuya influencia aún puede vislumbrarse en distintos creadores contemporáneos.

Para finalizar, queda agradecer la colaboración de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo para la realización de este proyecto, especialmente a Eugenio López, su presidente; Rosario Nadal, directora adjunta; Julieta González, curadora en jefe y directora interina, y Viridiana Zavala, asistente curatorial y coordinadora de la exposición en México.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

“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”.

Estas palabras pertenecen a “El arte nuevo de hacer libros” de Ulises Carrión, una suerte de manifiesto de la obra teórica y plástica del artista en la que sitúa al libro como centro de sus inquietudes. Iniciado como novelista, el libro cobra rápidamente para Carrión una entidad que trasciende la del texto y la literatura: en él se despliegan profundos cuestionamientos en torno a la producción, la circulación y la recepción del conocimiento. Actúa pues como catalizador para experimentar con las estructuras que rigen las relaciones entre textos, objetos e imágenes, y para proponer nuevas vías y formas de autoría y participación entre creadores y lectores.

Prueba de este interés son sus numerosos y variados artefactos, “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción”, sus vídeos, casetes y performances, donde el libro pasa a adquirir otras dimensiones, así como su labor editorial en medios, como la revista *Ephemer*, o sus trabajos de arte correo, con los que propone escenarios de colectividad y deslocalización productiva.

Si para Borges el libro es un apéndice de la memoria, Carrión encuentra en el archivo el lugar idóneo desde el que abordar la pluralidad de su práctica. El archivo es concebido como un ente dinámico y vivo, en la línea planteada por Aby Warburg, capaz de trazar inagotables sentidos y de disolver las distancias entre arte y vida: todo tiene cabida en él sin que exista una voluntad concluyente sino decididamente abierta. El archivo, como el libro, propone una experiencia de sentido volátil: este se altera y construye de manera continua en el acto de lectura, de ordenación o disposición, de adición o sustracción de sus partes. Carrión nos dice: “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”.

Estas inquietudes recogidas en la exposición *Querido lector. No lea* se localizan con vigencia en el paradigma actual de las denominadas sociedades de la información, el espacio web y los dispositivos tecnológicos que continúan suscitando debates en torno a la circulación, la accesibilidad y el almacenaje de conocimiento y materiales. Asimismo, la muestra se sitúa dentro de las investigaciones desarrolladas desde el Museo Reina Sofía, a través de enfoques y artistas muy diversos, como, por ejemplo, Daniel G. Andújar, Ignasi Aballí, Lygia Pape o el proyecto de Georges Didi-Huberman *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, que demuestran un interés por la transformación de los medios a diversos niveles y abren la brecha de una actividad —la producción y difusión del saber— que se vuelve progresivamente más performativa, reflexiva y participativa.

Ulises Carrión, con su peculiar exhortación a no leer —a no hacerlo acríticamente— nos recuerda que el libro como unidad primera, en su imaginario, estructura y posibilidades, encierra todo el peso del pasado y su contrario, un potencial disruptivo con el que proponer alternativas y escenarios críticos.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

UNA HISTORIA MEMORABLE

GUY SCHRAENEN

15

**CARRIÓN: MÁS ALLÁ
DE LA LITERATURA**

FELIPE EHRENBURG

27

JAN VOSS

33

**EL ARTE COMO SUBVERSIÓN
DE LA CULTURA: HACER Y DESHACER
PARA HACER DE OTRA MANERA**

JOÃO FERNANDES

37

**DISCONTINUIDADES MEXICANAS
DE ULISES CARRIÓN**

HERIBERTO YÉPEZ

49

**UN ARCHIVO ES UN ARCHIVO
ES UN ARCHIVO ES UN ARCHIVO**

JAVIER MADERUELO

57

**LA RECEPCIÓN PÓSTUMA
DE ULISES CARRIÓN**

MAIKE ADEN

63

ARCHIVO
ARTE CORREO
BOXEO
CINE
COLABORACIONES
CÓMICS
COMISARIO
COMUNICACIÓN
CONFERENCIAS
CULTURA
DAYLIGHT PRESS
EPHEMERA
ESTRATEGIAS CULTURALES
ESTRUCTURA
EXPOSICIONES
GALERÍA
JUEGOS
LENGUAJE
LIBRERÍA
LIBROS DE ARTISTA
LITERATURA
MEDIA
NOMBRES
PELÍCULA
PERFORMANCES
POSTALES
PUBLICAR
RADIO
REDES
SELLOS DE CAUCHO
SELLOS DE CORREOS
SISTEMAS
TEORÍAS
VÍDEOS

con

sobre

acerca

de

**Todas las piezas tienen
en común su rechazo
de la discursividad.
No pretenden ser
veraces ni bonitas.
Cada pieza es una serie
de unidades (vocales)
que se desarrolla de
acuerdo con unas reglas
sencillas. Su comienzo y
su final son arbitrarios.
Pueden continuar
indefinidamente. Deben
continuar. Continúan.**

Ulises Carrión



UNA HISTORIA MEMORABLE

Guy Schraenen

La historia que vamos a relatar aquí es una aventura artística e intelectual de las décadas de 1970 y 1980. Abarca principalmente un periodo de veinte años. Comienza en 1972, cuando Ulises Carrión se estableció en Ámsterdam, y concluye con su muerte prematura, víctima del sida, en 1989. Ulises Carrión tenía 49 años y era plenamente consciente de que nos dejaba, pues declaró a sus amigos: “No estéis tristes. Tenéis mis libros y vídeos”. Y lo que hizo como artista, su obra, es la huella de su paso por este mundo.

Si los temas abordados en este texto se entrelazan constantemente, es porque las diversas actividades de Ulises Carrión también se entremezclaban, se combinaban y distanciaban entre sí, formando un conjunto indisoluble. Si, en virtud de su unidad de concepción, todas sus actividades acababan fundiéndose en una declaración “única”, es porque hizo de su vida una obra, porque era un auténtico creador. Por lo tanto, carece de sentido proponer un análisis lineal de su obra o un retrato autorizado de su figura.

Una mezcla de determinación y franqueza ante las cosas, las personas, los acontecimientos y la vida hacía que sus actividades no fueran solo múltiples, sino también muy personales y anticipatorias. Estaba abierto a los demás, siempre en busca de algo distinto, y en constante transformación intelectual, dispuesto a descubrir nuevos horizontes. La construcción (Querido lector) y la deconstrucción (No lea) eran sus permanentes desafíos.

En su vida cotidiana se mostraba cordial y nada calculador. Pero era frío y matemático en su aproximación al arte, a sus productos, al transcurso de la vida en general y al de la suya propia en particular. Y todo ello se reflejaba en la totalidad de su obra como escritor, poeta, ensayista, autor de libros de artista, creador de vídeos y películas, fundador de la librería-galería Other Books and So, editor, organizador de exposiciones y diversos proyectos, coleccionista muy a su pesar e iniciador de varias obras en la comunidad internacional de arte correo durante su periodo más creativo.

Podríamos haber prestado atención a su videoteca, sobre todo de películas de Hollywood, su interés por Wagner y la ópera en general, a la que hace referencia en varios de sus vídeos. Podríamos haber intentado arrojar luz sobre su repentino interés por el piano. También asistía a clases de cocina, durante un breve periodo practicó el culturismo y coleccionó comics hispanos de poca calidad. Como libro de huéspedes en su casa utilizaba un libro de Tarzán para colorear, e invitaba a sus visitantes, entre los que se encontraban John M. Belis, Paulo Bruscky, Michel Cardena, Robin Crozier, Felipe Ehrenberg, Henryk Gajewski, Claudio Goulart, Judith Hoffberg, Peter Laurens Mol y Flavio Pons, a colorear una página de su elección. Le apasionaba el boxeo, algo que reflejó varias veces en sus obras artísticas, como por ejemplo en el monográfico *Box Boxing Boxers*, producido en 1978 como el quinto número de la revista *Commonpress*, o en su libro *Mirror Box* (1979), así como en el proyecto *Clinch*, que desarrolló en Ginebra en 1978 para la Galerie Ecart. Teníamos en común muchos intereses, como el boxeo, Wagner y las películas clásicas de Hollywood. El boxeo y Wagner, por motivos estéticos y estructurales; las películas de Hollywood, por su clara narración. Era un enfoque sistemático lo que lo impulsaba a dedicarse de lleno a sus aficiones, antes que un deseo de ser voluble o moderno. Su objetivo era poner a prueba las reglas de cada uno de esos campos y los puntos subyacentes de convergencia. Encontramos huellas de estos procesos en muchos de sus proyectos y, más concretamente, en algunos juegos de mesa o de cartas a los que era aficionado, como las damas chinas, que posteriormente fueron la base de algunas de sus obras sonoras y vídeos, como *Chinese Checkers Choir* (1980), *Chinese Checkers Song* (ca. 1981) y *Playing Cards Song* (1983).

Como él mismo decía, sus libros y vídeos permanecen con nosotros, al igual que el resto de sus obras. Espero que los textos de este catálogo brinden al lector la oportunidad de descubrir al hombre a través de su obra y sus actividades. Al hombre que, en sus propias palabras, quería ser artista y vivir como tal, pero que asimismo declaró: “No existen el arte y la vida, sino solo la vida”.

Ha sido posible organizar esta completa retrospectiva gracias a que, a lo largo de los años, he conservado todos los documentos relativos a sus actividades y todos sus libros. A raíz de nuestros intereses comunes, muchas de las publicaciones presentadas en su librería o en las exposiciones que organizó acabaron en mi archivo (ahora situado en el Centre for Artists' Publications de Bremen). Los vídeos y

obras cinematográficas provienen de la fundación LIMA de Ámsterdam, y más de un centenar de documentos están depositados en la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía. La presentación se complementa con algunas de las obras de Ulises Carrión recientemente adquiridas por el Archivo Lafuente de Santander.

•

Conviene señalar algo que tal vez resulte sorprendente: en las notas biográficas que él mismo publicó, Ulises Carrión afirma que sus primeras actividades importantes se desarrollaron en 1972. ¿Se produce en esta fecha una escisión definitiva entre su vida literaria y artística, entre dos modos de vida? Al fin y al cabo, había publicado varios textos de carácter literario como joven escritor con gran proyección en la *Revista Mexicana*, así como en la revista *La Palabra y el Hombre*. También publicó los siguientes libros de relatos: *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970). Sin embargo, parece que la literatura no le llenaba lo suficiente.

Después de estudiar en varias universidades de México, Alemania, Francia e Inglaterra, decidió establecerse en Ámsterdam. Pese a su declarado rechazo de la literatura —un día decidió distanciarse de todas las obras literarias que tenía y repartió toda su biblioteca entre sus amigos— es razonable afirmar que su trayectoria literaria anterior le permitió desarrollar nuevas e interesantes posibilidades en relación con los libros. Del mismo modo, declaró que no le gustaba México, su país de origen, pero regresaba a él constantemente; afirmó que le desagradaba la música mexicana, pero la escuchaba incansablemente; y el programa *Tríos & Boleros* que hizo en 1984 para la radio holandesa demostró que no solo estaba muy familiarizado con esta música sino que podía hablar de ella con pasión.

En su texto “I am a born Foreigner” (1984) analiza la situación social y cultural de los chicanos. Aquí también se pone de relieve su apego a cierto concepto de México. Si hablaba siempre de su país con notorias reservas, era porque no lograba aceptar la intolerable cuestión de la diferencia de clases. En cierto modo esta idea se refleja en la distinción que establecía entre el arte y las “estrategias culturales”. Las estrategias culturales (en el sentido que atribuía al término Ulises Carrión) ofrecen más oportunidades de acceso a la cultura que el sistema del arte cerrado. Sus múltiples iniciativas y proyectos relacionados con la comunicación en diversos medios guardaban relación con los aspectos más comunes de la cultura.

Tras establecerse en París y posteriormente en la ciudad inglesa de Leeds, fue en Ámsterdam donde descubrió el ambiente propicio para el desarrollo de sus actividades y hábitos de vida. Desde muy pronto se percató de que su verdadera familia era la que él mismo había escogido, la que encontró en el seno de la comunidad artística. Carrión lo expresó con absoluta claridad:

Cuando tenía cuatro o cinco años, solía preguntarles a mis padres si les gustaría cederme a otra familia, a los vecinos o a algún familiar. No es que me desagradase mi propia familia, ni mucho menos, pero me resultaba vulgar e intolerable la idea de que uno no pudiera elegir a su propia familia. Fue mucho después cuando comprendí que no me oponía a la familia como tal, sino que no soportaba que uno no pudiera determinar su propio destino. Detestaba que la libertad personal tuviera límites. Desde una edad temprana supe que me iría lejos de allí. Al principio esto suele significar “lejos de esta ciudad”, de mi lugar natal. Posteriormente, cuando me familiaricé con el concepto de nacionalidad, pasó a significar “lejos de este país”. Albergaba la profunda convicción de que el hecho de nacer aquí o allá era pura casualidad. A mis hermanos no les hacían ninguna gracia mis ideas, así que de broma me regalaron a los vecinos. Al cabo de unas horas volví a casa solo. Ahora sé que el motivo por el que no permanecí mucho tiempo en casa de los vecinos era que tampoco eran tan diferentes.

•

La primera intervención de Carrión en el panorama cultural holandés fue la cofundación del In-Out Center en 1972. Este espacio de exposiciones, fruto de la colaboración de varios artistas de distintas nacionalidades, se creó por iniciativa de Michel Cardena junto con Ulises Carrión, Hreinn Fríðfinnson, Kristján y Sigurður Gudmunsson, Hetty Huisman, Raúl Marroquín, Pieter Laurens Mol, y Gerrit Jan de Rook. Este minúsculo local estuvo abierto de 1972 a 1975 como espacio de exposiciones en el que estos artistas mostraban sus obras o invitaban a otros artistas a exponer. Ulises Carrión expuso allí y editó con el nombre de In-Out

Productions una decena de publicaciones, que fueron el comienzo de una larga serie en la que puso en práctica sus ideas relativas a un nuevo concepto de “libro”.

•

Las actividades del In-Out Center probablemente infundieron a Ulises Carrión la afición por el contacto directo y el intercambio generado por este tipo de proyectos. De hecho, en abril de 1975, poco después de la clausura del In-Out Center, abrió su librería-galería Other Books and So en el nº 227 de la calle Herengracht en Ámsterdam. El In-Out Center y Other Books and So eran proyectos artísticos cuidados, que obedecían a decisiones muy meditadas. A diferencia de algunos espacios similares posteriores, cuyo objetivo consistía generalmente en favorecer el acceso de algunos artistas a los círculos artísticos tradicionales, estas iniciativas se desarrollaban al margen del sistema del arte.

Con Other Books and So nació un nuevo estilo de librería-galería, el primero de este tipo. Desde la década de 1960 muchos artistas difundían sus obras en forma de libro, como ocurría, por ejemplo, en la librería Premssela de Ámsterdam. A modo de ejemplo puedo citar a Sol LeWitt en Estados Unidos y a Dieter Rot en Alemania, por mencionar solo algunos de los nombres más conocidos. En Holanda, Herman de Vries y Stanley Brouwn produjeron numerosos libros de artista, del mismo modo que la editorial Steendrukkerij De Jong publicó muchas obras de artistas extranjeros en la colección Kwadraat-Blad. Ya en 1953 De Jong había publicado *Onleesbaar Kwadraat-Blad* de Bruno Munari, obra precursora de la concepción de algunos libros de artista producidos mucho después. No obstante, el aspecto novedoso de Other Books and So era que por primera vez existía un espacio de venta, distribución y exposición centrado únicamente en este nuevo tipo de publicación: el libro de artista. El nombre Other Books and So, ideado por Ulises Carrión, era explícito. La obra de Shakespeare constituía una fuente importante de reflexión para él y tal vez se inspirase en el nombre de la famosa librería Shakespeare & Co, que probablemente conoció durante su estancia en París. En cualquier caso, la primera parte del nombre, “Other Books”, indica la finalidad de esta librería-galería: la presentación, producción y distribución de publicaciones que ya no eran textos literarios ni relacionados con el arte, sino libros que eran arte o, tal como los describía Ulises Carrión en sus folletos publicitarios, “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción”. La segunda parte del nombre, “and So”, sugiere todo tipo de publicaciones inclasificables, indefinibles en el momento de su aparición inicial en el panorama del arte. Consistían principalmente en obras publicadas por artistas, junto con todo tipo de documentos efímeros, postales, obras gráficas, discos, casetes, etc.

En consonancia con la expansión de las artes y la ruptura de los límites entre los medios artísticos, rasgos característicos de este periodo, Ulises Carrión concebía Other Books and So como una obra de arte: “¿Dónde radica el límite entre la obra de un artista y la organización y distribución de la obra?”. Este concepto de obra de arte ampliada se expresa también aquí:

[...] Cuando un artista se ocupa de elegir su punto de partida, definiendo los límites de su ámbito de actuación, tiene el derecho de incluir la organización y distribución de su obra como elemento de la misma obra. De ese modo, crea una estrategia que acabará siendo un elemento constituyente “formal” de la obra final.

En un encuentro con Michael Gibbs, director y editor de Kontexts Publications, tuve oportunidad de conocer el maravilloso lugar Other Books and So, situado en un típico sótano de Ámsterdam. Así descubrí un lugar en el que podía ver y adquirir las producciones de compañeros de todo el mundo. La galería había abierto recientemente y en aquel momento mostraba una exposición de minilibros. El proyecto en su conjunto y, por supuesto, el propio Ulises Carrión me parecieron fascinantes. Descubrí un espacio que no solo estaba abierto a exhibir mis propias publicaciones, sino que, además, me permitía organizar exposiciones, como por ejemplo la exposición individual de la artista argentina Mirtha Dermisache y muestras temáticas como *Typewriter Art*. Nuestras actividades y los contactos comunes nos llevaron a entablar frecuentes colaboraciones, hasta la exposición de sus libros que planificamos juntos para mi Archive Space de Amberes y que, por desgracia, se celebró póstumamente. En Other Books and So me reunía también con muchos otros artistas y entusiastas que compartían una pasión común por un nuevo género de publicaciones. De hecho, se convirtió en un punto de encuentro casi diario. A través de su estilo de presentación, la librería invitaba

de inmediato al visitante a contemplar y trabar contacto con los libros, dispuestos en mesas o estanterías, con cubiertas que incitaban a ahondar en su descubrimiento.

En el espacio de la librería, Ulises Carrión organizó exposiciones de Ad Gerritsen, Roy Grayson, Hetty Huisman, Dorothy Iannone, Allan Kaprow, Opal L. Nations, Tom Ockerse, Vladan Radovanović, Jiří Valoch y otros artistas, además de las ediciones de Beau Geste Press, Bloknoot, Ecart Publications y Geiger. También se celebraron exposiciones sobre diversos temas como *Newspaper Art*, *International Stamp Art*, *Printed in Brazil* y *Definitions of Art*. Al fin y al cabo, entre 1975 y 1978 se organizaron en total más de cincuenta exposiciones, proyecciones de películas, performances y conciertos. Durante este periodo, Ulises Carrión puso en marcha también Daylight Press, un sello editorial y sede que los artistas podían utilizar libremente para sus propias publicaciones. Michael Gibbs, Eduard Bal, John M. Belis y Gerrit Jan de Rook lo utilizaron. También publicó en esta serie la obra *Happy bicentennial* de Clemente Padín. Además, su actividad como comisario de exposiciones en el campo de los libros de artista se amplió a otros proyectos. Por ejemplo, participó en diversos actos celebrados en la Kunsttent de 1976 en la plaza de los Museos de Ámsterdam, en la Dutch Art Fair de 1977, donde presentó una velada de arte sobre lenguaje y performance, y ocupó un stand en el Stedelijk Museum durante el festival “Tekst in geluid” de 1977.

En 1977 Other Books and So se trasladó del nº 227 al 257 de la calle Herengracht. Este nuevo local ofrecía más espacio para la librería y galería. Lamentablemente, a finales de 1978 Ulises Carrión decidió poner fin a estos proyectos de librería-galería y desarrollar una actividad de archivo. No obstante, pese a su corta vida, Other Books and So constituye un paradigma en la historia de los libros y publicaciones de artistas.

•

Durante la década de 1970 muchos artistas se establecieron en Ámsterdam, atraídos por el espíritu cosmopolita y abierto de la ciudad, en la que encontraron un ambiente favorable para sus actividades. Ámsterdam presenció el advenimiento de numerosas iniciativas dedicadas a promover la innovación artística, como Art & Project, De Appel, Seriaat, Galerie A y Oey's Venster.

Allí se trasladó Michael Gibbs, al igual que su compatriota John Liggins, los brasileños Flavio Pons y Claudio Goulart, el colombiano Raúl Marroquín y muchos otros. También en Maastricht, el hogar adoptivo del artista británico Rod Summers, la Jan van Eyck Academie y el Agora Studio acogían a artistas y estudiantes de arte de diversas procedencias.

En aquella época, Ámsterdam se estaba convirtiendo rápidamente en un centro de considerable notoriedad, con celebraciones y encuentros de gran resonancia a los que se invitaba a artistas de América Latina, Norteamérica y Europa del Este. El arte de aquella época no estaba sometido al mercado del arte, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad. Y eran frecuentes las iniciativas de los artistas a pequeña y gran escala.

El movimiento Provo y la permisividad de las autoridades holandesas habían conferido a Ámsterdam una reputación de ciudad libre y acogedora. En el terreno del arte, Ámsterdam había adquirido relevancia internacional gracias al Stedelijk Museum, dirigido por Willem Sandberg. Ya antes de la guerra, Holanda había establecido una tradición de artistas dedicados a la edición vanguardista. Era el caso de Piet Zwart, Hendrik Nicolaas Werkman, Theo van Doesburg y su revista *De Stijl*, e incluso Joris Ivens y la Filmliga. Se trataba de movimientos vanguardistas e iniciativas artísticas que se sucedieron a lo largo del siglo pasado y que sentaron las bases de la libertad creativa y la eficaz distribución de las obras de arte.

Conviene situar la fundación del In-Out Center y, posteriormente, la de Other Books and So en el contexto cultural internacional de la época. En todo el mundo, numerosos artistas asumieron la responsabilidad de distribuir sus propias obras y las de sus colegas. Esas iniciativas, que se impulsaban y desarrollaban en un estado de absoluta autonomía, diferían de aquellas otras que dependían de las dádivas institucionales o se fusionaban con las corrientes dominantes. Adoptaban la forma de pequeñas imprentas, espacios discretos y gestionados por artistas. Por lo tanto, los artistas participaban en la construcción de una red internacional dedicada al intercambio de obras e ideas. Este proyecto y su difusión mediante publicaciones que en principio estaban al alcance de cualquiera infundían la sensación de que el arte se podía distribuir con rapidez y facilidad. Los artistas no se limitaban a recomendar sus propias obras. Hasta principios de los

años ochenta, mantenían una actitud y un compromiso que permitieron la amplia circulación de las obras de artistas de diversos orígenes, procedencias y opiniones, de todas las tendencias y disciplinas concebibles. Desafortunadamente, la mercantilización puso fin a este tipo de empeño desde la década de 1980.

Ulises Carrión decidió moverse en un circuito internacional que en gran medida se consideraba marginal. El panorama del arte oficial de la época no prestaba atención a su trabajo, ni a su obra ni a las actividades que impulsaba como organizador. Es importante señalar aquí que algunos artistas de la época optaron conscientemente por dedicarse al arte de otra manera. Eso no significa que estuviesen comprometidos con el arte alternativo o el antiarte. No se oponían a otros artistas o mundos del arte, sino que querían crear de modo independiente formas, espacios artísticos y sistemas propios de distribución. Aunque no obtuviesen reconocimiento local, su notoriedad trascendía las fronteras nacionales. Así pues, fue en el ámbito de una nueva red internacional donde adquirieron prestigio.

•

Cuando Ulises Carrión decidió orientar sus actividades al proyecto Other Books and So Archive, se trasladó a un nuevo local, situado en el nº 121 de la calle Bloemgracht. Y allí acudía fielmente cada tarde para abrir al público el material del archivo. Y al igual que la librería-galería, el archivo se convirtió en un lugar de encuentro habitual. Al final lo acabó trasladando a un espacio en su propia casa, en la calle Ten Katestraat.

Uno de los motivos por los que eligió este emplazamiento era que la dedicación exclusiva a las labores de organización le impedía encargarse de otras ocupaciones artísticas. Otra razón era que las autoridades culturales hacían oídos sordos a sus numerosas solicitudes de ayudas económicas, necesarias para continuar y desarrollar Other Books and So. A pesar de que Ulises Carrión, en su faceta de artista, se benefició de las ayudas económicas regulares de la organización holandesa Kontraprestasi, y a pesar de que Other Books and So presentaba cifras de ventas positivas, en parte gracias a la publicación periódica de un catálogo de ventas y al boca a boca, todo ello no bastaba para garantizar la continuidad del proyecto como empresa individual. De hecho, Other Books and So requería la dedicación completa de Ulises Carrión y de su amigo Aart van Barneveld. A la luz de la generosidad con que la administración holandesa apoyaba las actividades artísticas en aquella época, el escaso interés mostrado por los proyectos de Ulises Carrión me resultaba y me resulta incomprensible. La consecuencia de esa absoluta indiferencia es que el archivo, el fruto de tantos esfuerzos, se trasladó al extranjero y se diseminó a conciencia en el mercado del arte tras la muerte del artista.

La transformación de una galería-tienda en un archivo podría haber sido de gran relevancia en el futuro. Al igual que muchos otros archivos, este se concibió como un sistema de memoria que eludía el interés del circuito del arte tradicional, pero era capaz de evocar infinidad de recuerdos en numerosas personas, aunque solo fuera por invitación.

La constitución de archivos privados era una actividad surgida en la década de 1960 y desarrollada durante los años setenta. En Middelburg, Peter Van Beveren fundó el Art Information Centre; en Markgroningen, Hanns Sohm creó un archivo dedicado principalmente a Fluxus y al accionismo vienés; el Zona archive fue una iniciativa de Maurizio Nannucci en Florencia; el Galantais fue creado por el centro Artpool de Budapest; Jozef Robakowski y Malgorzata Potocka abrieron la Exchange Gallery en Łódź y yo mismo fundé el Archive for Small Press & Communication en Amberes en 1973.

Todos estos archivos, especializados en arte contemporáneo, mantenían su individualidad en lo que respecta a su construcción y funcionamiento. Aunque existían algunos aspectos comunes, cada archivo llevaba la impronta de la personalidad de su artífice y reflejaba las decisiones que este había tomado.

En el caso de Ulises Carrión, él mismo decía que no era un coleccionista. No persiguió el objetivo de completar una colección, sino que hacía una selección de las publicaciones que le enviaban. Aunque tenía intenciones claras y precisas, adoptaba una actitud abierta que le impulsaba a estar siempre al acecho de nuevos descubrimientos y a buscar algún motivo para ser capaz de aceptarlos. Los libros que había coleccionado de este modo formaban el núcleo del archivo, que también incluía nuevos desarrollos dentro del género de las publicaciones de artista, como las fotocopias y el arte correo. Carrión explica sus intenciones con respecto a la fundación de su archivo y su contenido:

[...] El archivo también es producto de un desarrollo teórico que he llevado a cabo, a través del cual he llegado a constatar, cada vez con mayor claridad, que mi idea del arte no se limita a la creación de objetos o acontecimientos. Intento admitir en mi obra todos los elementos no estéticos, de manera que se advierte la diferencia entre un libro tradicional y un libro de artista. En la confección de un libro tradicional intervienen diversas personas. En cambio, un solo individuo es el responsable de toda la producción de un libro de artista: el contenido, la forma, todo. Eso también se puede comparar con el arte. En el arte tradicional hay un gran número de personas especializadas: el artista, el galerista, el crítico de arte, etc., mientras que aquí el artista es el responsable de todos esos elementos. Para mí un archivo es un intento de plasmar esa idea en la realidad, pues considero el archivo como una obra de arte, pero una obra de arte que implica un espacio, una institución pública. Implica la obra de otras personas, mi función social no tiene límite en el tiempo, un archivo puede sobrevivir indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente, permanece vivo [...].

•

Las actividades de Ulises Carrión como creador de libros de artista eran inseparables de las relacionadas con su librería-galería. Al explorar este nuevo género, su trayectoria literaria anterior como escritor seguramente desempeñó, como he señalado más arriba, una función importante, pero ambigua: “No me considero escritor, porque utilizo el lenguaje, como suelo decir, desde un punto de vista no lingüístico, pero me considero escritor en el sentido de que creo que mi obra es importante para el lenguaje”.

Por supuesto, esta ambigüedad con respecto al papel del escritor se explica por múltiples motivos. Carrión apunta uno de ellos cuando afirma que el autor de prosa y poesía tradicionales suele ser únicamente el responsable del texto: “Un escritor, frente a lo que sostiene la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos”.

En el caso de los libros y las publicaciones de artista, Carrión participaba en todo el proceso de producción, desde la concepción inicial hasta la distribución. Era el responsable tanto de la forma como del contenido. Este enfoque conceptual de la literatura, los textos y los libros se evidencia en la falta de unidad de estilo visual de su obra, debido a que generalmente confiaba su producción a otras personas. Solía limitar su intervención a dar instrucciones estrictas de carácter conceptual, algo imprescindible para visualizar el proceso de lectura del libro, sus mecanismos y su modo de funcionamiento. A menudo llegaba a omitir toda referencia al productor de la obra.

Parece claro que su trayectoria literaria anterior permanecía invariablemente en el centro de su actividad artística:

En la creación de libros creo que estoy influenciado por mi trayectoria literaria. Todavía estoy intentando liberarme de ella. En algunas ocasiones funciona mejor que en otras. En la medida de lo posible, trato de reducir el libro a su esencia, que es una sucesión de signos. Para mí, esta sucesión es indisociable del tiempo, porque un libro no se puede aprehender de un vistazo. El otro elemento es visual; o, dicho de otro modo: lo que se ve cuando se abre el libro. Procuro utilizar diversos signos de carácter no literario y, desde luego, no lingüístico. Por ello recorro a la fotografía o a los sellos de caucho. Presto mucha atención al papel. Intento mostrar que los libros tienen una evolución definida. No se trata de que el mensaje sea fácil de entender, sino de que la estructura del libro, el modo en que está construido, resulte clara. Que un libro contenga una cohesión susceptible de ser leída o interpretada es, para mí, un elemento de importancia trascendental. En consecuencia, uno tiene la libertad de experimentarlo como quiera, pero debe haber una estructura formal concreta y reconocible. Para mí lo importante es eso y no un tomo de páginas inconexas.

Su definición de obras-libro es coherente con las anteriores declaraciones: “Las obras-libro son libros concebidos como una escritura expresiva, es decir, en los que el mensaje es la suma de todos los elementos materiales y formales”.

En una introducción al catálogo *Artists' Books from the Other Books & So Archive Amsterdam*, Carrión contextualiza el género de las obras-libro:

No creo que se trate solo de libros, sino de una evolución general de las diversas formas artísticas de los últimos diez o veinte años, durante la cual los artistas han cultivado todo tipo de formas alternativas. Han trabajado (por ejemplo) con sonido, actividades teatrales e investigación sociológica. Son intentos o (para ser más exactos) vías que se han encontrado para llevar a la práctica las ideas artísticas. Por supuesto, el libro ya existía, formaba parte de nuestra cultura. Pero ahora los artistas lo han redescubierto. Todo forma parte de un interés general por los medios en las artes visuales. En realidad, guarda relación con la evolución general de los medios en el arte, que también incluye los libros. De hecho, hay dos líneas: una que traza el desarrollo del arte y otra que se vincula al desarrollo del libro. Porque, a lo largo de la historia, el libro ha experimentado una enorme transformación. El libro que vemos en la librería difiere mucho del libro de hace, pongamos, cien o doscientos años. Acaso sea una mera casualidad histórica el hecho de que durante los últimos veinticinco años el libro se haya preparado para el arte. Siempre hago mucho hincapié en este punto. Los libros que hoy denominamos libros de artista no fueron inicialmente obra de artistas, sino de poetas y escritores, y los precursores fueron los poetas concretos. Descubrieron el potencial espacial y visual de las páginas de un libro.

En conjunto, Ulises Carrión creó más de veinticinco obras-libro. Las tres descripciones de libros que reproducimos a continuación ponen de manifiesto la claridad y nitidez con que comenta su obra:

The Muxlows es la historia de una familia inglesa de Yorkshire. Lo encontré en 1972, en la ciudad de Leeds, en la última página de una biblia estropeada. Me llamó la atención por su concisa estructura secuencial. La lista de nombres, fechas y lugares, dividida en cinco apartados —Padres, Hijos, Matrimonios, Defunciones y Otros acontecimientos—, no se presta mucho a la lírica, no contiene nada más que hechos. Sin embargo, al leer los nombres, fechas y lugares uno tras otro, resultan intercambiables: la individualidad, el espacio y el tiempo, unidos en una única secuencia de palabras, una única secuencia de sonidos, se convierten en un ritmo puro, un canto primitivo. Y a la vez este ritmo, compuesto de los elementos más esenciales de la vida, nos devuelve a la tierra y a nosotros mismos.

Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are: cada página es de un papel pintado real que supuestamente proviene del dormitorio de la persona mencionada en la misma página. En este sentido, el libro adquiere dos niveles referenciales inmediatos, el del lenguaje y el de la materia en sí sobre la que aparece el lenguaje.

In Alphabetical Order se basa en el principio de que el espectador tiene constancia y la convicción de que las personas mencionadas en las obras son reales. No obstante, para que el procedimiento resulte eficaz, es preciso que los nombres de las personas sigan siendo desconocidos.

•

Sus textos sobre libros de artista, arte correo, videoarte, cine y muchos otros temas de su tiempo ponen de manifiesto su experiencia literaria, artística e incluso práctica, pues generan una profusión de ideas y conclusiones que solo pueden ser fruto de su actividad dentro del sistema del arte y de su profundo conocimiento.

Aunque Ulises Carrión analizó la mayor parte de las formas artísticas de su tiempo, es conocido fundamentalmente por su manifiesto “El arte nuevo de hacer libros”. Menos conocidos, pero aún más interesantes quizá, son otros textos sobre libros de artista, como *Bookworks Revisited* (1979), que también es el título de un vídeo documental de 1986 sobre una selección de libros de su archivo. “El arte nuevo de hacer libros” se publicó por primera vez en la revista mexicana *Plural* en 1975, pero posteriormente se tradujo a numerosos idiomas con la intención de abrir nuevas vías para los escritores tradicionales. Ulises Carrión hace hincapié en la importancia y la influencia de la poesía visual y concreta, y recalca continuamente, con razón, que los poetas son los responsables de abrir el camino de los libros de artista, como ya hizo Stéphane Mallarmé en 1897 con su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*:

Quiero decirlo con rotunda claridad: no lamento que los libros desaparezcan. Pero estoy dispuesto a darles la oportunidad de sobrevivir. Y los libros, para sobrevivir, tienen que cambiar. Y las obras-libro son la verdadera posibilidad de supervivencia que tienen los libros.

Recopiló y comentó muchos de sus ensayos en el volumen titulado *Second Thoughts* (Ámsterdam, Void Distributors, 1980). Son concisos y sin artificio. A fin de producir una secuencia de referencias que en conjunto forma una entidad sistemática, evita la literalización y apenas deja espacio para la digresión intelectual. Este enfoque proviene indudablemente de su interés por las estructuras. Los orígenes de este enfoque se remontan a los estudios que cursó en la Universidad de Leeds y que concluyó con una tesis titulada *Judas' Kiss and Shakespeare's Henry VIII* (1972). No voy a resumir aquí toda la tesis, pero el primer párrafo resulta muy esclarecedor para el desarrollo futuro de la obra de Ulises Carrión:

Una obra teatral es una estructura. Los elementos de esta estructura son los discursos y acciones que pronuncian e interpretan —es decir, nos transmiten— los personajes, que en sí también constituyen elementos de la estructura. La estructura tiene un significado que podemos descubrir al agrupar los diversos elementos: discursos, acciones y personajes. ¿Cómo se establecen los significados de los elementos? Observando de qué modo se entrelazan. Los personajes no son lo que dicen que son. Los personajes son lo que su función dentro de la estructura de la obra nos dice que son.

•

Ulises Carrión es bien conocido por su papel determinante en la definición y conceptualización del género del libro de artista. Sin embargo, su atención e interés por las nuevas formas del arte y sus actividades innovadoras le impulsaron a participar activamente en la mayor parte de los campos artísticos de su tiempo. Buscó constantemente nuevas “estrategias culturales”, como denominaba sus múltiples ocupaciones artísticas, entre las que se incluyen varias iniciativas relevantes dentro de la red internacional del arte correo durante la etapa más creativa de este género. Se trataba de un canal que permitía el intercambio permanente y el establecimiento de una red internacional e interdisciplinar. Lamentablemente, la red de arte correo desencadenó poco después un movimiento en el que, como decía Carrión, la palabra “correo” llegó a ser más importante que la palabra “arte”.

En su texto “From Bookworks to Mail Art” (1978) analiza el funcionamiento del sistema que desarrolló y la relación entre el arte correo y los libros de artista. El correo como negocio y el arte correo como red de artistas en la década de 1970 influyeron notablemente en la distribución de las publicaciones de los artistas. El artista ya no tenía que vivir en un gran centro artístico, le bastaba con tener cerca una oficina de correos. Por lo tanto, los libros se podían idear, producir y distribuir en función del tiempo creativo de cada uno.

Movido por el afán de investigar nuevos modos de expresión y distribución, llegó a ser un participante activo y un productivo eslabón en las iniciativas, exposiciones, contribuciones y teorías de arte correo. Como muestra de este compromiso cabe citar las estrechas colaboraciones con el espacio Stempelpplaats (1977-1980), gestionado por Aart van Barneveld, quien posteriormente participó en la etapa inicial de la asociación Vereniging van Media-Kunstenaars y de Time Based Arts, un centro especializado en vídeo. Stempelpplaats, situado en las instalaciones que le cedió una fábrica de sellos de caucho, se especializó en exposiciones de sellos de artistas.

Las siguientes reflexiones de Ulises Carrión ilustran la importancia de los proyectos de arte correo, cuyos procesos de comunicación, presentación y distribución son, a su juicio, refractarios a “la subjetividad, las asociaciones poéticas, los vagos sentimientos, las fantasías privadas, todos los aspectos en los que el historiador del arte y el crítico de arte se sienten más útiles explicando su profunda significación”:

[...] ¿Por qué el artista pide respuestas a otras personas, en lugar de ofrecerse a sí mismo múltiples respuestas? Ha renunciado a la posibilidad de una respuesta única. Entonces se revela la necesidad de aportar múltiples respuestas, concretadas por la pluralidad de fuentes. A partir de ese punto, un proyecto de arte correo nunca se cierra. Todos los seres humanos, incluso aquellos que nunca oirán la pregunta, pueden aportar un número infinito de posibles respuestas. Y aquí interviene seguramente el elemento más crucial de un proyecto de arte correo que indica la respuesta a un público que lo contempla, y es que todas las piezas de la muestra, todas esas piezas aparentemente inconexas, procedentes de diversas fuentes, con diversos propósitos, son un verdadero reflejo del propio artista. Constituyen su mundo personal, nada más y nada menos. Solo deja que su mundo se proyecte a la realidad social, mostrándolo en público, es decir, como un acto cultural. De este modo crea modelos para una estrategia cultural.

Los doce números de la revista que editó, *Ephemera* (1977-1978), dedicada a la publicación de las piezas que circulaban a través de esta red y que recibía a diario, son un testimonio de esas ideas y revelan la inmensa diversidad de las obras en lo que atañe a la estética, concepción y orígenes geográficos. En lugar de expresar su propio mundo personal, la revista se centra en las estrategias culturales. Por lo que respecta a sus proyectos de arte correo, Ulises afirmaba que la totalidad de las obras reunidas deben considerarse como pertenecientes a su creador. Todos los participantes de un proyecto personal lo han forjado como una obra colectiva:

En un proyecto que contiene 150 piezas, ¿solo debo ser considerado autor de la pieza que lleva mi firma? ¿No tengo nada que ver con las otras 149? Todas las 150 piezas deben ser consideradas como “un único” elemento de una obra de arte compleja, cuya trascendencia va mucho más allá de aquello que el público ve colgado en la pared. Al incorporar (diversas) piezas como un solo elemento de su obra, las priva (a las artes) de su identidad original. Les confiere en cambio una función entre otros elementos asimismo importantes de su propio mundo personal.

Mostraba un interés natural por el arte de la fotocopia, al que dedicó una exposición. En el catálogo escribe lo siguiente:

[...] los artistas ya saben (desde el siglo pasado) que es imposible hacer una copia fidedigna de cualquier original. Lo aprendieron gracias a su experiencia con el color, la forma, la luz, la fotografía, el lenguaje, etc. También descubrieron que la imposibilidad de reproducir la realidad tenía que servir como punto de partida para la producción de arte. Un original ya no tiene por qué ser bidimensional. Las copias no solo pueden ser tan “bonitas” como el original, sino que a menudo son más “bonitas” que el original. Y además la fotocopia es fácil, barata, y las máquinas están disponibles en cualquier lugar. [...] Es lo que preconizaban los artistas desde hacía años [...].

A Ulises Carrión le atraían todos los medios, no solo los que tenían el papel como soporte. Experimentaba constantemente con nuevas formas de arte, entre las que se incluyen proyectos públicos, cine, vídeo, sonido y performance, volcando en ellas sus ideas y mostrando, una vez más, su pasión por las estructuras del lenguaje y la comunicación.

•

Como aficionado a las películas de serie B, Ulises Carrión grababa y coleccionaba numerosas copias en vídeo. Le interesaba principalmente su estructura y no solía prestar atención al lenguaje en el que se doblaban ni a la trama argumental. Así lo describe en su obra fílmica *The Death of the Art Dealer*, concebida inicialmente como una performance:

Tengo en la mano un televisor que está conectado a un vídeo. En la pantalla se ve la película *The Reckless Moment* (1949) de Max Ophü. Me muevo y muevo el monitor según los movimientos de la cámara que se suceden en la película de Ophü: hacia la derecha, hacia la izquierda, hacia abajo, hacia delante, hacia atrás y en diagonal. Cada vez que hay un corte en la película, apago el televisor. Solo se utilizan los treinta primeros minutos de la película, a excepción de las cinco escenas breves que no son esenciales para mi finalidad. [...] Mi pieza acaba en el momento en que la cámara enfoca los titulares de prensa: HALLAN ASESINADO A UN EXMARCHANTE DE ARTE.

“Todos los elementos de la película se manchan, se cargan con esas generaciones de transferencia”, afirma en un comentario sobre la construcción de la película.

•

Además de esa película, Ulises Carrión produjo unas diez obras de vídeo. Por tratarse de un medio con un desarrollo temporal, el vídeo le ofrecía un soporte adecuado para la exposición de sus ideas, imponiendo “una percepción en serie o secuencial”. Además, le ofrecía un espacio para experimentar conceptos de representación de la realidad. La adopción de esta peculiaridad del vídeo le impulsó a tomar una decisión: “Seguir el desarrollo de un vídeo en la pantalla garantiza el carácter único de la cinta, es decir, su libertad. Ver un vídeo es participar en una ceremonia singular”.

Sus vídeos se desarrollan de dos formas diferenciadas: los documentales y las obras de vídeo. En estas últimas, el uso de la cámara es aparentemente convencional. Algunas se concentran en elementos móviles que en sí producen estructuras visuales. Su propia medialidad constituye el único tema: “La idea consiste en crear estructuras visuales y sonoras con arreglo a ciertas normas. [...] Aunque las normas no sean conocidas, se descubren de inmediato porque son muy sencillas”.

Sus obras sonoras siguen un enfoque conceptual similar en lo que respecta a la idea y la estructura, con la finalidad de transgredir los rasgos convencionales de la narración y la estética. Algunas se publicaron en 1977 en la casete titulada *The Poet's Tongue*. Otro género estrechamente relacionado con sus piezas sonoras y con su uso del lenguaje dentro de una rígida estructura conceptual es el de sus performances, en su mayoría concebidas para actos concretos en los que el artista leía sus obras, sobre todo las obras sonoras, con una mínima puesta en escena.

•

Su definición del arte no solo se extiende a los procesos de conceptualización, producción, organización, presentación y distribución de obras de arte, sino también a todos los fenómenos efímeros de la vida cotidiana, como los mitos y actitudes. En sus proyectos públicos colaboraba con participantes que se convertían en una suerte de objetos en diversos entornos experimentales. Así pues, cabe considerar estos proyectos como un tipo de juego de azar en el que las personas, las conductas y las ideas se conciben como piezas del juego.

En *Gossip Scandal and Good Manners* (1981) transformó la práctica social del cotilleo, el chismorreo y el rumor en un proyecto público. Abordó esta cuestión como un investigador artístico, aunque el término no existiera en la época, haciendo un contrapunto entre la informalidad extrema de estos fenómenos con un análisis sistemático. La estructura casi experimental de este “estudio de campo” consistía en difundir varios rumores por la ciudad de Ámsterdam a través de amigos y colegas, observar los efectos en cadena mediante protocolos de autoseguimiento de los participantes, analizar los datos e ilustrarlos con diagramas y escenas de películas y óperas. Ulises Carrión presentó los resultados de sus investigaciones en una conferencia y posteriormente en un vídeo, para que “cada cual traslade dicha experiencia a su propio placer, a su propia vida”.

The LPS File documenta el proyecto de Ulises Carrión de organizar un festival de cine dedicado a la actriz mexicana Lilia Prado. El proyecto consistía en aportar una plataforma para dar a conocer a la actriz fuera de la cultura dominante, trasladando el dispositivo de la celebridad de una cultura a otra, y tal vez también de la estrella al iniciador: “¿No creen que mi gesto, mi elección de Lilia Prado, es tan arbitraria como el gesto de Duchamp? [...] Lilia Prado es mi readymade”.

•

Los vídeos y películas eran ya un medio diferenciado, con el que Ulises Carrión cuestionaba el poder seductor de la televisión. *TV-Tonight-Video*, publicado como libro y como videodocumento en 1987, es un ejemplo crucial de un profundo análisis de la televisión como medio de comunicación de masas, desprovisto de independencia e individualidad.

En 1985 participó en el festival *Talking Back to the Media*, celebrado en Ámsterdam y dedicado a los medios de comunicación: televisión, carteles, escaparates, publicaciones, radio, exposiciones y pegatinas. El encuentro duró todo el mes de noviembre y en él intervenía toda la ciudad. En una entrevista para mi programa de radio mensual *I am an Artist*, respondió de este modo a mi pregunta sobre si las obras expuestas en el programa eran nuevas en aquella época:

No creo que las obras de arte estuvieran anticuadas. Tal vez eso sea cierto desde la perspectiva de la historia del arte. Pero desde mi punto de vista personal, todas eran bastante nuevas. Conviene cuidarse de las opiniones de los especialistas del arte, porque son un grupo pequeño de personas que se han tragado y han asimilado y digerido todo lo que ha ocurrido a lo largo de los años. Eso no significa que esas obras hayan tenido una verdadera repercusión en la sociedad, en el arte, o en la cultura general. Por ejemplo, el dadaísmo, un movimiento por el que no siento especial afinidad, es

un suceso antiguo que ha sido asimilado por la historia del arte, pero no por la sociedad. Por lo tanto, de alguna manera sigue siendo nuevo. Creo que emitir un programa de radio como hemos hecho nosotros es interesante, porque era algo nuevo. Conviene definir qué es nuevo, desde qué punto de vista y para quién. Lo que resultaba especialmente interesante, y lo que justificaba todo el acontecimiento, era agrupar esas obras en un nuevo contexto. Algunas personas con ideas puramente artísticas han tenido la oportunidad de hacer programas de radio: tuvieron la libertad de hacer lo que querían. Y creo que eso es algo radicalmente nuevo.

En conclusión, es evidente que todos los proyectos artísticos de Ulises Carrión —ya versen sobre el potencial espacial y visual del lenguaje, la construcción de una película, los efectos de los medios de comunicación de masas o los sistemas de comunicación independientes— sacan a la luz el sentido crítico y la sensibilidad del artista, que analiza las capas internas, visibles e invisibles, del lenguaje y las imágenes. Al utilizar referencias de nuestra vida cotidiana, pone a prueba, revela y traspasa las estructuras dominantes que subyacen al funcionamiento del sistema cultural.

Y todo ello lo hizo con la conciencia crítica de mantener su independencia. Nunca se dejó envolver por la oleada de las opiniones mayoritarias ni se situó a la sombra de los oportunistas. Por lo tanto, nunca contó con la bendición del panorama del arte oficial, pero recibió algo mucho más importante: la admiración de una red internacional que se mantenía alejada de los acontecimientos artísticos a gran escala. Así lo atestigua la gran repercusión de sus actividades en todo el mundo, desde São Paulo hasta Ámsterdam, desde Nueva York hasta Varsovia, desde Buenos Aires hasta Amberes.

Los desarrollos artísticos iniciados en la década de 1970, junto con un sinfín de fecundas actividades, supusieron la ampliación del campo del arte. Durante cierto tiempo, por su propia naturaleza, esas actividades eludieron la clasificación tradicional, lo que a su vez obstaculizó su inclusión en la escritura de la historia. Y a partir de los años ochenta, a medida que el pujante mercado del arte los fue eliminando, esos proyectos independientes desaparecieron de la vista. Pero, en virtud de la ley de la incesante aceleración del negocio, el negocio del arte también necesita constantemente, como es sabido, nuevos alimentos. Aliándose con aquellos que no desean permanecer en la marginalidad del mundo del arte, se abalanzan sobre cada movimiento prometedor, particularmente los movimientos del pasado que vuelven a emerger gracias a infinidad de *revivals*. Así pues, hoy se observa un mayor reconocimiento y un creciente interés por las actividades de los artistas cuya dedicación fue una parte indeleble de la época.

El propio Ulises Carrión hablaba de su obra como algo transitorio y con cierta perspectiva, o incluso ironía, y con nostalgia:

[...] Todos los libros que existen también acabarán desapareciendo, ya sea por una gran catástrofe, por el avance de la tecnología, o por el mero deterioro. De ahí que incluya los libros en la categoría de las criaturas vivas [...]: crecen, se reproducen, cambian de color, enferman y, por último, mueren. En este momento presenciamos la fase final de este proceso. Y parece que los artistas lo han previsto de un modo diferente y han dedicado a los libros una despedida adecuada.

El viaje de Ulises Carrión al mundo del arte fue ejemplar en la época. Demostró que es posible salir de la prisión controlada por el *establishment* cultural. Hoy, más que nunca, sus actividades sirven de guía para descubrir nuevas vías y puntos de vista radicales al margen del sistema del arte estancado.

¡INVENTEMOS NUEVAS VÍAS PARA LOS NUEVOS TIEMPOS!



CARRIÓN: MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA

Felipe Ehrenberg

Todo el arte es autobiográfico, la perla es la autobiografía de la ostra.

Federico Fellini

Ulises Carrión y yo nos conocimos en la Ciudad de México en tiempos cuando el mundo cultural de la capital era menor a un pañuelo y todos se conocían. Por entonces ya empezaba a hacer ruido algún que otro poeta iconoclasta pospaceano. Todos nos codeábamos en inauguraciones, sepelios y sobre todo en los cafés. El estallido social de 1968 acabó con las tertulias que le daban sustancia a nuestras vidas. La represión que desencadenó el gobierno luego de las Olimpiadas me obligó a abandonar el país con mis dos hijos pequeños y su mamá, Martha Hellion. Mi generación se dispersó. Tenía yo veinticinco años al llegar a Victoria Station en Londres.

Entre las locuras que cometimos en pos de dinero, gasté cincuenta libras en un mimeógrafo Gestetner usado, ubicuo aparato copiator que en México podría acarrearle severas penas de cárcel al infeliz que cayera en manos de la policía y fuera acusado de “subversivo”. En Londres me sirvió para producir estampas múltiples, obra tamaño carta que vendía por peniques. El acto de producir y publicar no me era ajeno. De chico había sido aprendiz de impresores catalanes, refugiados anarquistas en México. Ya adulto, colaboré muy de cerca con la hoy legendaria revista *El Corno Emplumado* que dirigían los poetas Margaret Randall y Sergio Mondragón. Por lo tanto, decidí publicar una revista que recogiera testimonios, poemas, fragmentos de textos de creadores mexicanos y latinoamericanos, de paso o refugiados en el Reino Unido. Sería un documento trimestral, de ahí su nombre, *DT*. Pronto pude poner mi máquina, tan peligrosa en México como inocua en Inglaterra, a disposición de mis nuevas amistades, poetas concretos y visuales y algún que otro conceptualista, todos tan perdidos como yo en la gran urbe. Una noche, vi en algún cineclub una vieja película muda llamada *Beau Geste*, de 1927. (Trataba de un pelotón de la legión extranjera que al llegar a un fuerte sitiado en el Sáhara, descubre que los soldados defensores en posición de alerta sobre las murallas no son más que cadáveres, salvo un sobreviviente llamado Beau Geste, que ideó la treta para engañar a los atacantes árabes). Me pareció más que apropiado nombrar así a mi editorial: Beau Geste Press / Libro Acción Libre (BGP).

Entre los amigos que usaban mi “Beau Geste the Groovie Gestetner” se contaba el poeta Mick Gibbs, quien acababa de fundar *Kontexts*¹, una revista de poesía. Mick invitó a David Mayor, entonces estudiante en la Universidad de Éxeter, a que visitara la expo *The Seventh Day Chicken* que por entonces presentábamos Richard Kriesche, Rodolfo Alcaraz (Laus) y yo en la tienda de marcos de Sigi Krauss, frente a Covent Garden. David era asistente del profesor Mike Weaver en la organización de lo que no pretendía ser más que una modesta muestra universitaria en torno a la producción de un oscuro grupo internacional de artistas llamado Fluxus. Simpatizamos a primera vista.

Vivía yo con mi familia en el sótano de una casona georgiana en el entonces pauperizado y decrepito barrio de Islington. Morenos, mis hijos sufrían de acoso en la cercana escuela pública, y nuestra situación económica era en extremo precaria. La vida en Londres no era fácil. David logró convencernos de que nos mudáramos a Devon. Nos instalamos en Langford Court, un enorme caserón del siglo XII situado muy cerca de Clyst Hydon y de Éxeter. La renta era tan barata como amplios sus espacios. Las ventanas se abrían a un panorama de suaves lomas, pastizales con borregos, angostas veredas (con sus centenarios *hedges*) y, en la distancia, los campanarios de tres o cuatro pueblos vecinos. Para compartir gastos y acompañarme en mi casi imaginaria editorial, Martha y yo convidamos a David, a Chris Welch, un excelente dibujante y a su pareja, Madeleine Gallard. Cada quien tenía una oficinita propia bajo los aleros de la casona. En los bajos, ocupábamos los cuartos de servicio con las máquinas que íbamos adquiriendo, y en los altos un gran salón nos servía como estudio. Junto a este había una gran recámara en la que recibíamos a quienes nos visitaran para publicar sus ocurrencias. Los gastos de producción siempre fueron compartidos.

1. Eleanor Bell y Linda Gunn (eds.), *The Scottish Sixties: Reading, Rebellion, Revolution?*, Ámsterdam, Nueva York, Editions Rodopi B.V., 2013.

Ya con el apoyo del grupo, David descartó el destino original de la muestra fluxiana previsto en la Universidad de Éxeter y la convirtió en una exhibición viva e itinerante². A la vez que nos dedicamos a organizar la *FLUXshoe* nos concentramos en incrementar nuestra producción mimeográfica y editorial. Nuestra revista *Schmuck* alzó vuelo bajo la diligente coordinación de David y con mis inventos técnicos. Todo contribuía al crecimiento exponencial de nuestra editorial. Ampliamos nuestra red de distribución en el Reino Unido y luego hacia el continente, empezando por Ámsterdam, donde pretendía establecerse (lo sabría yo poco después) Ulises Carrión.

Hacia junio de 1972, Ulises visitó Londres y se topó con una copia de *DT* en alguna librería. Le había escrito a David, buscando contactarme. (Cabe recordar que aún no existía el correo electrónico pero que el sistema postal inglés era tan eficiente que si por la mañana uno echaba una carta al buzón, la respuesta podía llegar por la noche del mismo día.) Le respondí a Ulises de inmediato para plantearle cómo operaba la BGP. En primer lugar, le mandé un número de *DT* y lo invité a mandarme alguna aportación para el próximo número, explicándole el por qué:

casi no mando nada (de publicaciones) a México... porque me cagan los huevos todos ahí, jugando el juego del ego y canibalizándose como sapos y alacranes... el juego de la cultura... (es un monopolio de la clase media —o será clase y media— es resultado de una larguísima herencia de represión moral y creativa. es también resultado de una extraordinaria mezquindad que a su vez es resultado de una falta de recursos, inventiva, imaginación. pa' publicar, pa' exhibir obra (de) arte, pa' regar la voz y la opinión jamás se necesitaron editores, galerías o plataformas, y menos cuando estas se ven manejadas por intereses personales o limitadas por políticas gubernamentales.

Me queda claro al releer nuestras cartas lo ingenuo que era yo, a mis fogosísimos veintiocho años. Si bien mi repudio al mundo cortesano que determina los derroteros de la alta cultura nunca ha abatido, he aprendido a recurrir a la diplomacia para defenderme de los tiburones. Lo que aún sostengo son las ideas con las que cerré aquella primera carta:

hay una gran diferencia entre ser publicado y publicar.
Exhibir y ser exhibido.
Actuar o ser dirigido.

Días después recibía de Ulises su aportación a *DT* y el original de *Arguments*³. “Creo que el conjunto te dará una idea de la clase de cosas que estoy escribiendo ahora”, me contó. Su envío me emocionó mucho, aunque no pude responderle de inmediato. Ulises insistió, acentuando a mano su carta mecanografiada. Simpatizábamos de manera total:

Aprovecho la ocasión para decirte que ya estoy instalado en Ámsterdam, aunque con mil dificultades para conseguir un permiso de residencia... No tengo obligaciones, de modo que escribo todos los días un poco. Por otro lado, no conozco a nadie aquí. Me extraña muchísimo que en Ámsterdam la literatura aún no haya descubierto el mimeógrafo. Ah, por cierto que antes de salir de Inglaterra compré dos libritos de tu amigo Mayor, *Auto-book* y *Framed pieces*. *Auto-book* me gustó muchísimo (el otro menos, me pareció un poco truculento), y es exactamente el tipo de cosas que yo estoy haciendo ahora, es lo que debe uno hacer ahora. Ese librito es más literatura que todas las novelas publicadas en los últimos diez años.

Hacia septiembre de 1972, le escribí a Ulises:

las revistas van rete bien: te incluyo el último número de *Schmuck Islandia*, en el cual están los domicilios de los cuatro colaboradores, todos cuatérminos y padrísimos tipos. [Mis amigos islandeses, colaboradores del *Schmuck Islandia*, vivían en Ámsterdam]. Velos a ver cuanto antes, con miles de saludos míos y de martha. Sé que encontrarán mucho en común. Incluyo también la lista

2. “FLUXSHOE: Felipe Ehrenberg, Stuart Reid and Barry McCallion,” *ArtCornwall.org*, ver http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm [Última consulta: 16-2-2016]

3. Ulises Carrión, *Arguments*, Devon, Beau Geste Press, 1973. Reeditado posteriormente por Juan J. Agius en Ginebra, Éditions Héros-Limite, 2005.

de precios, pa' que estés al tanto de las cosas nuevas. Desde la última vez que te escribí hemos crecido en equipo. Ahora ya tenemos, aparte de las dos mimeográficas, una prensa plana, y la semana que viene tendremos una offset. Esto significa que seremos totalmente independientes para publicar lo que se nos hinche en la comuna. el schmuck islandia lo hicimos totalmente aquí, hasta el encuadernado.

Para finalizar le di los domicilios de nuestros amigos en Ámsterdam, y algunos más, como el de Juan Lechner, traductor de Rulfo, buen amigo de Fernando del Paso (mi futuro compadre), que acababa de aterrizar en Londres para trabajar en la BBC. Fue en aquella carta en la que le anuncié nuestra entusiasmada decisión de publicar *Arguments*. Más importante aún, le expliqué que, para editar el libro, él tendría que estar presente en todo el proceso de producción.

Ulises no tardó tanto en responderme, incluyendo en el sobre de papel manila varios textos nuevos:

Yo quisiera que ese y todos mis libros futuros se publicaran en mimeógrafo o cualquier otro medio barato de reproducción. Incluso, he pensado que si algún [día] regreso a México yo mismo lo haré así, publicaré mis libros y los de quienes hagan el mismo tipo de cosas, en lugar de recurrir a las editoriales. Pero pero pero [sic] ahora no tengo siquiera esas 36 libras necesarias para *Arguments*.

Considero muy importante esta carta pues en ella consignó el esbozo de varias ideas que en adelante determinarían su expansión *más allá de la literatura*, hacia otros medios de expresión (y por supuesto, de la difusión de sus ideas). Muy en primer lugar, su propuesta conceptual:

Si por mí fuera te mandaría copias de todo lo que he venido haciendo, pero es mejor poco a poco. Me puse en contacto con Lechner, quien resultó ser un tipo muy simpático. Dijo que me invitaría a dar una conferencia en la U. de Leiden para los estudiantes de literatura española. Yo lo haría encantado, sobre todo porque sería una oportunidad para decir que no veo por qué razón uno tiene que escribir en una lengua solo porque en tu país la hablan. O sea, que uno puede tratar y debe escribir en varias lenguas, o sea que hay que escribir literatura española en inglés, por ejemplo. Creo que ya te lo había dicho. Yo lo creo firmemente.

En segundo lugar, y como consecuencia de los lazos que empezaba a tejer en Holanda, Ulises trazaba su travesía para crearle un contexto a sus propuestas:

También hablé con uno de los islandeses. Creo que nos caímos muy bien. Me regaló catálogos. Otro de ellos acaba de tener una exposición que era una maravilla. Clara, transparente, directa, pobre, sencilla, divertida, etc. Aquí tengo dos amigos colombianos "pintores". Entre comillas porque, como es natural, ya no pintan. Uno investiga todas las posibilidades del calor [sic]. El otro (más joven y, creo yo, con más talento) hace acciones y las reproduce con diferentes medios, t.v., fotos, etc. Bueno, entre ellos dos, un tipo que es el dueño de los aparatos, y yo, formamos un centro de experimentación (bueno, había que llamarlo de algún modo). Se llama In-Out Center. Será una especie de oficina, taller común, galería, etc. Lo inauguramos con acciones, el 3 de septiembre. Queda usted, como dicen los locutores, cordialmente invitado. Luego te mando la dirección. Entonces quedamos en que la publicación de *Argumentos* depende de que yo consiga el dinero.

Así iba surgiendo el intercambio orgánico: poco después acepté exponer en In-Out la primera de mis partidas visuales, *String Condition*, instalación y presencia.

Ulises logró por fin conseguir la (irrisoria) cantidad que necesitaba para adquirir papeles y tinta para la impresión de su libro. Fue un préstamo que le hizo una amiga mexicana que estudiaba antropología en Londres, Tania Erlij. A la mano del *know-how* y la mano de obra que invertiría la BGP se sumaría su propia presencia, su propia mano de obra. Y es en esto donde estriba el secreto de BGP: es precisamente al trabajar en absoluta proximidad con creadores (y no para ellos) cuando pueden surgir y hervir ideas que le otorguen la máxima dimensión a sus ideas, las mismas que se enriquecen al ser afectadas por el soporte y los materiales con los cuales son transmitidas. Es cuando el propio vocablo "libro" adquiere nuevas dimensiones, nuevos significados.

Llegado el mes de noviembre de 1972, Ulises me escribió con grandes novedades. Era claro que ya descubría nuevos canales por donde navegar, rutas coincidentes con las que se iban trazando en las otras artes. Su primera noticia revela la dimensión de su segundo paso más allá de la literatura:

Estoy esperando carta tuya, pero entretanto han sucedido ciertas cosas que quisiera contarte. Para empezar, compré un mimeógrafo de segunda mano, pero en perfectas condiciones, y me he lanzado a hacer mis propios libros. Bueno, también pienso prestarlo a quien me lo pida. Aquí te mando un ejemplar de mi primer trabajo. Lo hice con el mayor cuidado, pero nunca había hecho este tipo de trabajos manuales, y a lo mejor a ti te parece mal. Tendré que pedir una beca con ustedes, para ir aprendiendo la técnica de impresión de libros.

Este intensísimo interés de mi amigo por poner “manos a la obra” en la propia construcción de un libro, de una publicación, fue a mi ver el mayor paso que pudiera haber dado para dejar atrás sus fobias y pruritos con la literatura ortodoxa, de hecho, en relación con la Literatura, sin más. Paulatina pero velozmente, usando las manos como nunca lo había hecho, Carrión se fue sumergiendo en todos los pasos requeridos para sacar una edición, empezando por la manufactura tan mexicanamente artesanal a la que recurriamos los *beau jesters*⁴, como nos llamaba Gibbs, para darles un aspecto, digamos “aceptable”, a una clientela desconocida pero ciertamente ávida —nuestras ventas así lo atestiguan— por adquirir nuevas propuestas estético-filosóficas.

Visité a Ulises en Ámsterdam a principios de 1973. Es una ciudad pequeña, encantadoramente caminable aun cuando hace frío, y puesto que ambos cuidábamos nuestros centavos, la caminamos de un extremo a otro sin parar de hablarnos. Reconozco de manera nítida muchos fragmentos de nuestras pláticas en los brillantes aforismos que reunió en “El arte nuevo de hacer libros”: “Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario”⁵.

Nunca lo visité en sus aposentos. Según me contó, vivía en la buhardilla de la casa de una anciana y ganaba lo mínimo cuidando de ella. No faltaba, sin embargo, dónde encontrarnos, solos o con los amigos que yo le había presentado y los que él había hecho. Entre estos últimos se contaba uno de los cofundadores del In-Out Center, el artista colombiano Raúl Marroquín. Raúl se había formado como artista plástico en Bogotá y como tantos latinoamericanos que peregrinaban a Europa, fue allí en 1971 para estudiar en la Jan van Eyck Akademie de Maastricht. La escuela reflejaba el hervidero de actividades *cutting-edge*, punzo-cortantes, que sacudían las artes, nada parecido a Bogotá o la Ciudad de México, donde ya se iba instalando la “guerra de y entre los universitarios a costa del pueblo”, como bien lo describió Gabriel Zaid⁶.

Al lado de Raúl, quien ya trabajaba con fotografía e instalaciones, y de su amiga la performer holandesa Marjo Schummans, Ulises pudo adoptar las posibilidades creativas que nos venían abriendo los medios interactivos y la realidad aumentada. Pocos meses después de su llegada a Maastricht, Raúl había producido un video en blanco y negro en el que él, junto con Anthon Verhoeven, discute en el estudio de Wu Young Tchung durante 45 minutos acerca de su admiración por Andy Warhol. En 1972, Raúl y Wu Young Tchung (Equipo Movimiento) contaron con la colaboración de Ulises para presentar en In-Out la pieza *Building and Crushing a Body Sculpture*. En ella, Carrión desvistió a Anthon, quien asumió la posición de una “escultura clásica” durante un cuarto de hora; luego Carrión vistió a Verhoeven y ambos salieron de escena. Otro de los nuevos allegados de Ulises fue el experimentador Miguel Ángel Cárdenas (Michel Cardena), también colombiano. Entre todos sosteníamos larguísimas e intensas charlas en torno a las nuevas plataformas para las nuevas propuestas (admirábamos, entre otros, a Joseph Beuys, quien visitaría Maastricht en 1974, el mismo año en que yo volví a México con mis dos hijos) y, por supuesto, intercambiábamos nuestras nuevas ideas y propuestas. Al convivir con Ulises y compartir tantos amigos —artistas y no artistas— descubrí

4. “Jester” en inglés significa “bufón”.

5. “El arte nuevo de hacer libros” fue publicado por vez primera en el n° 41 de la revista *Plural*, editada por Octavio Paz. Posteriormente fue traducido como “The New Art of Making Books” en la revista de Mick Gibbs, *Kontexts*, n° 6/7, 1975. Fue reproducido por el Center for Book Arts (1975) e incluido en el libro de Joan Lyons, *Artists' Books: A Critical Anthology And Sourcebook*, Nueva York, Visual Studies Workshop (1985) 1993. Guy Schraenen también lo reprodujo en *Ulises Carrión. We have won! Haven't we?*, Ámsterdam, Museum FORD, 1992 [cat. exp.]. [Ha sido reeditado recientemente por Juan J. Agius en *El arte nuevo de hacer libros*, trad. Heriberto Yépez, Ciudad de México, Tumbona, 2012].

6. Gabriel Zaid, “Colegas enemigos: una lectura de la tragedia salvadoreña”, en *Vuelta*, n° 56, Ciudad de México, julio de 1981. Editado posteriormente por el autor en *De los libros al poder*, Barcelona, Debolsillo, 1988.

en él tanto arrojo como fragilidades emocionales. Si bien incursionó en lo que hoy llamamos arte correo (mostró un interés especial por los sellos de caucho), demoró en admitir su relación con Aart Van Barneveld, con quien compartía estas actividades de manera intensa y provechosa⁷. Una vez regularizada su situación migratoria en los Países Bajos, pudo volver a México para visitar a sus parientes: tras cada visita volvía casi calvo, con mechones de cabello y grandes hoyos de calvicie.

La relación personal que sosteníamos Ulises y yo rebasó en mucho nuestra correspondencia. Nos visitaba con frecuencia en Devon y nos hablábamos por teléfono. En una de las prolongadas pláticas en las que nos enfrascamos cuando viajamos juntos a Maastricht le conté de un programa de grandísimo éxito que transmitía Radio Universidad, en México, una emisora con muy buena música, excelentes microentrevistas, crónicas y comentarios a cargo de Pilar Orraca, cuya voz tenía embelesado a medio México. Se llamaba “Música y algo más”. El título le encantó a Ulises.

Desgraciadamente, ya no pude acompañarlo cuando fundó Other Books and So en 1975. Intervino mi intempestiva decisión de volver México, a principios del 1974. Zarpamos mis dos hijos y yo en un buque de carga belga, el *Jordaens*, llevando un menaje de casi dos toneladas de peso, libros, obras, herramientas y materiales y por supuesto, mi voluminoso archivo. Asenté a mi reducida familia en Xico, una pequeña ciudad cafetalera en el estado de Veracruz, a casi siete horas de distancia de la capital. Había partido de Inglaterra confiando en poder retomar el hilo de la BGP en México, cosa que no me fue posible. Mi situación de padre soltero, la necesidad de generar un ingreso, la profunda inquietud que me agobió al confrontarme con la conflictiva realidad en mi tierra, todo me fue empujando hacia otros derroteros. Aun así y a pesar de la ineficiencia de los correos de México, Ulises y yo nos seguimos escribiendo. Teníamos pendiente la publicación de *The Muxlows*, el libro cuyo diseño habíamos elaborado juntos y que se iba a imprimir en la offset que manejaba Terry Wright, otro de los *beau jesters*. El tiempo fue pasando y no lograba yo reactivar la BGP.

Ulises visitó México en 1984. Traía entre manos un proyecto tan sorprendente como poético: *Lilia Prado Superstar Film Festival*. Viajó para entrevistarse con la gran actriz, ya mayor. Para nuestra mala suerte, yo me encontraba en Estados Unidos como artista invitado de la escuela de arte del Art Institute of Chicago. Si bien Martha Hellion me mantenía al tanto de la vida de Ulises (el sida empezaba a diezmar cada vez a más allegados) su muerte, en 1989 fue un golpe que me dejó devastado. Publicar *The Muxlows* se convirtió en obsesión. Tanto así que cuando acepté ir al Brasil como agregado cultural de México, en 2001, me llevé el proyecto junto con toda nuestra correspondencia... ¡y me lo traje de vuelta a México! cuando por fin regresé a mi tierra en el 2015 (dos semanas antes de la Masacre de Ayotzinapa)⁸. Antes de volver, sin embargo, incluí la obra de Ulises, seleccionada por Martha Hellion, en el contingente de artistas que escogí para la V Bienal de Mercosur, en 2005⁹.

Hago más las palabras con las que Enrique Krauze describió a otro gran Ulises, Vasconcelos, el Maestro de México: “alma ahora silenciosa que resucita entre nosotros con vigencia nunca agotada”.

7. “Lo que más llama la atención de la función de los sellos de caucho en la realidad social es que son un símbolo de poder, su papel es validar o invalidar algo. [...] En comparación con otros medios de producción —la fotografía, por ejemplo— los sellos de caucho están asociados al poder. Los sellos de caucho de artista nos recuerdan que los otros sellos de caucho realmente controlan y dirigen nuestras vidas”. Ulises Carrión, “Rubber Stamps Theory and Praxis”, en Aart van Barneveld (ed.), *Rubber*, n° 6, Ámsterdam, junio de 1978.

8. El expediente hoy contiene todas las cartas que intercambiamos Ulises y yo (originales las suyas, copias las mías) entre Londres y Ámsterdam y Xico, de 1972 a 1981, así como *The Muxlows*.

9. La V Bienal Internacional de Mercosur se celebró en Porto Alegre, Brasil, comisariada por Felipe Ehrenberg, con Ulises Carrión, César Martínez, Pablo Vargas Lugo, Boris Viskin, Francisco Aceves Humana, Elvira Santamaría y Guillermo Gómez-Peña, entre otros.



Jan Voss

A partir de 1974 empecé a viajar constantemente en tren a Ámsterdam, estaba enamorado. Si ella no podía venir a Düsseldorf, nada me retenía en mi ciudad. De modo que era yo el que debía ir a Ámsterdam.

En Ámsterdam, una ciudad que a mí, por lo que ya he dicho, me parecía maravillosa en todos los sentidos, abrió poco después sus puertas una librería que se llamaba Other Books and So. El carácter programático del nombre me quedó claro de buenas a primeras. Con veintinueve o treinta años, hacía ya tiempo que, como artista, me dedicaba a hacer libros y me movía entre gente que hacía libros. En aquella época me parecía la mar de normal que abriera un espacio concebido a propósito para libros singulares. Ulises Carrión fue la figura clave de aquel proceso. Lo conocí cuando, en el siguiente viaje, me presenté con una bolsa cargada de libros.

Hacía algunos años que lo conocía de nombre. Sabía que era miembro del círculo de Ámsterdam que, en 1973, me había invitado a montar una exposición que se celebró a principios de 1974 en el In-Out Center. El In-Out Center era para mí una iniciativa de artistas de Latinoamérica e Islandia. (Digamos rápidamente, entre paréntesis, que hacía ya algunos años que el nombre circulaba como un eco enmudecido, cuando la exposición del MoMA *In and Out of Amsterdam* estaba de moda y en el libro opulento que la acompañó la gente buscaba en vano una mención al In-Out Center).

En 1974, no obstante, fue a los islandeses a quienes tuve que agradecer la invitación a exponer. De ellos sabía que en su isla, apartada de todo, apenas tenían espacios dedicados al arte contemporáneo, a no ser que los propios artistas se ocuparan de ello. Me daba la impresión de que el In-Out Center era la puesta en escena de esa idea que traían de Islandia. De la situación en Latinoamérica no sabía nada. En Düsseldorf había un círculo mediático en torno a Beuys, para el que parecía haberse fundado el Deutsche Studentenpartei (Partido Estudiantil Alemán), pero no conocía ningún proyecto impulsado desde allí por artistas cuya relevancia me hubiera llamado la atención. Tal como la conocía, la tradición según la cual los “mejores” artistas entre los jóvenes se harían un hueco en las paredes de las galerías profesionales me parecía algo evidente, obvio y correcto. ¿Acaso no era yo uno de ellos? Bien que había una galería suiza que exponía mis cosas. Aunque muy modestamente, llevaba ya a algunos años viviendo de ello.

Conocer a Ulises contribuyó a que pusiera en tela de juicio esta visión de las cosas. Y eso que hubo de pasar mucho tiempo hasta que advertí qué características de los diferentes modelos hacen posibles según qué consecuencias. El enfoque que mejor se ajustaba a mí tardó años en desarrollarse. Y, en todo este proceso, Ulises desempeñó un importante papel impulsor.

Lo conocí en el sótano de la calle Herengracht. Me pareció un tipo rápido, diestro, elocuente y risueño. Y lo que tenía allí era sumamente interesante. Había cosas que apenas había visto en la vida, material impreso de todos los rincones del mundo dispuesto en estanterías improvisadas y sobre mesas de circunstancia. Me pareció un lugar muy significativo.

El caso es que me entraron dudas. Como artista joven, sin que yo fuera muy consciente de ello, era un romántico. La idea de ser un pionero me satisfacía más que la de confabular y meterme en intrigas. Me atraían los rumores del *Zeitgeist*, que apuntaban a un concepto más amplio del arte. Pensaba en Robert Filliou, con quien compartía, entre otros, el taller de la Bagelstrasse en Düsseldorf. Su frase “El arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte” me daba no pocos motivos para admirar en Ulises Carrión al inventor de una realidad que había que explorar con más detalle.

Con todo, seguí sirviéndome de la imagen habitual de un artista de Düsseldorf que expone regularmente en galerías. Me llamaba la atención que, en Ámsterdam, buena parte de lo que hacían los artistas estuviera financiado por las autoridades. De hecho, me parecía un factor incómodo. No recuerdo si Other Books and So era en realidad una librería estatal, pero, en tanto ciudadano nacido en Alemania en 1945, aquel pacto se me antojaba inimaginable. El Estado no podía ser mi aliado en el cuestionamiento que yo hacía de mí mismo. Y así era cómo yo quería ver el sentido de mi actividad.

Siguieron unos años de exposiciones y de acumular experiencias. El hecho de que el arte que más apreciaban los galeristas —el de lienzos con pintura encima que colgaban de clavos— se prestara particularmente

a juegos de manipulación y, por tanto, favoreciera en realidad los malentendidos, hizo que me reafirmara en mi voluntad de hacer libros. Estaba maduro para dar un salto evolutivo.

Entretanto, me había establecido en Ámsterdam. Other Books and So había bajado la persiana mucho tiempo atrás. Con algunos amigos, habíamos instalado una imprenta offset para nuestras necesidades. La consecuencia fue que, al cabo de poco tiempo, el material impreso empezó a apilarse y a esparcirse al punto de que se comía nuestro espacio vital. Teníamos que encontrar un público para nuestras publicaciones. Other Books and So nos pareció entonces un modelo a seguir. Ulises nos había mostrado el camino, nosotros solo teníamos que modificar ligeramente el concepto: necesitábamos una tienda para nuestros propios libros. Y fue entonces cuando, el 1 de enero de 1986, "Boekie Woekie, books by artist" abrió sus puertas en una calle comercial del centro de Ámsterdam. En un local pequeñísimo, diminuto, de cerca de 9 m², tres holandeses, dos islandeses y un alemán ofrecíamos unos 100 títulos: nuestros libros. Todos los meses organizábamos una pequeña exposición. Quiso el destino que la última exposición que hizo Ulises en vida fuera en otoño de 1987 en Boekie Woewkie.

La potencia cultural que me impresionó del Ámsterdam de los años setenta, y de la que Ulises era en cierto modo representante, era el intento de hacer de la realidad un símbolo viable. En todo caso, diez años más tarde nuestra iniciativa nos liberó de la sensación de ser, para bien o para mal, meros proveedores al servicio del sistema de galerías. Nuestra actitud como grupo fue decisiva para este triunfo emancipatorio, que tuvo mayores consecuencias que el hito que Ulises consiguió con Other Books and So. Con su aparición como librero, al menos si miramos retrospectivamente, Ulises parecía más bien empeñado en crear una realidad simbólica de duración relativamente corta. Si era, por así decir, una realidad simbólica, es porque era provisional. Era una realidad que se presentaba limitada, como un cuadro por el marco. Ulises representó un espectáculo que duró algunos años. Boekie Woekie celebra estos días su treinta aniversario. En este caso, si nos atenemos a la duración de una vida humana, deberíamos hablar más bien de una realidad real. De ahí que, a nuestro juicio, la pregunta sea hasta qué punto la realidad real conserva algo de la simbólica.



ARTWO RK



EL ARTE COMO SUBVERSIÓN DE LA CULTURA: HACER Y DESHACER PARA HACER DE OTRA MANERA

João Fernandes

La curiosidad y el interés crecientes que suscitan los proyectos de Ulises Carrión son la prueba ineludible de la contemporaneidad de este artista. La edición y reedición de sus textos, la aparición reciente de varios libros sobre su obra, la proliferación de textos de su autoría o de estudios, referencias y comentarios a sus textos en Internet, junto con la realización de varias exposiciones en algunos museos desde su muerte prematura, han ampliado el conocimiento y el descubrimiento de una figura que se enfrenta a nuestro tiempo a partir del tiempo en el que vivió, casi siempre a contracorriente de los circuitos de legitimación dominantes en su época. En efecto, Ulises Carrión ejemplifica a aquel que, según Giorgio Agamben, mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino sus sombras, aquel que entiende el presente como la parte de lo no vivido en todo lo vivido, aquel que sabe regresar a un presente en el que nunca ha estado¹. Ulises Carrión, escritor, artista, editor y librero, archivista, ensayista y autor de programas de radio, performer, realizador de cine y vídeo, operador estético y agitador cultural, escogió siempre el lado oculto de la luna, consciente de que a partir de ese punto brillaría una luz diferente, alejada de las glorias y los fulgores de la cultura de las estrellas de su tiempo. Adoptando la firmeza de un *Bartleby* supo siempre distanciarse de la construcción de la gloria en los contextos de la creación artística de su tiempo, sin renunciar a una actividad febril e incesante en la construcción de nuevos conceptos y nuevos proyectos. Siempre prefirió no ser un escritor aclamado en capillas o catedrales, no ser un artista reconocido por las instituciones o por el mercado, no ser protagonista en teatros o cines, diarios influyentes o canales de televisión. Como *Bartleby*, “siempre prefirió no hacerlo”². Eso no le impidió ser un autor infatigable de libros, textos críticos y vídeos, un dinamizador sumamente activo de redes de comunicación, entre las que destaca su incursión en el terreno del arte correo, y un dinámico organizador de varios proyectos artísticos y culturales que siempre supieron aprovechar el arte y la cultura de su tiempo para sorprenderlos y subvertir su singularidad.

El escritor que no quiso volver a escribir

En los albores de su trayectoria, Ulises Carrión fue un escritor precoz de éxito en México, su país natal, un país donde la literatura siempre ha sido un importante factor de legitimación social y cultural. Escribió su primer relato a los 14 años y publicó con cierta regularidad cuentos breves y obras teatrales en periódicos y revistas de ámbito local y nacional³. La expectación que despertaron esos textos posibilitó la publicación de sus dos primeros libros, *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970), en editoriales de prestigio. Sin embargo, este inicio de una vida editorial sucedió después de que Ulises se hubiera marchado de su país en 1965. Algunos relatos contenidos en dichos libros se escribieron varios años antes de aquella fecha. El abandono de México, tras el rechazo de una beca concedida por el Centro Mexicano de Escritores, supuso también el abandono de un mundo literario peculiar, con sus estrategias y juegos de poder, en el que sobresalían las figuras de Juan Rulfo y Octavio Paz. Este último fue interlocutor y legitimador de Carrión en el contexto mexicano a través de la publicación, ya en sus años de “exilio” (1972 y 1973), de algunas de sus colaboraciones en la revista *Plural*, que él dirigía. Ulises Carrión se trasladó a Europa, donde estudió lenguas y amplió sus conocimientos literarios. Vivió en Francia, Alemania e Inglaterra antes de establecerse en los Países Bajos, a partir de 1972. El abandono de México puso también fin al escritor que escribía textos literarios narrativos. El conocimiento del estructuralismo y del contexto artístico contemporáneo, junto con el descubrimiento de la facilidad de la edición artesanal, a la que contribuyó de forma decisiva el contacto con los artistas mexicanos Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, entonces residentes en Inglaterra,

1. Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008: “[...] contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad”, p. 13. “Dado que el presente no es otra cosa más que lo no-vivido de todo lo vivido. [...] El cuidado puesto a esto no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en este sentido, regresar a un presente en el que nunca hemos estado”, p. 22.

2. *Bartleby, el escribiente*, cuento del escritor Herman Melville (1819-1891), narra la historia de un empleado que rehúsa hacer las tareas que le solicita su jefe, profiriendo la frase “I would prefer not to” [“Preferiría no hacerlo”].

3. A propósito de los primeros textos literarios de Ulises Carrión, ver Martha Hellion, “Ulises Carrión: Una semblanza”, en Ulises Carrión, *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, tomo II, Madrid, Turner, 2003, pp. 13-21; Javier Maderuelo, *Ulises Carrión, escritor*, Heras, Ediciones La Bahía, 2016, pp. 30-35.

fundadores de la editorial Beau Geste Press, y con David Mayor, posibilitó la metamorfosis del joven escritor en un artista que supo aprovechar lo que le ofrecían las experiencias del arte conceptual, posminimalista y post-Fluxus, en particular la posibilidad de combinar la edición independiente de libros de artista con las artes escénicas, como la performance, el cine y el vídeo. Ulises Carrión centró su actividad de escritor en la producción de textos teóricos sobre sus propios proyectos e iniciativas, dejando de ser autor de libros literarios para convertirse en hacedor de libros. La literatura siguió presente en su obra, pero siempre a partir del cuestionamiento de sus estructuras y de la deconstrucción de su contenido, realizada a partir de la revisión de sus referencias a través del filtro de algunos aspectos menos relevantes desde una perspectiva literaria tradicional del texto literario, como el ritmo, la división silábica, la acentuación y la estructura gramatical y narrativa de sus actantes. La narrativa da lugar a la acción en muchos de sus proyectos, que vuelven sobre ella a partir de un punto de vista siempre exógeno a cualquier narración contextual. Las historias se transforman en relaciones estructurales que excluyen toda posibilidad de expresión textual.

Ser artista al margen de los museos y las galerías

Resulta significativo que Ulises Carrión decidiese establecer su residencia y desarrollar su actividad en una ciudad como Ámsterdam, que en la década de 1970 era una de las ciudades más libres de Europa y del mundo. Sus plazas, parques y laberintos de canales habían presenciado importantes manifestaciones libertarias de nuevas formas de pensar la ciudad y la vida, desde el activismo político de los programas de ocupación de casas y espacios, que encontraba su expresión en los movimientos Provo, hasta la proliferación de formas de cultura hippie caracterizadas por la ruptura y la alternativa a un mundo amenazado por la Guerra Fría, por la escalada armamentística ante la inminencia de una catástrofe nuclear y de las guerras coloniales y poscoloniales. La vieja ciudad burguesa portuaria asistía a la desestructuración de su condición de metrópoli, debido a la irrupción de nuevas culturas y nuevas formas de vida protagonizadas por una generación que agrupaba a los hijos de Marx y de la Coca-Cola con muchas personas procedentes de zonas del mundo lejanas, inmigrantes, exiliados políticos, artistas y nuevas tribus urbanas que confluían en los exigüos espacios de Ámsterdam, convirtiéndola en una isla para todas las utopías y todos los imaginarios posibles. Aunque se trataba de una metrópoli heredera de un pasado colonial, ese pasado no confluía en un presente de violencia, desconfianza y guerra, a diferencia de lo que sucedía en otros países de Europa como Francia, con la cuestión de Argelia y todas sus tensiones políticas, económicas y raciales, e Inglaterra, con su reinventado imperialismo económico y cultural, siempre aliado de Estados Unidos, entonces protagonista de la Guerra de Vietnam, así como en la Alemania dividida, escenario por excelencia de la Guerra Fría, y en las dictaduras de los países del sur de Europa como España, Portugal y Grecia. Al margen de las convenciones que estructuraban los dictámenes del poder político y cultural de la época, surgía una nueva vida comunitaria en la que las lenguas de todo el mundo entraban en contacto, Brel podía cantarle al puerto de Ámsterdam, al tiempo que sonaban músicas étnicas de diversas partes del mundo, junto al rock and roll y la música psicodélica. La cultura burguesa del pasado había dotado a Ámsterdam de algunos de los museos europeos más importantes, desde el Rijkmuseum, con sus Rembrandt y Vermeer, donde el arte burgués del siglo XVIII se asemejaba ya al arte de la vida en la representación de lo cotidiano, hasta el Stedelijk, en el que una de las colecciones más importantes de arte y objetos del siglo XX redefinió el estatus contemporáneo del museo bajo la orientación primero de William Sandberg y, posteriormente, de Edy de Wilde. La riqueza del arte holandés del pasado confirió al papel del artista un reconocimiento y un espacio que no entraban en conflicto con nuevas formas de expresión del presente, como lo demuestra la aparición del De Appel Arts Centre, dinamizador de innumerables exposiciones y proyectos artísticos, con el que estuvo en contacto muchas veces Ulises Carrión, o la celebración de importantes exposiciones internacionales, como Sonsbeeck, o la definición de una de las políticas europeas más generosas de becas para estancias de artistas, de las que disfrutó también Carrión. La ciudad se caracterizaba por la liberalidad de los nuevos espacios, como Paradiso o Melkweg, donde se entrecruzaban las diversas artes con distintas formas de vida, el acceso a las drogas y la expresión igualitaria de todas las sexualidades. Para Ulises Carrión Ámsterdam era un centro ideal, situado en el norte de Europa, en un pequeño país cuyo pasado colonial era totalmente distinto del suyo. Allí encontró un ambiente artístico que, aunque no estaba tan determinado por el mercado como los de París, Londres, Nueva York o las ciudades de Suiza, Alemania o Italia, mantenía un vínculo excelente con lo que acontecía por aquel entonces en todos esos contextos.

Ulises Carrión descubrió el arte contemporáneo en una época en la que este pasó a estar protagonizado por un número cada vez mayor de artistas, después de los años pioneros del arte conceptual, pop o

minimalista. Sin duda le fascinó su dimensión iconoclasta, visible en los fenómenos de una contracultura que se manifestaba en la proliferación de happenings y performances, ediciones de libros, fanzines, revistas, pósteres e invitaciones. Le atraía claramente la posibilidad de publicar libros sin ser escritor, hacer películas y vídeos sin ser director de cine, producir acontecimientos y situaciones fuera de los teatros y circuitos oficiales, establecer redes y circuitos, atomizar todos los criterios de legitimación y jerarquización de la producción y recepción de la obra de arte, incorporándose a la creciente masificación de la creación artística iniciada en su época, una época en la que parecía posible un mundo alternativo donde todos podían ser estrellas en una galaxia en continuo crecimiento. En lugar de aproximarse a las galerías de arte o las instituciones legitimadoras (a excepción de aquellas que le pudiesen garantizar la supervivencia inmediata de sus proyectos), se dedicó sobre todo a crear puntos de encuentro y circuitos paralelos que surgían en cierto modo como instancias de visibilidad restringida de artistas desconocidos, excluidos de los circuitos más institucionales, originarios muchas veces de contextos marginados por la economía y por la geopolítica de la época, como el sudamericano y el de los países del Este de Europa, o con reducida presencia en los contextos europeos y estadounidenses de relegitimación del arte. El artista desconocido avivaba su curiosidad mucho más que el artista reconocido, del que se distanciaba notoriamente en sus proyectos.

El primer punto de encuentro de artistas que contribuyó a crear en Ámsterdam es el In-Out Center (1972-1975), un colectivo dinamizador de varias iniciativas artísticas en los campos de la edición, la performance y el videoarte, fundado por él junto con otros artistas, como los colombianos Michel Cardena y Raúl Marroquín, los islandeses Hreinn Fríðfinnsson, Kristjan y Sigurdur Gudmunsson, y los holandeses Hetty Huisman, Pieter Laurens Mol y Gerrit Jan de Rook. Tras el cierre de este espacio, en 1975, Carrión inauguró la primera librería del mundo dedicada exclusivamente a libros y publicaciones de artista, ephemera y exposiciones y actividades afines, Other Books and So (OBAS), a partir de la cual construyó una estrategia de ediciones y una programación de exposiciones, así como una intensa actividad de arte correo, que le sirvió para estructurar redes y circuitos de acción, interactuando con otros centros e iniciativas que fueron surgiendo paralelamente en el contexto artístico internacional, entre los que destacan un cercano proyecto editorial de un amigo suyo, Guy Schraenen éditeur (Amberes, 1973-1978), o el primer espacio dedicado a las publicaciones de artista en Estados Unidos, Printed Matter, Inc., fundada en Nueva York en 1976 por un colectivo de artistas y trabajadores del arte como Lucy Lippard y Sol LeWitt, entre otros, siguiendo el ejemplo del proyecto editorial precursor iniciado por Seth Siegelaub en 1970, International General Editions.

La pequeña librería OBAS fue, a lo largo de su trayectoria (1975-1978), un centro internacional intensivo de exposición, edición, distribución y comercio de una producción escrita marginal que divulgaba, fuera de los museos y las galerías de arte reconocidas, circuitos alternativos a los sistemas de legitimación vigentes. Los libros y publicaciones de artista, el arte correo y la poesía visual o sonora encontraban ahí un punto de difusión que ponía de relieve la dimensión de las corrientes mundiales incipientes, ajenas a los centros de legitimación establecidos por las galerías, los museos o centros de arte institucionales, y a las grandes exposiciones internacionales del nuevo arte, como era el caso de *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969) y la documenta 5 de Kassel (1972), ambas comisariadas por Harald Szeeman. Un sinfín de artistas, materiales, situaciones y acontecimientos confluía en Herengracht, el canal más importante de la Ámsterdam burguesa del siglo xvii, subvirtiéndolo su historia y su presente. Tan infinito era el universo protagonizado por este espacio que Ulises Carrión decidió contenerlo y ponerle fin, convirtiéndolo en un modelo finito de las posibilidades ilimitadas que representaba, al cerrar la pequeña librería y convertirla en un archivo, Other Books and So Archive (OBASA), fundado en 1979 y asimismo pionero en su misión, consistente en recopilar e inventariar todos los materiales allí reunidos, que ya entonces ofrecían una radiografía distinta del mundo del arte en expansión, aunque también mostraban signos de un manierismo y de una repetitividad que seguramente contribuyeron a la transformación de un modelo de producción en un modelo de inventario y organización estructurada de los materiales recopilados.

Ulises Carrión siempre concibió OBASA como una obra de arte, aprovechando una vez más el recurso que le brindaban los lenguajes artísticos de su tiempo, y de ese modo se integró en el paradigma conceptual del artista como productor y organizador de documentos, capaz de subvertir, a través de un concepto ampliado de la obra de arte, la historia de la relación del poder instituido con los archivos, mediante los cuales tradicionalmente se escribía la historia y se circunscribía la memoria a los relatos de dominación de cada época. OBASA deconstruyó la apropiación de la condición del documento al presentarlo como monumento de una historia en la que se detecta siempre una ideología dominante.

A través de OBASA, Carrión mantiene activa su plataforma de reunión e intercambio de publicaciones de artista, creando un espacio ritualizado para su celebración. Para Ulises no es desdeñable la consideración del concepto de archivo como ritual fúnebre. En 1983, después de la creación de OBASA, escribió: “En lo que toca a nosotros, estamos vivos y bien”. Considera que “únicamente los artistas están celebrando la muerte de los libros. [...] Solo 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”⁴. OBASA fue su monumento fúnebre particular, un registro de los años tan breves como intensos en que dinamizó y construyó redes y circuitos al margen de las bibliotecas y los archivos oficiales contemporáneos.

Sistemas y estructuras

Un fantasma recorre Europa entre las décadas de 1960 y 1970: el fantasma del estructuralismo. No hay ningún área de las ciencias humanas que no se desarrolle a través del paradigma de los estudios estructuralistas, que definen y analizan los sistemas a partir de las interrelaciones funcionales entre sus elementos constituyentes. De la sociología a la antropología, de la lingüística a los estudios literarios y semióticos, de la economía a la psicología y el psicoanálisis, el estructuralismo y sus corrientes derivadas dominan los estudios universitarios, definen una situación cultural, caracterizan todo el discurso crítico. En sus estudios universitarios europeos, en Francia o Inglaterra, Ulises Carrión probablemente se familiarizó con los estudios estructuralistas. En varios de sus textos, Ulises alude a la importancia que adquiere para él el trabajo sobre la estructura. En un texto de 1972 que envió a Octavio Paz con la intención de publicarlo en la revista *Plural* de México, significativamente titulado “Lo que pensó Pedrito González el día en que se puso a pensar qué iba a hacer en la vida”⁵, y en el que se pone de manifiesto la metamorfosis de su trabajo, Carrión establece una distinción entre el científico y el poeta, precisando que el primero trabaja con estructuras, mientras que el segundo trabaja con metáforas, y posteriormente concluye: “Toda metáfora está condenada a convertirse en estructura”. En su texto “El arte nuevo de hacer libros”, Ulises Carrión constata que “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”⁶.

No obstante, a diferencia del análisis estructuralista, que busca la complejidad oculta de sus objetos de estudio, Ulises opera con el concepto de estructura en estrategias de simplificación formal, que muchas veces conducen a la supresión textual en favor de aspectos que se ocultan o se omiten en la lectura y el análisis textual, como el ritmo, la estructura silábica, la métrica, la puntuación, la ortografía, la variación de tipos de frase entre la aserción, la negación, la interrogación y la exclamación, el modo de enunciación. En realidad, Ulises Carrión emprende una cruzada contra la textualidad, principalmente contra el texto literario. El robo del año de Ulises Carrión, más allá de la exposición que realizó con ese nombre, en la que presentaba un diamante al alcance de cualquier mano, consiste en sustraer las palabras a los poemas con los que trabaja, privar de textos a los libros con los que opera. Carrión se rebela contra la primacía del texto literario en la tradición cultural occidental, contraponiendo el espacio gráfico o la letra a la palabra, el signo ortográfico a la frase, el paréntesis al texto.

Cada una de sus obras-libro [*bookworks*] es el funeral anunciado del libro literario, del libro de textos. Por ello encontró en los libros de artista “un arte nuevo de hacer libros” que teorizó como nadie lo había hecho hasta entonces. De ahí los célebres aforismos publicados en su texto homónimo no menos célebre: “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”. Por ello se disoció del escritor que ya había sido: “Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos”, de manera que la condición de escritor pasó a ser incompatible con los libros de nuevo cuño que él describía en términos de “secuencia espacio-temporal”⁷. Para Carrión no existe el tiempo narrativo, ni tampoco el espacio de la narración. El tiempo y el espacio de un libro son el tiempo y el espacio de la persona que lo tiene en sus manos.

4. Ulises Carrión, “We have won! Haven’t we?”, en *Flue*, vol. III, nº 2, Nueva York, Franklin Furnace, 1983 [trad. cast.: “¡Hemos ganado! ¿No es así?”, en Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, Juan J. Agius (ed.), Heriberto Yépez (trad.), Ciudad de México, Tumbona, 2012, p. 110].

5. Javier Maderuelo, *Ulises Carrión, escritor*, Heras, Ediciones La Bahía, 2016, p. 72.

6. El texto “El arte nuevo de hacer libros” fue publicado por primera vez en el nº 41 de la revista *Plural* y está incluido en la antología *El arte nuevo de hacer libros*, óp. cit., p. 53.

7. *Ibid.*, p. 37.

Resulta tentador asociar las obras-libro a la confluencia de la visualidad gráfica con la palabra y el texto, en la genealogía que va desde los caligramas de Simias de Rodas hasta ciertas páginas de Rabelais o de Laurence Sterne, por no mencionar a Mallarmé, los caligramas de Apollinaire, o la poesía constructivista y futurista, así como las experiencias más contemporáneas de la poesía visual o la poesía concreta. Sin embargo, la presencia de la palabra y el texto, ciertamente equilibrada o secundaria en relación con la espacialidad gráfica en esa genealogía, tiende a desaparecer por completo en las obras-libro de Carrión, en el contexto de su emancipación de la literatura como género. La obra-libro adquiere su identidad distintiva en el hecho de materializarse con una estructura espaciotemporal. En un estudio estructuralista sobre las obras-libro⁸, Ulises Carrión establece una distinción entre la página del libro tradicional, que es objeto de una lectura lineal, y la página de periódico, en la que los diversos tipos de letra y espacios suscitan una lectura no lineal, multifocal, plural y simultánea, lo que le lleva a construir una analogía en la que compara la primera con la pintura precubista y la segunda con la pintura cubista. Tras definir posteriormente una sucesión de combinaciones de ejes verticales y horizontales entre categorías como la continuidad, la serialidad y una realidad espaciotemporal, más allá de los ejes verbal y visual, Carrión asocia las obras-libro con el cine, el vídeo, la performance y el arte postal, caracterizándolos precisamente por su condición espaciotemporal, a diferencia de lo que ocurre con la pintura, el libro clásico o el periódico. Esta asociación se materializará en la interacción entre dichas categorías, de manera que utilizará el libro para presentar obras-libro, performances y proyectos.

El análisis estructural practicado por Ulises sirvió de metodología para sus nuevas formas de hacer arte, a través de operaciones de ordenación, conmutación, supresión, sustitución y representación diagramática. Utilizó estas operaciones, por ejemplo, para modificar o suprimir el texto literario, a partir de la identificación iconoclasta de algunas de las estructuras que pasaron a representarlo. En su primera obra-libro publicada, *Sonnet(s)* (1972), Ulises presenta 44 variaciones de un soneto del poeta y pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti, *Heart's Compass*, en las que surgen versos subrayados, con todas las palabras en mayúsculas, o subvertidos por signos ortográficos y de puntuación que los transforman en su sentido y forma, además de modificarlos mediante la supresión de palabras o frases. Por aquel entonces, Carrión remitió a Octavio Paz un conjunto de poemas generados a partir de la transformación de poemas⁹ de autores del Renacimiento español y portugués, como Juan del Encina, el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Fray Íñigo de Mendoza o Gil Vicente. Ulises sustituyó sus sílabas por trazos que identificaban los intervalos métricos, además de utilizar signos de puntuación o palabras que no existían en los originales, a fin de deconstruirlos, preservando su forma estrófica, pero trasladando la escritura a su representación visual. Encontramos una operación similar de supresión textual en una obra sonora como *Hamlet for Two Voices* (1977), en la que se lleva a cabo una elipsis de todo el texto de la tragedia de Shakespeare, presentando una lectura en la que dos voces, una masculina y otra femenina, recitan los nombres de los personajes en el orden en que aparecen en la pieza original.

En las obras-libro de Ulises Carrión, a la elipsis del texto literario se añade también una elipsis de la narrativa, como se aprecia claramente en la enumeración de nombres o la identificación de personajes sin ningún vínculo narrativo que los asocie en una historia. De este modo, en *Arguments* (1973)¹⁰ se juntan, reúnen y separan, a lo largo de 25 capítulos, diversos conjuntos de nombres masculinos y femeninos organizados en columnas, sin que exista ningún vínculo narrativo que justifique la relación espacial que mantienen entre sí. Muchos se repiten anafóricamente, generando una expansión espacial independiente de toda significación. En *Tell Me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are* (1973)¹¹, Carrión recorta y encuaderna un conjunto de muestras de papel pintado y escribe a máquina sobre cada uno de ellos la identificación de la estancia en la que encaja. Los nombres parten de la primera persona (*my room*), para identificar posteriormente a los miembros de su familia y a las personas de su entorno (*my parent's room*, *my sister's room*, *my uncle's room*, *my wife's room*, *my teacher's room*), hasta llegar a la progresiva indiferenciación de la persona a la que pertenece la habitación decorada con ese papel (*your room*, *a room*, *...s room*). La sutileza de esta obra-libro se pone de manifiesto no solo en el readymade de los papeles

8. "Bookworks revisited", en *The Print Collectors Newsletter*, vol. XI, n° 1, Nueva York, 1980. Incluido en la antología *El arte nuevo de hacer libros*, óp. cit., pp. 75-97.

9. Ulises Carrión, "Textos y Poemas", en *Plural, Excelsior*, n° 16, enero de 1973, pp. 31-33. Este conjunto de poemas se publicó recientemente junto con otros inéditos en Roberto Rébora (ed.), *Ulises Carrión. Poesías*, Ciudad de México, Taller Ditoria, 2007.

10. Ulises Carrión, *Arguments*, Cullompton, Beau Geste Press, 1973.

11. Ulises Carrión, *Tell Me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, Cullompton, Beau Geste Press, 1973.

pintados, sino también en una propuesta narrativa que no requiere texto para su construcción: la simple asociación de las identidades de los propietarios de las habitaciones parte de la primera persona, de la cual sabemos que tiene un profesor, una mujer, etc. La progresión de estas identificaciones sugiere una salida de la casa familiar hacia el mundo, matriz de tantos relatos que encontramos anteriormente en numerosos cuentos, novelas y relatos. El arte nuevo de hacer libros permite sugerir una historia sin recurrir al texto o a la narrativa. La elipsis textual libera de la interpretación al querido lector que, en vez de leer una historia, podrá crear la suya propia. De una manera diferente, el mismo tipo de situación se da en *The Muxlows* (1978), un libro elaborado en 1972, pero publicado en 1978¹². En un texto introductorio, Ulises Carrión indica que se trata de la historia de una familia inglesa de Yorkshire, un texto que encontró en Leeds, en 1972, entre las páginas de una Biblia usada. Esta obra-libro presenta todos los nombres encontrados de la familia Muxlow, que vivieron entre 1881 e 1960, organizándolos por capítulos que señalan los nombres de los padres, los nombres de los hijos, las bodas, las defunciones y otros acontecimientos familiares. Las semejanzas con un grandioso *roman fleuve* son tan evidentes como la parodia de este género en esta síntesis que consiste en listas de nombres, fechas y acontecimientos. Cada lector tiene la oportunidad de construir su propia *Comedia humana*, con la significativa peculiaridad de que el relato surge de las anotaciones contenidas en una Biblia, el libro de los libros, la genealogía de todas las genealogías, que Ulises Carrión laiciza a partir del historial de una familia inglesa de la que sabemos todo y a la vez no sabemos nada.

En la historia del libro hay dos categorías de libros que siempre han fascinado a los escritores, pues sirven de obras de referencia para todos los libros escritos y por escribir: las gramáticas y los diccionarios. Carrión utiliza ambas categorías en obras-libro construidas a partir de la consulta de esos textos de referencia: *Amor, la palabra* (1973)¹³ y *Conjugations (Love Stories)* (1973)¹⁴. La obra-libro *Amor, la palabra*, dedicada a Aart van Barneveld, artista que fue su pareja en Ámsterdam, presenta varias definiciones de diccionario de la palabra *amor*, con el detalle y la precisión técnica propios de los diccionarios —la posición de la palabra en la frase, ejemplos de frases, sinónimos y antónimos de la palabra, etc.—, a lo que Ulises añade frases suyas que amplían los usos y acepciones. Entre ellas cabe destacar la que denota el amor homosexual, inexistente en las definiciones encontradas: “amor es masculino, entonces no hay el otro / él mismo es uno solo, obra esmerada / para el deleite / del otro [...]”. La obra-libro *Conjugations (Love Stories)* presenta diez conjugaciones del verbo *to love*, junto con sus variantes y combinaciones sintácticas posibles (negativa, interrogativa, exclamativa, etc.). Una vez más, Ulises reduce a su esqueleto (a la estructura léxica o gramatical) uno de los temas preeminentes de la historia de la literatura. En este caso el amor no es protagonista de una ficción, de un relato, sino que surge como palabra y verbo que posibilita todos los relatos que el lector quiera descubrir, inventar, vivir o contar por sí mismo. Esta supresión narrativa no menoscaba la intensidad expresiva del gesto que, en el caso de *Amor, la palabra*, puede interpretarse incluso como una declaración de amor, una carta de amor. En *Conjugations*, Ulises manifiesta la conciencia de la similitud de la estructura estrófica con la conjugación de una forma verbal en sus distintas personas y formas. En una introducción, el artista establece una distinción entre la “vieja” y la “nueva” poesía. Tras describir la poesía como “un organismo vivo”, cuyas unidades celulares son las metáforas, y tras sugerir una variable “x” como representativa de los “elementos atómicos de las metáforas”, Ulises explica que, si “x” está constituido por palabras, obtendremos “vieja poesía”, mientras que, si sustituimos las palabras por estructuras lingüísticas o literarias, obtendremos “nueva poesía”. Después concluye con una perfecta definición poética (y técnica técnica...) de su obra-libro: “una conjugación es una estructura lingüística, una historia de amor es una estructura literaria, una metáfora son dos estructuras que se tocan”¹⁵. Abordar el amor a partir de sus definiciones en el diccionario o de sus estructuras léxicas y gramaticales era, una vez más, una forma iconoclasta de deconstruir un pasado literario, una historia literaria que Ulises consideraba acabada y de la que claramente quería disociarse.

Muchas de las obras-libro de Ulises Carrión aprovechan la prolífica explosión de poesía visual que se manifestaba en los lenguajes literarios y artísticos de posguerra. Muchos poetas que reivindicaban a Mallarmé, la poesía constructivista, futurista y dadaísta habían espacializado y objetualizado la palabra y el texto, del mismo modo que muchos artistas, dentro de sus programas conceptuales, habían desmaterializado y redefinido la obra de arte a partir de la palabra, el espacio gráfico y el sonido. Sin embargo, las obras-libro de

12. Ulises Carrión, *The Muxlows*, Düsseldorf, Verlagsgalerie Leaman, 1978.

13. Ulises Carrión, *Amor, la palabra*, Ámsterdam, In-Out Productions, 1973.

14. Ulises Carrión, *Conjugations (Love Stories)*, Utrecht, Exp/Press, 1973.

15. “[...] A conjugation is a linguistic structure, a love story is a literary structure, a metaphor is two structures touching each other”, *Ibid.* s. p.

Carrión adquieren una condición peculiar en esos contextos, por su conciencia de la secuencialidad espaciotemporal que asemeja las obras-libro al cine, a la performance y a las obras sonoras que también realiza. En efecto, algunas obras-libro se asemejan a las experiencias de la poesía visual: en *Speeds* (1974)¹⁶, un desplegable de 24 páginas presenta en cinco secciones las variaciones posibles de los tres colores de un semáforo y de sus expresiones verbales “stop”, “wait” y “go”; en *Looking for Poetry / Tras la poesía* (1973) Ulises explora el paralelismo (una estructura poética clásica...) entre un paradigma de palabras como *lines, threads, wires, strings, cables, hairs*, etc.¹⁷ y la continua representación gráfica de ocho líneas horizontales paralelas, impresas en violeta en cada página. Las palabras surgen como títulos de la representación gráfica, pero también como palabras ajenas a una partitura, ajenas a la convención de la escritura en la que podrían surgir alineadas. Una vez más, la secuencialidad se superpone a la linealidad. En una obra artesanal, no publicada, *Constellations*, Ulises construye una secuencia paralela entre 26 poemas de James Joyce del ciclo *Chamber Music* y 26 constelaciones de puntos negros marcados con un rotulador. Como señala Javier Maderuelo, cada constelación se identifica con una letra, correlato de la numeración romana de los poemas de Joyce¹⁸.

La dicotomía verbal / visual es reversible lo que respecta a la prevalencia de cada uno de sus términos en las obras-libro de Carrión. En *Dancing with you*¹⁹ (1973), Ulises elimina las representaciones gráficas de un manual de baile de salón en el que se explican siete estilos de danza (vals, quickstep, rumba, chachachá, jive, tango, slow foxtrot...), presentando únicamente las instrucciones textuales para cada uno de ellos. En *Syllogisms*, una edición póstuma²⁰, el eje verbal se manifiesta únicamente en la enunciación de diez silogismos manuscritos cuya conclusión no se corresponde con la conclusión lógica de sus premisas. Otras veces, en sus obras-libro desaparece por completo el eje textual, como ocurre en *Sistemas* (1983)²¹, donde una línea oblicua de varios colores atraviesa las 400 páginas en blanco del libro, sobresaliendo a veces de la propia página, prolongándose en el corte de las páginas, entrando de nuevo en el libro, volviendo a salir, en una progresión discontinua que cuestiona el libro como volumen, como objeto. La secuencialidad visual se manifiesta aquí como una parodia radical de la clásica linealidad textual de los libros convencionales.

En una de sus obras-libro, *In Alphabetical Order* (1979)²², el arte nuevo de hacer libros se asemeja al concepto de archivo como obra de arte, un aspecto que Ulises Carrión desarrollará posteriormente. Veinticuatro fotografías en blanco y negro de un archivador de madera, etiquetado A-Z, manifiestan aquí las diversas formas de organización de un archivo de contactos personales, dispuesto en función de categorías íntimas o generalistas, objetivas o subjetivas, según el grado de amistad o intimidad con el artista o según las categorías profesionales y culturales de sus contactos, por ejemplo. El arte y la vida confluyen aquí en un proyecto del artista que, en su última obra-libro, escribió que “No existen el arte y la vida, sino solo la vida”²³.

Estrategias culturales: el archivo y los proyectos

Cuando decidió vivir en Holanda en la década de 1970, Ulises escogió un país modélico en cuanto a la relación del Estado con la cultura en el contexto europeo de posguerra, un país en el que los programas socialdemócratas del Estado del bienestar desarrollaban iniciativas de apoyo a la creación artística y a las instituciones que exponían y difundían obras de arte, erigiendo la cultura en uno de los derechos sociales de la población, a semejanza de la educación, la vivienda o la salud. La ayuda económica del Plan Marshall y el proceso de construcción ideológica y desnazificación de Alemania y Europa, junto con la mitología de la libertad individual del artista en contraposición con los condicionamientos ideológicos de la producción artística en la Unión Soviética y los países del Este, dinamizaron e influenciaron la programación de los museos, centros de arte, salas de conciertos y filmotecas, contribuyendo al desarrollo de formas de cultura

16. Ulises Carrión, *Speeds*, Ámsterdam, In-Out Productions, 1973.

17. Líneas, hilos, alambres, cuerdas, cables, cabellos, etc. *Looking for Poetry / Tras la poesía*, Culloompton, Beau Geste Press, 1973.

18. Javier Maderuelo, óp. cit., p. 89: “Los gráficos son ‘constelaciones’ de puntos negros desperdigados por la página, en número irregular y aleatorio, y ejecutados a mano con un rotulador negro”.

19. Ulises Carrión, *Dancing with you*, Ámsterdam, In-Out Productions, 1973.

20. Ulises Carrión, *Syllogisms*, Madrid, Estampa, 1991.

21. Ulises Carrión, *Sistemas*, Ámsterdam, Galerie da Costa, 1983.

22. Ulises Carrión, *In Alphabetical Order*, Ámsterdam, Cres Publishers, 1979.

23. Ulises Carrión, *TV-Tonight-Video*, Ámsterdam, autopublicado, 1987.

experimental bastante radicales en las artes visuales, el cine, la danza y la música contemporánea. Ulises disfrutó de becas y subvenciones que le permitieron sobrevivir y producir todo un conjunto de proyectos que, aprovechando las circunstancias de las expresiones artísticas del arte conceptual y del movimiento Fluxus, ampliaron las posibilidades de realización de su obra a través del concepto de “estrategias culturales”, característico de muchos de sus proyectos. Se interesó por la idea de aprovechar ese espacio de libertad de producción para desarrollar proyectos que, concebidos como obras de arte, eran también estrategias culturales de programación, comisariado y activación de redes y circuitos de artistas y públicos, con independencia de las programaciones oficiales protagonizadas por las instituciones culturales. No se trataba exactamente de una actitud crítica o antagónica con las instituciones existentes, sino de construir programas, situaciones y modelos que partían de un absoluto desinterés por el mercado y por las instituciones, debido a su condición específica de proyectos de artista dirigidos preferentemente a sus redes de contactos, entre las que se encontraban muchos otros artistas, además de amigos, conocidos y desconocidos que se interesaban por el tipo de momentos y acontecimientos propuestos. No obstante, se advierte una postura de gran independencia e ironía en relación con los modelos de cultura oficial de los que se distanciaba, sustituyéndolos por sus propios proyectos. Su archivo (OBASA) es un claro ejemplo de ello. Ulises se oponía a la separación entre arte y cultura preconizada por los discursos oficiales del Estado y de las instituciones, pues concebía la cultura como una posibilidad de creación artística en la que el artista no se limitaba a crear, sino que dominaba también los circuitos de divulgación y presentación de su trabajo. Por lo tanto, Ulises se oponía a la distinción según la cual el arte es lo producido por los artistas y la cultura aquello que la sociedad hace con la producción de los artistas. En sus proyectos se observa una sutil parodia de las formas de proceder características de los sistemas culturales oficiales y de sus convenciones. En *Gossip, Scandal and Good Manners* (1981) se reconocen las formas del trabajo de campo de las ciencias humanas, así como de la comunicación académica; en *Clues* (1981) intenta construir un proyecto que se desarrolla como una investigación policial o detectivesca; en *Tríos & Boleros* (1983) el proyecto se concreta en forma de programa de radio; en *De Diefstal van het Jaar* (El robo del año, 1982) el modelo son las propias convenciones de la exposición pública de tesoros o bienes preciados (así como la exposición de arte); en *Love Story* (1984) encontramos la visita turística como ejemplo y en *Lilia Prado Superstar Film Festival* (1984) se toma como modelo el festival de cine o la programación de cineclub o filmoteca. Algunos de estos proyectos generaron vídeos en los que el artista los documenta.

Gossip, Scandal and Good Manners es un ejemplo paradigmático de un proyecto estructural que incide sobre los circuitos de comunicación. El artista difundió por la ciudad una serie de chismes a través de un grupo de colaboradores que reunió a tal efecto. Posteriormente analizó su circulación y difusión, y expuso los resultados del estudio en una conferencia presentada en la Universidad de Ámsterdam. Ulises se percató de que la comunicación verbal era el principal medio de transformación del mundo del arte, que por aquel entonces se empezaba a redefinir y reestructurar. Aclaró que no pretendía “presentar el chisme como arte, sino el arte como chisme”, con una evidente intencionalidad irónica y crítica. La conferencia resultante iba acompañada de la proyección de diapositivas, entre las que destacaba un conjunto de dibujos diagramáticos a través de los cuales Ulises explicaba las diferencias detectadas entre el chisme, el rumor, el cotilleo y la calumnia. El formato de la conferencia-performance parodiaba la comunicación académica, sin caer en la caricatura. La reflexión que presentó era extremadamente cuidada, imaginativa y rigurosa en el modelo de análisis que proponía. Conviene tener presente la intriga policial, como género literario cultivado en innumerables libros, al analizar dos proyectos como *Clues*, donde un conjunto de participantes recibe por correo de Ulises, que por aquel entonces se encontraba en Brasil, un conjunto de pistas que plantean un misterio por resolver, y *De Diefstal van het Jaar*, una exposición de un diamante que invita subrepticamente al visitante a cometer el robo, suscitando cuestiones interesantes sobre el hecho de ver y robar un objeto precioso, digno de exposición pública, e imaginarios asociables a tantas historias de hurtos en museos, con los consiguientes análisis sobre temas como el valor y la propiedad de lo que se expone. Dos de los proyectos realizados por Ulises parten de su origen mexicano como fundamento de verdaderas operaciones antropológicas. En *Tríos & Boleros* el artista realiza programas de radio sobre estos dos estilos de música muy populares en México. La confrontación de un público holandés con estilos musicales que solo reconoce mayoritariamente a través del estereotipo del exotismo plantea cuestiones sobre la relación entre la cultura popular y la erudita, así como sobre la naturaleza del conocimiento de ambas, lo que anticipa algunas de las problemáticas que posteriormente serán objeto de análisis con el desarrollo del género globalizado de la *world music*. Por su parte, el *Lilia Prado Superstar Film Festival* es una de las operaciones culturales más impresionantes que protagonizó Ulises Carrión. Al traer a Holanda a una actriz del cine mexicano ya olvidada, al recibirla como una gran estrella y al organizar un festival de cine con sus películas, Carrión nos plantea todas las

cuestiones antropológicas, sociológicas y geoculturales que suscita una sociedad del espectáculo en relación con la producción de sus ídolos, contextualizándola en un escenario en el que se pone en tela de juicio la globalización mediática de esa misma sociedad del espectáculo. Aparte de esos proyectos y de OBASA, no podemos excluir de las estrategias culturales de Ulises Carrión ciertas iniciativas como la edición de doce números de la revista *Ephemer*, así como el gran monstruo que Ulises despertó y estudió a través de la extraordinaria red de arte correo que puso en marcha, caracterizada por el hecho de que la gran mayoría de sus nombres eran poco conocidos en la época, originarios de contextos poco difundidos en los circuitos más legitimados del arte, como sucedía con los artistas latinoamericanos y los artistas de Europa del Este. En realidad, el Gran Monstruo, expresión con la que Ulises calificó esa red de arte postal, era un emotivo homenaje al artista desconocido, excluido de las estrategias de legitimación oficiales y no oficiales. En la construcción de una estrategia cultural resulta asimismo relevante el conjunto de textos críticos que Ulises escribió a propósito de sus experiencias y proyectos. Muchos de esos textos²⁴, mayoritariamente breves e incisivos, revelan un ingenio extraordinario, una gran capacidad analítica y reflexiva, y siguen siendo textos fundamentales para la reflexión sobre las publicaciones de artista y las nuevas posibilidades de expresión artística practicadas por su autor.

Cine y vídeos

El cine de artista y el vídeo son dos estrategias de producción a las que Ulises Carrión se dedicó sobre todo a partir de 1978, desde el momento en que cerró su librería Other Books and So. Desde su participación en las actividades del In-Out Center, Carrión había compartido el renovado interés de muchos artistas que, en Ámsterdam, intentaban utilizar las posibilidades que les ofrecían el cine y el vídeo para documentar muchas de sus actividades efímeras, así como para trabajar sobre el tiempo, materia por excelencia de la realización cinematográfica. Se desarrollaron proyectos de los que surgieron centros de apoyo a la producción, distribución y conservación del *media art*, como el Netherlands Media Art Institute Montevideo o LIMA, el archivo donde se conservan actualmente las obras de cine y vídeo de Carrión. Por un lado, Carrión encuentra en el lenguaje fílmico un soporte para su cuestionamiento de la narrativa, en relación con la cual el cine había ampliado posibilidades que antes se limitaban a la literatura. Era un coleccionista obsesivo de copias en vídeo de películas de la década de 1930, aunque no se tiene constancia de que su colección haya sobrevivido. Su objetivo de construir un nuevo tipo de arte en el que la secuencialidad espaciotemporal fuese un rasgo distintivo le impulsó a producir un conjunto de vídeos y una película, que muchas veces se entrecruzaban con otras dimensiones de su trabajo como la performance, las obras-libro, el juego como estructura y el ensayo. En su única película, que documenta una performance anterior, *The Death of the Art Dealer* (1982), Carrión transfiere a la performance y el cine el tipo de operaciones que ya había realizado con el texto literario. Mientras sostiene un pequeño televisor en el que se transmite una película de Max Ophüls de la década de 1940, Carrión se mueve hacia la derecha o hacia la izquierda, en sintonía con los movimientos efectuados por los personajes de la película. La banda sonora es la de la película original, pero no se presta atención a su relato. En cambio, se rescata un aspecto estructural poco notorio y habitualmente poco memorable para el espectador de una película. En cierto modo, los movimientos de Ulises son como los paréntesis y los signos de puntuación mediante de los cuales tachaba el texto en su trabajo sobre algunas obras literarias.

Su primer vídeo, *A Book* (1978), era un correlato de su actitud ante el libro: aparecen dos pares de manos sobre una mesa, una arrancando las páginas de un libro una a una, la otra reconstruyendo su sucesividad a medida que se amontonan las páginas arrancadas. El juego como cuestión estructural, entre la definición de un sistema de reglas y el azar, protagoniza otros vídeos como *Chinese Checker Choir* (1980), *Bullets Swing* (1980) y *Playing Cards Song* (1983). El registro y la documentación de algunos de sus proyectos prosigue en vídeos como *Gossip, Scandal and Good Manners* (1980), *Love Story* (1983) y *The LPS File* (1985), dedicado al proyecto sobre Lilia Prado. En sus dos últimos vídeos, Carrión es retrospectivo y prospectivo en sus asuntos: en *Bookworks Revisited. Part 1: A Selection* presenta un conjunto de obras-libro seleccionadas

24. Muchos de ellos se recopilaron en Ulises Carrión, *Second Thoughts*, Ámsterdam, Void Distributors, 1980; Juan J. Agius (ed.), *Quant aux Livres / On Books*, y en la que hasta el momento es la más completa presentación editorial de Ulises Carrión: *Archivo Carrión*, vol. I: *El arte nuevo de hacer libros*, 2012, vol. II: *El Arte Correo y el Gran Monstruo*, 2013, vol. III: *Lilia Prado Superestrella y Otros Chismes*, 2014, todos editados en Ciudad de México, Tumbona. Los textos escritos en inglés fueron traducidos por Heriberto Yépez, que también es autor de valiosos estudios monográficos publicados en los tres volúmenes.

en su Archivo, utilizando el tiempo de la imagen en movimiento en perfecto paralelismo con la presentación de cada libro, página a página; en *TV-Tonight-Video* (1987) produce un ensayo visual sobre la televisión, uno de los primeros análisis realizados por un artista sobre este soporte, en un ejercicio de activismo crítico que plasma a través del vídeo la reflexión ensayística que encontramos en sus textos teóricos.

La historia de un mexicano que no quería serlo y no podía dejar de serlo

Ulises Carrión encontró en la creación artística de su tiempo el “ejercicio experimental de la libertad”, expresión con la que el crítico brasileño Mário Pedrosa definía el arte del siglo xx. Su vida y su obra revelan el deseo de conquistar una independencia y una singularidad irreductibles, desde muy pronto. Él mismo cuenta cómo abandonó la casa familiar en su infancia para vivir con otra familia y acabó regresando poco tiempo después, cuando constató que no cambiaba nada y que la vida seguía igual. Para Ulises, el deseo de independencia y libertad entrañó siempre la búsqueda de una diferencia que caracteriza todas sus formas de vivir y trabajar, más allá de las convenciones culturales e ideológicas de su tiempo. Se distanció de su familia, de su país, de los estudios iniciados en Europa, siempre en busca de la diferencia, de la singularidad que fue construyendo, en el ejercicio de vivir de acuerdo con sus principios y proyectos, lejos de la domesticación que representaba la legitimación cultural. De su México natal, un país constructor de cate-drales literarias, Ulises se liberó con el objetivo de deconstruir algunas de las grandes obras de la cultura de su tiempo. Con su vida, asumió el derecho a la diferencia de su sexualidad y a la diferencia radical de hacer arte y pensar sobre ese mismo arte. Nunca fue rehén de lo que hizo con anterioridad. Hacer para deshacer y hacer de otra manera es un principio de vida y de obra del que jamás abdicó. Escribió libros literarios y dejó de hacerlo, abrió la primera librería de publicaciones de artista y la cerró unos años después, fue uno de los primeros en asumir el archivo como estrategia y posible forma de obra de arte, y sin embargo no hizo nada para que ese archivo le sobreviviese. Su salida de México es un ejemplo de la radicalidad de vivir reinventando el tiempo en el que se vive. Toda su vida estuvo marcada por el cambio y la agitación, a pesar de la extrema coherencia de las actitudes que manifiesta en sus paradojas y acciones. Durante toda su vida fue un mexicano que no quería serlo y no podía dejar de serlo. Se alejó de todas las formas de poder que conoció en su México natal. Le gustaba considerarse como un emigrante mexicano más en Europa. Con todo, México nunca dejó de formar parte de su vida, como expresión de una diferencia cultural. Cuentan sus amigos que en su casa siempre se comía comida mexicana. Su interés por la música mexicana o por los asuntos mexicanos sobre los que trabajaba, como Lilia Prado, son buena prueba de ello. Quienes asistieron a su funeral se sorprendieron al ver la aparición de un grupo de mariachis que se pusieron a tocar y cantar en el que fue, tal vez, su último proyecto. Presentar su obra sigue suponiendo un desafío para las estrategias dominantes de la cultura y el arte de nuestra época, como ya ocurrió en la suya. Presentar e interpretar su obra, reconocer su diferencia, asumir la paradoja de utilizar las estrategias culturales de las instituciones para cuestionarlas mediante modelos alternativos, como los que protagonizó, siempre planteará un desafío a nuestra propia contemporaneidad.





DISCONTINUIDADES MEXICANAS DE ULISES CARRIÓN

Heriberto Yépez

I. Amor-odio al archivo mexicano

Ulises Carrión fue un demiurgo del archivo. Comprenderlo plenamente exige conocer su revés: Carrión era también un pirómano del archivo. Para hacer estallar el archivo mexicano usó como mecha su propio expediente. Dentro y fuera de México causa desasosiego que un artista tan entrañable como Ulises Carrión tuviera la frialdad de expatriarse. Él, en cambio, asumía su impulso dual (creador y destructor) hacia todo patrimonio.

Se ha planificado una imagen parcial, unilateral, de Carrión, eliminando la radicalidad neuronal de su poética. La opinión de Salvador Flores, amigo y colaborador, es representativa del deseo de muchos de que Carrión mantuviera una relación más relajada con México, la teoría o el arte:

Yo creo que, desgraciadamente, en esta parte de su vida Ulises se volvió un fundamentalista [...] ¿Por qué me voy a dejar convencer de que no hay que escuchar a Brahms y hay que escuchar a los Panchos? [...] Lo que Ulises nunca quiso entender fue que él no estaba descubriendo el mundo, que esto se había hecho veinte veces antes, y le decíamos: "Tú estás mal [...]". La ruptura casi final, con Lilia Prado [...] Al final, cuando se le cuestionaba algo, decía: "Yo no estoy de acuerdo, no me gusta [...]". De veras se volvió de un fanatismo impresionante, que era insoportable¹.

Este retrato de Carrión es caricaturesco y paternalista. No hay evidencia, digamos, de que Carrión creyera que "estaba descubriendo el mundo"; más bien es patente que buscaba continuar, hasta sus últimas consecuencias lógicas, tendencias estéticas previas. Carrión no quería ser "original" sino *sistemático*. Llegaba a donde otros paraban a la mitad. Antes y después de su muerte, la difusión de su obra ha sido indistinguible del intento de mermar su radicalismo. El escritor Jaime Moreno Villarreal aseguraba:

El tono beligerante de Carrión evoca los intentos rebeldes de la neo-vanguardia crítica inglesa de los años 1960 y 1970 que promovía el asalto del arte en cuanto mito burgués y del situacionismo. [...] Esta visión radical no prosperó².

Después de 1975, Carrión quedó más bien olvidado y, cuando reaparecía, era mitologizado o falseado; sus ideas eran demasiado radicales para muchos de sus colegas (no solo mexicanos). No es que Carrión renegara exclusivamente de su país de origen, sino que era crítico de todo(s), incluyendo su tierra natal. Al extremar sus procedimientos conceptuales, Carrión rebasaba a los moderados; y no tenía conflicto con estos distanciamientos intelectuales. Ni buscaba la polémica ni la rehuía. Era consecuente con su voluntad de mutabilidad.

En uno de los polos de la relación de Carrión con México está el rechazo hacia su programa inflexible; en el otro, su decisión de escindirse de su pasado literario. Revisitemos este cisma en toda su extensión.

En 1976, Martha Hawley le preguntó por los libros que había publicado en México. Carrión respondió: "No sé por qué quieres hablar de ellos. Prefiero no hablar de ellos [...] realmente no son importantes. [...] Podemos hablar de cualquier cosa, excepto de esos" y, por otro lado, aclaró: "vine a Holanda como [...] un inmigrante ilegal [...] un espalda-mojada [*wetback*] en la buena tradición mexicana"³. Su rechazo hacia lo mexicano no es total. Carrión se identifica con los migrantes mexicanos pero no con su pasado letrado.

Uno de sus proyectos más intrigantes cuestionó el colonialismo cultural llevando una actriz mexicana (Lilia Prado) a Holanda, como parte de un (disimulado) experimento que ponderaba tanto el eurocentrismo del reconocimiento internacional como la artificialidad de la celebridad de la actriz mexicana. Carrión estimaba

1. Salvador Flores, declaración recogida en "Ulises Carrión. Un retrato oral", en Martha Hellion (ed.), *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Tomo II, Madrid, Turner, 2003, p. 156.

2. Jaime Moreno Villarreal, "Liminar", *ibíd.*, pp. 9 y 11.

3. Martha Hawley, "Fandangos. Video-Interview with Ulises Carrión" (19 de octubre de 1976), en *Fandangos*, nº 8-11, Maastricht, 1978, s.p.

la cultura popular mexicana más que la literaria y mediática. Le interesaba como repertorio de estructuras, no de soluciones ideales. La problemática relación entre Carrión y México es más compleja de lo que hemos querido aceptar aquí y allá.

II. Ulises Carrión y Juan Rulfo

También ha pasado inadvertida la sutil e innovadora lectura que Carrión hizo de Juan Rulfo, el máximo escritor mexicano, autor de dos libros insuperables: *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Hacia el final de los años sesenta, Carrión detuvo su trabajo con los géneros literarios de la novela y el cuento. Tenía una concepción lógico-estética de la escritura, procedente de su formación filosófica (influida por el positivismo lógico). Juzgaba la historia literaria como una progresión. Cesó su labor dentro de géneros literarios cuando determinó que ya habían alcanzado su perfección formal. El viraje de rumbo se produjo cuando Carrión concluyó que la narrativa, por ejemplo, había conseguido su máxima belleza formal estilística y dramática en Rulfo.

Al ser ya Rulfo insuperable, Carrión decidió trabajar la escritura desde otros elementos. Para romper con las formas (ya acabadas) de la narrativa tradicional y explotar otras vetas, Carrión pasó a una forma de escritura similar (pero no idéntica) a la poesía. Disminuyó sus elementos expresivos para quedarse con una disposición versal casi silogística y proposicional que permuta, concluye o deconstruye referencias cultas y (en sus mejores momentos) fuentes populares.

El texto como investigación de unas palabras que se filtran en otras. Carrión utilizaba la estructura versal para analizar y extraer consecuencias lógico-lúdicas a partir de formas narrativas y poemáticas tradicionales. Estos montajes versales exhiben algunas de sus referencias fundamentales y a su poética como la conversión de la literatura mexicana en una morfo-lógica (fragmentable).

A este tipo de poema analítico-radicalizador Carrión le llamó *research pattern* (patrón investigativo). Este bautizo ocurre curiosamente después de dos patrones investigativos sobre el patrón-cacique Pedro Páramo en *Montones de metáforas* (1972), donde Carrión dedica dos piezas a Rulfo. Esta es la primera:

LA TRADUCCIÓN DE "PEDRO PÁRAMO"

Traducción:

trasladar palabras de una lengua a sus equivalentes en otra

Pedro Páramo:

en ninguna lengua existe equivalente para "Pedro Páramo"

Carrión parte de la metonimia entre el personaje "Pedro Páramo" y la novela homónima; este patrón investigativo, formulado desde la traducción, busca indagar qué es "Pedro Páramo" (tanto el antropónimo como la novela); su conclusión es que "Pedro Páramo" es un significante intraducible, irremplazable. En la poética de Carrión, la literatura llega a su límite (tradicional) cuando adquiere esta condición de intraducibilidad que la dota de una belleza diferente, única, dentro de una configuración inmejorable. Para Carrión, Rulfo es el límite de la literatura mexicana y, al serlo para una tradición, es asimismo una experiencia concreta del límite de lo literario en general. El influjo de Rulfo era tan fuerte en Carrión que el propio título de *Montones de metáforas* es una cripto-variante de *Pedro Páramo*:

Montones: manera informal de designar grupos de cosas

Metáforas: manera formal de designar grupos de palabras

Yo llamo este libro:

Montones de metáforas⁴.

4. *Montones de metáforas*, versión mecanográfica, 1972, p. 18.

Si seguimos la lógica de sus patrones investigativos, “Pedro Páramo” está también compuesto de una manera informal de designar (“Pedro”) y de una “manera formal de designar” (“Páramo”). A primera vista, sin embargo, “Pedro Páramo” designa, respectivamente, un personaje singular y un espacio vacante. Y recordemos el célebre final de *Pedro Páramo* en que el cuerpo muerto del patrón del pueblo “dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”. En este complejo (y profundo) intertexto, “Pedro” en Carrión y en Rulfo corresponde a “montón”. La figura “Montones de metáforas” representa la fragmentación de la autoridad (literaria), su desmoronamiento y re-serIALIZACIÓN.

En lo molecular, este patrón investigativo nos enseña que ambas obras están compuestas de la alianza de una designación popular (Montones/Pedro) y una designación poética (Metáforas/Páramo). *Montones de metáforas* funciona como una deconstrucción de *Pedro Páramo*; descubre que Carrión decidió trabajar, como Rulfo, con la conjugación de estructuras cultas y populares.

La segunda *variación* en torno a Rulfo (es decir “modificación de un patrón”, según la definición de Carrión) tiene el mismo título que la anterior solo que en minúsculas:

La traducción de “Pedro Páramo”

al inglés: Pedro Páramo

al francés: Pedro Páramo

al italiano: Pedro Páramo

al alemán: Pedro Páramo

al portugués: Pedro Páramo

al holandés: Pedro Páramo

Este segundo patrón investigativo arroja el mismo resultado: “Pedro Páramo” es inmodificable, al tratarse de la obra máxima de la literatura mexicana. Carrión cree que *Pedro Páramo* (inalterable) ha llegado al límite (ha cerrado una estética) y, por ende, invita a tomarlo como el trampolín hacia otro sistema.

Después de escribir sus dos obras maestras, Rulfo decide no publicar ningún libro más. Carrión, tras sus dos libros narrativos, abandona asimismo la literatura como tal. Carrión *recreaba* jugadas rulfianas. Su obra es una violenta y bella ruptura con la literatura mexicana, es cierto, pero sin ser puramente parricida. Con Carrión ocurre otro tipo de relación de un escritor nacido en México con esa literatura nacional: la transgresión por cesura.

Destruye su participación en la tradición lineal, renuncia a su membresía dentro del patriarcado nacional-literario, al que parecía destinado. Pero en el salto de un campo nacional-literario a una red artística experimental transnacional llevó consigo montones de signos, indicios de la literatura que consideró ya cerrada, transfiriendo estos residuos imantados a un nuevo juego con otros signos, formas, disciplinas, metas y contextos. En los años setenta, Carrión ya no era un escritor mexicano. Pero no se puede decir que fuera ajeno a la literatura mexicana.

El vínculo con Rulfo es el punto culminante clave: la poética investigativa de Carrión es la modificación del patrón rulfiano. Carrión tomó a Rulfo como un límite que exige cerrar las variantes de un sistema de reglas y fines para iniciar otro. Rulfo ya había alcanzado la perfección hispanoamericana de la forma novelística popular-poética; no tenía caso ya seguir escribiendo en ese juego de lenguaje literario. Al darse cuenta de este final de juego (ya en Europa), Carrión se separó hacia otras pesquisas. Eligió la forma versal para iniciar un nuevo arte de hacer *textos*. En esta nueva etapa post-nacional, Carrión convirtió la literatura tradicional en un golpe seco de dados, desmoronándola, hasta convertirla en un montón de “metáforas”.

III. Ulises Carrión y Octavio Paz

Si Juan Rulfo era el gran genio callado y envidiado de la literatura mexicana, Octavio Paz era el ogro filantrópico de aquella mafia literaria. Por eso la relación de Carrión con la literatura mexicana terminó de exponerse cabalmente al colaborar con la revista de Paz, *Plural*, entre 1973 y 1975.

En septiembre de 1972, Carrión envió una carta, unos textos y un libro a Paz. (Ese libro debió ser *Poesías, Sonetos o Montones de metáforas*). En la carta Carrión le explica que concibe “cada texto [...] como un problema matemático: hay una incógnita por resolver”⁵. Al responderle, Paz indica que del paquete prefiere los textos teóricos (“Lo que pensó Pedrito González...” e “Historia de una metáfora”) y le pregunta si regresará a México. Carrión responde que en Ámsterdam le “parece más factible el realizar las consecuencias prácticas” de su escritura experimental: puede trabajar en varios idiomas, fabricar sus propios libros y distribuirlos en una red de espacios alternativos.

En esta segunda carta Carrión muestra amablemente la distancia que sentía hacia el medio mexicano, que no solo era homofóbico (motivo vital por el cual Carrión se alejó) sino porque sus ideas eran extremistas incluso para Paz. Carrión le explica que sus textos metalingüísticos y no-referenciales son “estructuras puestas en movimiento” en las que el contenido, anécdota y expresión son irrelevantes; Carrión comparó sus textos con la pintura abstracta y el álgebra.

[...] en mis textos las palabras no cuentan porque signifiquen esto o aquello para mí o para alguien más, sino porque, juntas, forman una estructura. Esta abstracción de los contenidos particulares es, precisamente, la mejor [...] posibilidad que tiene el mensaje literario de contener su propia negociación. [...] La metáfora es el punto de encuentro no de dos palabras sino de dos estructuras⁶.

Carrión ya no desarrolló más el concepto de “metáfora” pero se refiere a los *research patterns* de ese periodo. Carrión emplea la palabra “estructura” vía Lévi-Strauss y como guiño al libro de Paz sobre el antropólogo francés. Pero sería más exacto definir los poemas de Carrión como series congruentes que parten de la apropiación de un texto base que se modifica serialmente por una regla hasta diseñar una forma vestigial, consecuente y resolutive. La “metáfora” de Carrión es menos un encuentro de “estructuras” que la desescritura y alteración de un texto gracias a una operación de *reducción* hacia la exhibición curatorial de elementos conceptuales.

Esta poética experimental (temprana) de Carrión extremaba la *estética destilatoria* de la poesía mexicana cuya cima era Paz. Pero se separaba de tal estética al no realizar la labor de destilación mediante al refinamiento del estilo y la expresión. A pesar de esta discrepancia, Carrión y Paz convergían en la búsqueda de una matemática “elegancia” intelectual. Ese era su punto de contacto y potencial continuidad tradicional. En su segunda carta, Paz lo elogia con amplitud:

Usted convierte lo que llama “estructuras en movimiento” en textos o, más bien, antitextos poéticos. Textos únicos y destinados a una empresa única: la destrucción del texto y de la literatura. [...] Escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos. Doble faz de la misma pasión por lo absoluto⁷.

Pocos meses después, en enero de 1973, Paz publicó cuatro piezas en *Plural* n° 16 que tituló “Textos y poemas”. En *Plural* n° 20 (mayo del mismo año), Carlos Montemayor, Esther Seligson e Ignacio Solares editaron un número dedicado a “La Joven Literatura Mexicana”. A petición de Paz, Carrión fue incluido en posición protagonista. En portada, Abel Quezada Rueda trazó una serie de cuadrados concéntricos que encajonan los nombres de los seleccionados y “Ulises Carrión” fue ubicado dentro del sector (amarillo) más cercano al cuadrado (lago) central. Este canon geometrista también asemeja la vista aérea de una pirámide prehispánica. Tanto la inclusión de Carrión en este número de la revista cultural mexicana más prestigiosa de aquella década como su simbólica clasificación privilegiada designaban a Carrión como nueva estrella de esa literatura.

Si a esta entronización sumamos el hecho totalmente excepcional en la historia de *Plural* de que Paz publicara su intercambio epistolar con Carrión, era obvio que había entrado por la puerta grande a la literatura nacional. En 1974, reapareció con una traducción (de Hans C. ten Berge) pero fue un año después, en *Plural* n° 41 (febrero de 1975) cuando Carrión volvió estelarmente.

5. “Correspondencia”, en *Plural, Excélsior*, Ciudad de México, n° 20, mayo de 1973, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 16.

7. *Íd.*

Paz publicó “El arte nuevo de hacer libros”, el manifiesto que gradualmente consagró a Carrión. Sobra comentar la riqueza de propuestas de esa magnífica contribución; quiero mejor aportar entretelones que han pasado inadvertidos y son esenciales para comprender a Carrión.

Debido al prestigio de Paz, se suele creer que *Plural* fue una revista de uniforme avanzada. Pero si la revisamos, contrasta su frecuente tino en publicar escritores neo-vanguardistas (desde los concretistas hasta el Boom) con su postura liberal-conservadora, dogmáticamente anti-marxista y particularmente agresiva (irónica, simplona, reaccionaria) contra el arte posmoderno. En arte (y otras zonas culturales) *Plural* fue una revista de insistente decoro derechista.

Este espíritu timorato solía concentrarse estratégicamente en la sección editorial final “Letras, Letrillas, Letrones” (a veces anónima) animada por Paz, quien, como es conocido, supervisaba cada texto. La revista evidentemente llegaba a Carrión en Holanda, así que, por ejemplo, debieron llamar su atención textos que atacaban burlonamente al conceptualismo (y Felipe Ehrenberg) y al arte correo (*Plural* n° 18 y 24, marzo y septiembre de 1973, respectivamente). En *Plural* n° 26 (noviembre de 1973), Paz publicó, por cierto, su ensayo “El ocaso de la vanguardia”, que asentaba la idea del fin de la “tradición de la ruptura”.

Particularmente debió capturar su atención la descripción irónica (y simplista) del libro de artista en *Plural* n° 28 (enero de 1974) y el artículo “El librobjeto” de Jean Adhemar en *Plural* n° 34 (julio de 1974) y, sobre todo, una nota muy mordaz incluida en *Plural* n° 30 (marzo de 1974). La copio en su integridad:

EL LIBRO-COMO-OBRA-DE-ARTE

El siempre inquieto —a veces demasiado excesivo— editor de la revista italiana *Flash Art*, Giancarlo Politi, está lanzando al mercado en ediciones “democráticas” de 2 000 ejemplares, los “libros-como-obra-de-arte”. Ya hablamos de esos “libros” en estas columnas, en vista de que este tipo de producción artística parece cobrar cada día —misteriosamente— más fuerza, influyendo en el interés del público (desde luego ignoramos quiénes y cuántos se interesan en este “arte”). Los tres primeros títulos fueron hechos por Mel Bochner, Hanne Darboven y Lawrence Weiner (sobre este último hemos escrito en 3L como uno de los mejores ejemplos del charlatanismo del arte conceptual). El próximo será de Daniela Palazzoli (co-directora de la revista italiana *DATA*) sobre el movimiento “Fluxus” que se sitúa, para simplificar, entre el *happening* de los cincuenta y el arte conceptual de mediados de los sesentas. ¿No se podrá *editar* un “arte-como-obra-de-libro”?⁸

Cualquiera que conozca las ideas de Carrión sobre el arte del libro y el *bookwork* (literalmente ¡“obra-de-libro”!) sentirá escalofrío. Carrión había ya hablado de los libros-otros en su correspondencia con Paz por lo que era imposible que el equipo de *Plural* no lo incluyera en esa befa del arte del libro; quizá era su blanco principal.

Carrión escribió su manifiesto en defensa del “arte nuevo de hacer libros” en mayo de 1974: justo en las semanas en que llegó a sus manos en Ámsterdam ese número de marzo. Me atrevo a afirmar que esta nota fue uno de los detonantes para que Carrión redactara su teoría de los nuevos libros de artista. Habiendo leído en abril la burla del “arte-como-obra-de-libro” de *Plural*, Carrión fechó en mayo la respuesta que Paz publicó a inicios del siguiente año. “El arte nuevo de hacer libros” es, entre otras cosas, una certera réplica creativa a un texto paceano de cerrazón intelectual.

Carrión debió redactarlo no solo para explicar más seriamente lo que *Plural* simplemente ridiculizaba, sino también para darles otra oportunidad de mantener un diálogo elevado y abierto o, al menos, informado y respetuoso. Carrión invirtió el tono y sentido de la nota de *Plural*, apropiándose y transfigurándola, sintetizando su *tekné* en un potente manifiesto aforístico.

El grupo paceano lo prestigiaba y, simultáneamente, se mofaba del experimentalismo en que Carrión devenía. Paz deseaba, afablemente, apaciguarle, queriendo halagar su poética como un gesto ya *tradicionalmente* vanguardista. Su des-radicalización es lírica y exaltada; en las columnas de su revista, en cambio, es

8. *Plural*, *Excélsior*, Ciudad de México, n° 30, marzo de 1974, p. 85. En la revista, el director era Paz; el jefe de redacción y director artístico Kazuya Sakai y el secretario de redacción, José de la Colina; el texto es anónimo pero debió ser aprobado por Paz.

virulenta y destructiva. Paz era un mecanismo bifronte: él y su equipo; la retórica sublime y la bilis irónica; en síntesis, conservadurismo modernista. Carrión, en cambio, era ya anti-lírico, logicista y neológico. Tarde o temprano se separarían.

Ese punto de conjunción y disyunción definitivas ocurrió, precisamente, con la publicación de “El arte nuevo de hacer libros”. Después de ese número de 1975, Carrión ya no colaboró en *Plural* (o la posterior *Vuelta*). Pensar que de 1975 a 1989, Carrión no tuviera nada que enviar a los medios de Paz resulta, al menos, improbable. Más bien perdió el interés profesional (aunque probablemente no el respeto personal) hacia el auspicio paceano. Si examinamos la publicación de “El arte nuevo de hacer libros” en *Plural* n° 41 podemos identificar aspectos clave de esa separación.

Al revisar la publicación sobresale que el título del manifiesto de Carrión rodea la “IV Aspa” de los *Discos visuales* de Octavio Paz (y Vicente Rojo), fechados en 1968. Otros dos *Discos visuales* aparecen en las dos siguientes páginas. Fechar los *Discos* fue la manera en la que Paz demostró que precedía a Carrión en pensar la poesía espacio-visualmente. Hay otras ilustraciones —obras experimentales internacionales— posteriores (1969 y 1972) a la de Paz, quien se instituye, entonces, como la primera referencia cronológica de la serie con que *Plural* ilustra tal “arte nuevo”. En términos prácticos, las ideas de Carrión fueron usadas por *Plural* para fortalecer la primacía de Paz.

Este gesto pionero-patriarcal —típico de Paz— se extiende en la ficha de autor al pie de página: “Ulises Carrión, joven escritor mexicano, autor de dos libros de relatos: *La muerte de Miss O* y *De Alemania*. Últimamente ha incursionado en el campo de la poesía experimental. Actualmente vive en Europa”. (El texto de Carrión aparece de la página 33 a la 38).

Podemos saber que esta ficha no fue sugerida por Carrión no solo por su tono paternalista (“joven escritor mexicano”) sino porque en 1975 (cuando tenía 34 años), Carrión ya no mencionaba nunca esos dos títulos sino sus numerosos *bookworks* publicados desde 1972, que la nota de *Plural* omite por completo.

La forma en que se caracteriza a Carrión, “Últimamente ha incursionado...”, además de condescendiente es inexacta: “poesía experimental” no era un término que abarcara lo ahora propuesto por Carrión. Para ser precisos, el arte nuevo de hacer *libros* fue una ruptura con su propio arte nuevo de hacer *textos*.

Otro punto que el paratexto pretendía deformar era que Carrión, ya desde 1974 había anunciado en México su adopción de Holanda como nueva patria y, sin embargo, aquí se le describe de manera más abstracta (“Actualmente vive en Europa”). El modelo editorial en que apareció publicado “El arte nuevo de hacer libros” fue, al menos, impreciso y, en sentido ético, característico del poder paceano para torcer detalles, izar precedencia y apadrinar con abrazo y látigo entrelazados.

Como remate, en la ya acostumbrada sección de columnas irónicas apareció (como contra-réplica vengativa por parte del redactor de aquella mofa del “arte-como-obra-de-libro”) una nueva nota final bufonesca titulada “Un contrapoema de Gorostiza”, que dice aplicar un procedimiento de Oulipo a uno de sus sonetos para:

no solo convertir cada palabra en su antónimo —aunque eso entra en el método— como volver cada imagen, cada concepto, el sentido general del poema, en sus contrarios. [...] El Ta Li Po considera necesario recalcar el hecho de que el texto nuevo obtenido sigue siendo, por su estructura, por la articulación de sus ideas e imágenes, por la idealidad general que envuelve el conjunto, un poema de Gorostiza.

Ta Li Po

México, a 15 de enero de 1975⁹

Al texto paródico explicativo sigue un poema que busca reducir al absurdo todo experimentalismo permutante. Recordemos, además, que cuando Carrión envió un libro a Paz en septiembre de 1972 tuvo que

9. *Plural*, *Excélsior*, Ciudad de México, n° 41, febrero de 1975, p. 86.

haber sido *Poesías*, *Sonetos* o *Montones de metáforas*, cuyas propuestas conceptuales eran alterar textos (en muchos casos sonetos...) justo a la manera que el “contrapoema” ridiculizante de la columna final de *Plural* n° 41 prescribía y ejecutaba (José Gorostiza, por cierto, era una referencia empleada en *Montones de metáforas*). La sorna, evidentemente, iba dirigida contra Carrión y no solo contra el experimentalismo (que en ese periodo nadie practicaba así en México). La forma en que se localiza y fecha el texto, además, aludía directamente al modo en que Carrión lo hizo en el manifiesto ahí mismo publicado.

Todos los molestos detalles patriarcales de los paratextos que se agregaron a su manifiesto y la grosera parodia final, redactada por *Plural*, tuvieron que haber sido el motivo de que ya no colaborara con ellos. Fue entonces cuando Carrión rompió, definitivamente, con la literatura mexicana.

Carrión: una exo-poética

Retornemos a nuestro punto de partida: (¡también!) la recepción mexicana de Carrión continuó el intento de aplacar a Carrión, sencillamente, porque de no hacerlo implicaría una crisis estructural de tal sistema (¡y muchos otros!). Para evitar este efecto destructor de Carrión, entonces, la recepción, constantemente, lo des-radicaliza hasta la actualidad, siguiendo (¿involuntarias?) tramas paceanas.

Si bien el poeta mexicano más afín a Carrión era Octavio Paz, todo el aparato autoritario de *Plural*, desde sus venenosos colaboradores reaccionarios hasta el creciente conservadurismo ideológico de Paz, hicieron inevitable la cesura y mudanza. La relación de Carrión con la literatura mexicana, en términos positivos y negativos, tiene la forma de una serie de discontinuidades.

Por un lado, Carrión consideró la literatura mexicana tradicional como una estética que ya había alcanzado su estado culminante en Rulfo, y decidió formar lo que podríamos llamar una operación de *exo-tradición*. Por otro lado, decidió separarse de aquel ambiente intelectual saturado de ambivalencias tóxicas como la homofobia y la relación esquizo-sádica del equipo paceano con el experimentalismo. Ante Rulfo (y Gorostiza), Carrión celebratoriamente emprendió una discontinuidad hacia otro sistema de reglas y fines estéticos. Ante la hegemonía de Paz, Carrión apostó por una discontinuidad ético-teórica.

En suma, las discontinuidades mexicanas fueron condiciones de posibilidad de Ulises Carrión. Tales discontinuidades permanecen activas.



UN ARCHIVO ES UN ARCHIVO ES UN ARCHIVO ES UN ARCHIVO

Javier Maderuelo

Tras el contacto que estableció en 1972 con David Mayor y Felipe Ehrenberg¹, Ulises Carrión experimentó la influencia de Fluxus, es decir, asumió la idea de disolución de la autoría y la posibilidad de elaborar algún tipo de creación compartida, materializándose más adelante en el desarrollo de una red de arte correo (*mail art*) y de varios proyectos colaborativos en los que intervenían diferentes autores, algunos de ellos desconocidos para el propio Carrión.

Buscando alternativas que eludieran la legitimación del arte a través del mercado, surgieron en Latinoamérica las primeras iniciativas de arte correo, llevadas a cabo por Liliana Porter y Luis Camnitzer en Argentina, y por Clemente Padín en Montevideo desde la revista *OVUM 10*². Inmediatamente comprobaron que el correo podía ser algo más que un medio de comunicación que sirviese para difundir ideas, imágenes, consignas y obras. La edición de tarjetas, la intervención en los sobres, la inclusión de estampillas apócrifas y la estampación con sellos de caucho provocaron el desarrollo de una ingente creatividad aunque el principal atractivo del arte postal radicase en la configuración de una red horizontal de participantes, sin líderes, en la que cualquiera podía poner en circulación, sin censura y sin control, cualquier tipo de ideas que pudieran ser enviadas y recibidas por correo.

En muy pocos años se había generado un incesante flujo en torno a algunos polos como la red postal Image Bank y la revista *FILE* en Canadá³, la galería Polish Foksal en Varsovia, la revista *OVUM 10* en Montevideo, y un pequeño local llamado Other Books and So (OBAS) que Ulises Carrión mantuvo abierto en Ámsterdam (1975-1979) y que más adelante se transformó en Other Books and So Archive (OBASA)⁴. Desde OBAS Carrión se convirtió en receptor de los esfuerzos y los anhelos de muchos creadores que se encontraban más o menos aislados en sus alejados lugares de residencia sin otra vía de conexión con otros creadores que el correo, del que esperaban recibir algún tipo de revelación o confirmación.

La edición de compilaciones y los proyectos de arte postal hicieron circular por el mundo miles de textos, poemas, materiales gráficos, consignas y collages que eran enviados, distribuidos, alterados, implementados y completados por otros participantes en la red.

Muchos artistas y escritores eran a la vez productores y colectores de estos envíos que se recibían por docenas, generando archivos en los que se entretreñían materiales propios y ajenos, individuales y colectivos. Ulises Carrión empezó a ser consciente del sentido que cobraba su archivo y de cómo las piezas recibidas, aun careciendo de un significado particular o específico, adquirirían un sentido al ser puestas en relación con el resto de los materiales acumulados por él, surgiendo así la necesidad de poner orden en aquel caudal de correspondencia. No obstante, entender un archivo como una obra vital supone algo más que la mera voluntad de instituir un orden en el conjunto.

Con el tiempo, compilar, ordenar y mantener las diferentes piezas que recibía se convirtió en una ocupación en sí misma y en una responsabilidad que no solo atañía a la conservación de los materiales propios —el archivo de Ulises Carrión es de “autoría colectiva”, no está constituido solo de sus trabajos— sino que forma un corpus con un sentido cultural y social que refleja una intensa actividad desarrollada durante los años setenta y ochenta.

1. Coeditores del catálogo de la exposición *Fluxshoe*, con la que se dio a conocer el colectivo Fluxus en Inglaterra.

2. Clemente Padín publicó en Montevideo la revista *OVUM 10* (1969-1972) que, en una segunda etapa (1972-1975) pasó a llamarse *OVUM*.

3. Image Bank fue un sistema de correspondencia postal, cofundado por Michael Morris y Vincent Trasov en 1969, creado para el intercambio de ideas e información. Image Bank publicaba sus listas de participantes y las imágenes que solicitaban (Request Lists) en la revista *FILE* —referencia y también contraposición de la revista *LIFE*— editada por el colectivo de arte canadiense General Idea.

4. OBASA estuvo ubicado en la calle Bloemgracht 121, y después en su domicilio particular, en la calle Ten Katestraat 53, hasta su fallecimiento en 1989.

En el entorno de Carrión, uno de los primeros creadores que fue consciente del sentido trascendente que tenía formar un archivo de estas características fue Clemente Padín, ya que perdió el suyo en dos ocasiones. La primera, tras la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía* organizada por él mismo en la Galería U de Montevideo en 1972 y que se iba a mostrar en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, el archivo fue extraviado en la Embajada de Chile en Montevideo después del Golpe de Estado de Pinochet. La segunda, cuando todos sus poemas, libros y documentos fueron confiscados por la policía política de Uruguay al ser detenido y encarcelado el 23 de agosto de 1977, y nunca le fueron devueltos.

•

Ulises Carrión no fue un artista plástico, fue un escritor que desbordó con su práctica la escritura hacia otras formas de expresión no literarias⁵, pero si nos empeñamos en presentarle como «artista», sería autor de una única obra: el OBASA. Ciertamente, esta obra-archivo es consecuencia y resumen de todas sus investigaciones con la escritura, desde los primeros experimentos con la poesía concreta hasta el último de sus vídeos.

Tras unos inicios prometedores como escritor de cuentos y obras teatrales, en 1972 Carrión abandonó definitivamente la literatura para ensayar un nuevo tipo de escritura que, apoyándose en las experiencias de la poesía concreta y de Fluxus, se caracteriza por utilizar recursos como la repetición, variación y permutación de palabras o nombres, y la confección de listas y fichas.

Sus primeras obras posliterarias editadas en forma de libro, *Arguments* y *Looking for Poetry / Tras la poesía*⁶ tienen ya el carácter de “archivo de palabras”. La primera está compuesta solo con nombres propios de personas, formando columnas; la segunda presenta pares de palabras, en inglés y español, que pertenecen a una misma tipología.

Este mismo carácter de compilación ordenada de palabras, propio del archivo, se puede reconocer en otras de sus obras: *Tell me what sort of wall paper your room has and I will tell you who you are* (1973)⁷, *Hamlet, for Two Voices* (1977)⁸, *The Muxlows* (1978)⁹ o *In alphabetical order* (1978)¹⁰, con los que sin duda va afianzando una nueva idea de cómo debe ser su obra, mientras se va decepcionando sucesivamente con los derroteros que fueron tomando los “libros de artista”, los sellos de caucho y el arte correo.

La voluntad archivística del pensamiento y la obra de Ulises Carrión no se manifestó únicamente en sus libros, la encontramos también en el número 7 de la revista *Ephemer* (1978), totalmente manuscrita por él, en el que cita una larga secuencia de hechos y confidencias relativas al círculo de amigos, conocidos y vecinos con los que se relacionaba; también aparece en los cientos de fichas manuscritas elaboradas para la pieza radiofónica *Tríos & Boleros* (1984), y en el último de sus vídeos, *Bookworks revisited. Part 1: a selection* (1987) en el que hace una revisión selectiva de *bookworks*, citando, como en una letanía, el nombre del autor y el título de cada una de las obras mostradas.

Ulises Carrión no fue un pionero ni de la poesía concreta, ni del arte conceptual, ni del arte postal, ni de la performance, ni del videoarte. A todas estas prácticas artísticas llegó cuando ya estaban en su apogeo, y sus contribuciones pueden ser calificadas de epigonales sino fuera porque iban acompañadas de importantes aportaciones teóricas. Sin embargo, hay una actividad en la que su trabajo fue decididamente seminal: la creación del OBASA o, mejor dicho, la concepción del archivo como una obra de arte colectiva.

In alphabetical order es un libro revelador de esta idea que abrirá un nuevo camino en la creación contemporánea. Se trata de un conjunto de veinticuatro fotografías en blanco y negro que muestran un pequeño archivador de madera, con un tejuelo en el que se lee “a–z”. Del archivador asoman, colocadas en posición vertical, algunas fichas, que claramente son diferentes en cada imagen. Por el tipo y el tamaño de fichero,

5. Ver Javier Maderuelo, *Ulises Carrión, escritor*, Heras, La Bahía, 2016.

6. Ambas editadas por la Beau Geste Press, Devon, 1973.

7. Ámsterdam, In-Out Productions, 1973.

8. Extraído de *The Poet's Tongue* (audio), Amberes, Guy Schraenen (ed.), 1977 [Incluido en el CD insertado en este volumen].

9. Düsseldorf, Verlagsgalerie Leaman, 1978.

10. Ámsterdam, Crea, 1979.

se intuye que las fichas recogen datos personales, por lo que se puede tratar del fichero de las amistades del propio Ulises Carrión, aunque, obviamente, no todas las amistades tienen la misma consideración, ni pertenecen a los mismos círculos sociales o culturales. Lo que Carrión muestra con esta serie de fotografías es la variedad de apartados que se pueden hacer dentro de un mismo grupo humano¹¹, que ha sido colocado por orden alfabético.

•

Muchos trabajos experimentales suponen la elaboración de proyectos articulados en torno a series de pequeñas piezas en las que se tantean diferentes posibilidades, variaciones y configuraciones. En algunos casos, se intentan abarcar todas las posibilidades combinatorias, formales o gramaticales del grupo de elementos con los que se experimenta o juega, originando así una nueva forma de presentar el trabajo que podríamos denominar como “arte de archivo”, y que Anna Maria Guasch ha analizado en uno de sus últimos libros¹². Cualquier colección de textos e imágenes, con independencia de la naturaleza de sus contenidos, puede ser ordenada y catalogada y, por tanto, ser interpretada como un archivo, que no es equivalente al mero almacén o contenedor. En el almacén prima la acumulación sin que se niegue que lo acumulado deba poseer algún tipo de orden o de lógica clasificatoria, sobre todo en lo referente a la ubicación. El archivo, sin embargo, presupone una especie de “acumulación definitiva” que suele estar conceptualmente unida a la conservación de la memoria de una actividad, es decir, a la historia.

Algunos teóricos han llamado la atención sobre estas nuevas prácticas artísticas. Jacques Derrida habla del “mal de archivo”¹³, Benjamin H. D. Buchloh entiende que el llamado “arte de archivo” es una nueva tipología de trabajo¹⁴, Okwui Enwezor tituló en 2008 una exposición en el International Centre of Photography de Nueva York como *Archive Fever*, y Anna Maria Guasch denomina este fenómeno artístico con la expresión “giro del archivo”¹⁵.

Desde el minimalismo, elementos idénticos o de diferente naturaleza se presentan como “una obra”, cada uno de ellos puede carecer de valor intrínseco pero el conjunto de las piezas configura una unidad sin forma predefinida, ya que se puede instalar de diferente manera según las condiciones específicas de cada uno de los lugares donde se monta. Esta dispersión física de piezas en un espacio ha traído como consecuencia la necesidad de una unión conceptual que las identifique y que es el factor que configura como obra artística elementos cotidianos o formas anodinas e inexpressivas, dotando al conjunto de un sentido. De manera paradójica en esa dispersión, o mejor, en la unión significativa de esa dispersión, se encuentra el germen del “arte de archivo”.

En 1981 Ulises Carrión declaraba sobre el OBASA:

El archivo es también producto de un desarrollo teórico que he llevado a cabo, a través del cual he llegado a constatar, cada vez con mayor claridad, que mi idea del arte no se limita a la creación de objetos o acontecimientos. [...] Considero el archivo como una obra de arte, pero una obra de arte que implica un espacio, una institución pública. Implica el trabajo de otras personas, mi función social no tiene límite en el tiempo, un archivo puede sobrevivir indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente, está vivo...¹⁶.

Carrión entiende que la “obra de arte archivo” es un trabajo colectivo realizado por “otra gente” y reclama lo que él llama una “institución pública”, es decir, algo más de lo que él podía afrontar personalmente.

11. La clasificación contempla, entre otras, las siguientes categorías: personas que he conocido / artistas / no artistas / mis mejores amigos, personas que quiero / personas que admiro / se ha producido un cambio en nuestra relación últimamente / detesto o desprecio a algunas personas...

12. Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

13. Ver Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [*Mal d'Archive*, París, Éditions Galilée, 1995], Madrid, Trotta, 1997.

14. Citado por Anna Maria Guasch en “Tipologías y genealogías del archivo en el siglo XX. ‘Otra historia del arte del siglo XX’”, en Fernando Estévez González y Mariano de Santa Ana (eds.), *Memoria y olvidos del archivo*, s.l., Lampreave, 2010, p. 106.

15. *Ibid.*, p. 107.

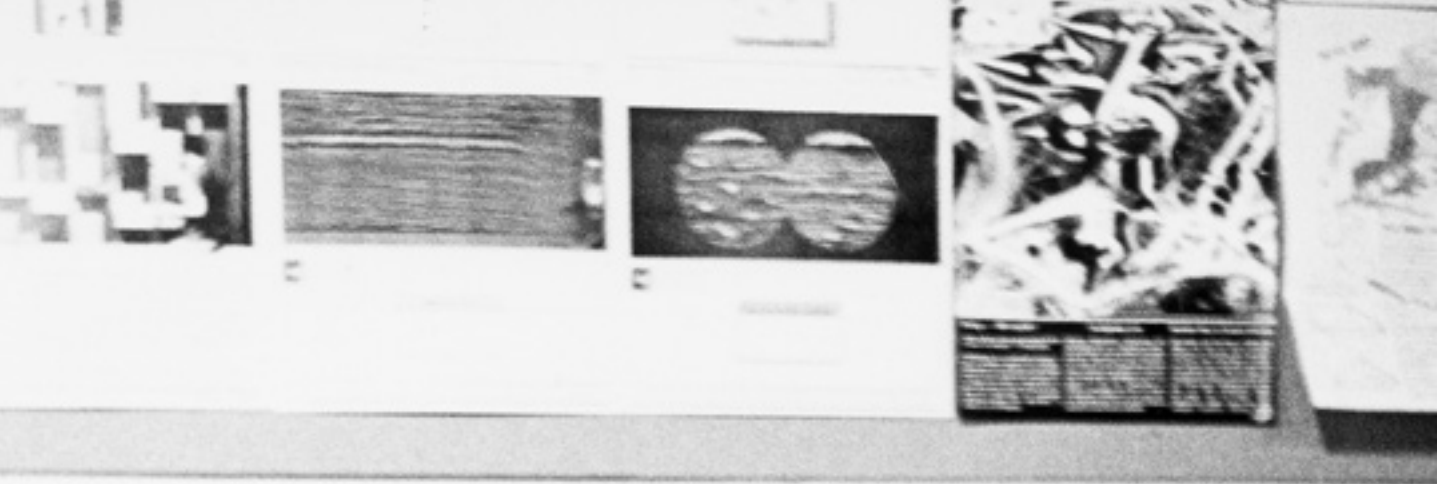
16. Publicado en “Van Boek tot Kunstenaarsboek”, 1981, entrevista de Jan Van Raay, Stedelijk Museum Schiedam, 1981, citada en Guy Schraenen (ed.), *Ulises Carrión. “We have won! Haven’t we?”*, Ámsterdam, Museum Fodor, 1992, pp. 21-23 [cat. exp.].

Efectivamente, “un archivo puede sobrevivir indefinidamente” y el suyo ha sobrevivido y hoy es fuente inagotable de información y, como el propio Carrión intuyó, se encuentra vivo al estar en contacto con otros fondos documentales con los que dialoga y se complementa en el Archivo Lafuente, donde se encuentra hoy ubicado el grueso del OBASA y otros fondos documentales relacionados con Ulises Carrión¹⁷.

Solo ahora, cuando padecemos un auténtico empacho de objetos de todo género convertidos en obras de arte como consecuencia de la hipertrofiada demanda de los hipermercados de arte, se empieza a tomar conciencia de que la creación artística no suele residir en las obras materiales sino que se encuentra en el mundo de la ideas que fluyen por una red de relaciones contextuales. Esa red palpita agazapada en los fondos de los archivos esperando a ser despertada.

17. El fondo Ulises Carrión en el Archivo Lafuente está compuesto de unos 350 documentos originales, 1 200 tarjetas postales originales, 500 sobres originales, 450 tarjetas postales editadas, 1 500 cartas, 200 fotografías, 300 hojas con sellos y estampaciones, 400 xerocopias, 80 carteles, 230 proyectos de arte postal y unas 2 000 piezas de material efímero (dosieres, textos, impresos, recortes de prensa, diapositivas, etc.).





LA RECEPCIÓN PÓSTUMA DE ULISES CARRIÓN

Maike Aden

Revivalmanía

“¡Olvídense de lo *hip*, de lo *cool* y del glamour! Olvídense de la ternera de oro de Damien Hirst y de la Kate Moss dorada de Marc Quinn. [...] Ha llegado el momento del arte del *blue chip*. Entre sus representantes se cuentan artistas desatendidos y/o infravalorados de los años sesenta y setenta”¹, afirma con entusiasmo Marc Spiegler, director de Art Basel, que promociona así a aquellos expositores que apoyan los revivals tan en boga. Hace ya algunos años que esta clase de “tesoros escondidos”, una etiqueta que Art Cologne se inventó para designar esta tendencia, se ven ensalzados, canonizados y comercializados. En la primera línea de este culto de las vanguardias de los años (post) sesenta se encuentran ante todo las posiciones que traen consigo el aura de aquellos que, en vida, y de manera consciente, se aislaron del sistema artístico establecido. Entre sus protagonistas más conspicuos figuran artistas como Bas Jan Ader, André Cadere, Poul Gernes, Lee Lozano, Charlotte Posenenske, Paul Thek, etc.², y ahora, al parecer, también Ulises Carrión.

El biotopo de Internet

Quien busque en Google el nombre de Ulises Carrión, se hará una idea de la resonancia internacional que el “más famoso de los artistas mexicanos desconocidos” ha tenido de unos años a esta parte³. Mientras escribo estas líneas, Google arroja un total de 304 000 resultados. Entre estos hay una gran cantidad de anuncios de exposiciones y actos, así como información acerca de reediciones y primeras ediciones de sus libros. En la red cuelgan sus obras digitalizadas y sus escritos, traducidos a muchos idiomas. Existen ensayos elaborados que despliegan un análisis de los detalles más concretos de su producción, aunque tampoco faltan, como era de prever, dosis importantes de información escueta y discutible. En *BOMB* se lo califica de “tal vez el artista conceptual más importante de México”⁴, otros lo llaman el “primer artista conceptual mexicano”⁵. Lo más frecuente, sin embargo, son las referencias a “El arte nuevo de hacer libros”, que recientemente se ha traducido incluso al vietnamita. Los elogios de los protagonistas de la escena de los libros de artista del momento, por entonces en auge, son incontables: “Siguiendo a Ulises Carrión, uso los libros como una serie de espacios, no ya como un recipiente de palabras”⁶. Desde la fotorreproducción hasta los vídeos de Youtube, pasando por las presentaciones en Prezi, no falta ninguna visualización digital. Los blogueros escriben frases como: “La obra de Carrión es inteligente, juguetona e importante. Echadle un vistazo”⁷. Evidentemente, tanto en Twitter como en Instagram existen hashtags de Ulises Carrión, en donde se postean frases como “Estoy un pocco [sic!] inspirado por ‘El arte nuevo de hacer libros’ (1975) de Ulises Carrión. Si te gusta lo que hago, échale una ojeada...”⁸. Y, por supuesto, no falta una página de Facebook dedicada a Ulises Carrión con cientos de “me gusta” y “seguidores”.

Las numerosísimas referencias y homenajes a Ulises Carrión que aparecen en las redes y en páginas web constituyen sin duda alguna un biotopo muy singular. El impulso de interconexión que las domina, con la densidad acelerada de circulación de posts y shares, y la masificación de lo siempre igual, provoca que también en torno a la figura de Carrión se forme una cáscara de palabrería vacía. Por suerte, estos bucles

1. Mark Spiegler, citado en “Das Revival der Revivals”, en *Monopol*, Berlín, 16 de julio de 2009, <http://www.monopol-magazin.de/das-revival-der-revivals> [Última consulta: 10-2-2016].

2. Ver Maike Aden, *In Search of Bas Jan Ader*, Berlín, Logos, 2013.

3. Martha Hellion, citada en Tanya Huntington, “Un Rimbaud, un Wittgenstein, un Duchamp: Ulises Carrión”, en *Literal, Latin American Voices*, Houston, n° 26, octubre de 2011, <http://literalmagazine.com/un-rimbaud-un-wittgenstein-un-duchamp-ulises-carrion/> [Última consulta: 10-2-2016].

4. Mónica de la Torre, “Ulises Carrión’s Poet’s Tongue”, en *BOMB*, Brooklyn, n° 122, 2013, <http://bombmagazine.org/article/6931/ulises-carri-n-s-the-poet-s-tongue> [Última consulta: 10-2-2016].

5. Six Space (Hanoi), “Screening & Reading Night: Ulises Carrión & Other Books”, en *Hanoi Grapevine*, 11 de noviembre de 2015, <https://hanoigrapvine.com/2015/11/screening-reading-night-ulises-carrion-other-books/> [Última consulta: 10-2-2016].

6. Karin Demuth, *Geronnene Zeit*, <http://www.aquamiserable.org/home/karin-demuth/buecher/> [Última consulta: 10-2-2016].

7. Brandon S. Graham, “Ulises Carrion”, en *FictionDoldrums*, 24 de marzo de 2011, <http://fictiondoldrums.blogspot.fr/2011/03/ulises-carrion.html> [Última consulta: 10-2-2016].

8. @BotCarrion, <https://twitter.com/BotCarrion> [Última consulta: 10-02-2016].

interminables y repetitivos del Ulises Carrión digitalizado se ven a ratos interrumpidos por aportaciones de peso que da gusto leer. Una entrada como la que sigue nos llama la atención ya solo por el hecho de que se atreve a limitarse a un solo punto de vista:

Si bien el ensayo de Carrión es provocativo, y me encanta por eso, sufre la misma crítica que todas las analogías dicotómicas similares. A saber, es una herramienta eficaz para contrastar y hacer comparaciones, pero muy limitada para distinguir matices. [...] No podría estar más en desacuerdo con esta noción...⁹.

Espacios conmemorativos

Hasta hace poco no disponíamos de ventanas en el ordenador a través de las cuales poder echar un vistazo a Ulises Carrión. En su día, él mismo imaginó que su Other Books and So Archive podía hacer las veces de tal ventana. Esta colección de miles de documentos y materiales de sus trabajos y de los de sus colegas artistas estaba destinada a erigirse en testimonio y memoria de aquellos géneros que se habían desarrollado en una atmósfera de independencia e inconformismo, y que la industria del arte tradicional del momento había ignorado. Su idea era que ese espacio conmemorativo “no tiene un límite temporal, [que] un archivo pervive indefinidamente...”¹⁰. Por desgracia, su estimación resultó ser equivocada, puesto que, tras su muerte, el fondo del archivo fue disgregado por varios países. Su “mayor obra artística fue destruida”¹¹, como escribe su amigo y colega Gerrit Jan de Rook, y se frustró así toda posibilidad de futuros relatos al respecto.

Si, pese a la dispersión de su archivo, el saber en torno a Ulises Carrión no se ha perdido, es gracias a sus amigos y colegas. Ellos han recopilado los documentos de la obra de su vida en sus archivos, algunos de los cuales están hoy abiertos al público, y han contribuido a que tenga una presencia retrospectiva en sus exposiciones. En 1990, poco después de su muerte, se celebró en el Archive Space de Amberes una exposición que él mismo preparó. Dos años más tarde, el Museum Fodor de Ámsterdam organizó la retrospectiva *We have won! Haven't we?*¹², y el Neues Museum Weserburg de Bremen presentó la muestra *Die Neue Kunst des Büchermachens* [El arte nuevo de hacer libros]¹³. Después de estas exposiciones, los entendidos siguieron remitiéndose a él, como es el caso de Pavel Büchler en su ensayo *Books as Books*, pero en términos generales desapareció del mapa de la industria del arte por espacio de más o menos una década. No fue hasta 2002 cuando, tras dos presentaciones celebradas en bibliotecas de México a finales de los años noventa, volvió a montarse una gran exposición sobre él: *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, en el Museo de Arte Carrillo Gil¹⁴.

Pese a estar al margen del *mainstream*, la figura de Ulises Carrión seguía viva en los lugares más insospechados. Uno de estos lugares es la librería y galería editorial Boekie Woekie, que abrió sus puertas en vida de Carrión. El colectivo de artistas que la gestiona presenta y vende todos los formatos habidos y por haber de publicaciones de artista, con la única condición de que estén financiados por ellos mismos; lo hace, además, “con independencia de la fama del autor”¹⁵. “Para algunos de los que vivimos en Ámsterdam, Ulises Carrión es por supuesto memoria viva”, afirman los propietarios de la librería, que en 1987 organizaron la última exposición individual de Carrión (*Books and Pamphlets 1978-1987*). A lo largo de todos estos años han logrado mantener su independencia en tanto “iniciativa completamente autofinanciada”¹⁶. Y añaden: “Other Books and So nos enseñó a los de Boekie Woekie que una librería de libros de artista era

9. Brandon S. Graham, óp. cit.

10. Ulises Carrión, “Personal Worlds or Cultural Strategies”, en *Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps*, dentro de *Rubber Bulletin*, Ámsterdam, vol. 2, nº 8, 1979 [cat. exp.].

11. Gerrit Jan de Rook, “Tatatá tatatatá ta. Ulises Carrión van Other Books and So”, en *Metropolis M*, Utrecht, 5 de noviembre de 2010, <http://metropolism.com/magazine/2010-no5/tatatata-tatatata-ta/english> [Última consulta: 10-2-2016].

12. Guy Schraenen (ed.), *Ulises Carrión. We Have Won! Haven't We?*, Ámsterdam, Museum Fodor, 1992 [cat. exp.].

13. Guy Schraenen (ed.), *Die Neue Kunst des Büchermachens*, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992 [cat. exp.].

14. Martha Hellion (ed.), *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Madrid, Turner, 2003 [cat. exp.].

15. Jan Voss, entrevista con Brandon S. Graham, 14 de enero de 2012, <http://fictiondoldrums.blogspot.fr/2012/01/boekie-woekie-interview.html> [Última consulta: 10-2-2016].

16. “A Brief History of Boekie Woekie”, <http://boewoe.home.xs4all.nl/frame2.htm> [Última consulta: 10-2-2016].

algo factible”¹⁷. Desde entonces son “parte de un clima intelectual” en el que el libro de artista representa “una declaración genuina”¹⁸.

Una de estas declaraciones es, por cierto, la publicación póstuma del libro de Ulises Carrión *Before And After* por parte de Raúl Marroquín. El libro, aparecido en 2012 en la colección “Het andere Behr Pamflet”, de Boekie Woekie, es interesante, sobre todo, porque Marroquín, artista y amigo de Ulises Carrión, escribe un epílogo sincero y muy personal sobre él.

Zeitgeist

El clima intelectual ha cambiado radicalmente en los últimos años. Es cierto que los libros de artista siguen conservando un aire subversivo, de resistencia, toda vez que se los confina a las “periferias de las redes de distribución convencionales”¹⁹. Pero es justamente eso lo que les ha otorgado el estatus de fenómeno del *Zeitgeist* tan en boga —aunque Ulises Carrión ya hubiera advertido en 1979 “los mecanismos del mercado y del síndrome de la fama” entre la comunidad de artistas del libro, cuando señaló: “El tiempo ha pasado y nuestra situación es totalmente diferente. Ya no somos inocentes. Ahora no basta con ser artista para producir obras-libro”²⁰. Salvo contadas excepciones²¹, la independencia de las instituciones artísticas, de las definiciones y del mercado constituye muy pocas veces el fundamento conceptual. De manera sumamente convencional, las responsabilidades vuelven a recaer en diseñadores, editores y distribuidores, en lugar de dejar, como pregonaba Ulises Carrión, que el escritor asumiera “la responsabilidad del proceso completo”²². De buena gana se busca también la colaboración con mecenas. A causa de la influencia admitida —aunque invisible— de los requisitos conceptuales y de financiación, también la del autoeditor ha dejado de ser a priori una práctica independiente y forma parte del repertorio de la industria cultural establecida. A pesar de que los “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción” de Ulises Carrión ya no existen²³, cada vez son más los editores, distribuidores y coleccionistas de libros de artista que hacen referencia a Other Books and So. Y lo hacen anunciando sus servicios y su actividad como una práctica artística, escogiendo nombres con las palabras “& So” o imprimiendo en sus artículos de merchandising fórmulas como “Other Books” u otras alusiones.

Junto a Other Books and So, de entre todos los revivals probablemente sea el de “El arte nuevo de hacer libros” el más citado. El manifiesto no solo vive un resurgimiento en los escritos, sino incluso también en las obras de arte, como por ejemplo en una videoinstalación del artista Kyrillos Sarris (2001)²⁴. Podemos afirmar, sin exagerar, que este manifiesto se ha convertido en una referencia central para la definición del concepto de libro de artista. Y en este proceso ocurre lo mismo que en el transcurso de tantos homenajes póstumos: las referencias que existían desde hacía tiempo quedan relegadas al olvido, de tal modo que lo que no es más que un nuevo esfuerzo pasa por ser un trabajo pionero²⁵.

Investigar el creciente aluvión de referencias a Ulises Carrión escaparía definitivamente al marco de este texto. No obstante, pese a no pretender en absoluto ser exhaustivos, los modelos seleccionados aquí a título de ejemplo sí permiten esbozar perfectamente una tipología del referencialismo a Ulises Carrión.

17. Anuncio de la presentación en Boekie Woekie del libro *Ulises Carrión. El robo del año*, Ciudad de México, Alias, 2013.

18. Jan Voss, óp. cit.

19. “What we do”, Printed Matter, Inc., https://printedmatter.org/what_we_do/overview [Última consulta: 10-2-2016].

20. Ulises Carrión, “Bookworks Revisited”, en *Second Thoughts*, Ámsterdam, VOID, 1980, p. 65.

21. Mencionemos, a título de ejemplo, a Bernard Villers, que aún en su persona las figuras del artista, autor, fabricante, editor y distribuidor.

22. Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, en *Plural, Excelsior*, Ciudad de México, nº 41, 1975. El mismo texto se publicó en inglés con el título de “The New Art of Making Books”, en *Kontexts*, Ámsterdam, nº 6-7, 1975.

23. Other Books and So, tarjeta, 1975.

24. Aunque su mención, con independencia de si está connotada positiva o negativamente, podría afectar a su valor de mercado, los nombres de los artistas contemporáneos que se refieren póstumamente a Ulises Carrión se señalan aquí solo por razones de genealogía.

25. No hace mucho, en el transcurso de un debate posterior a una conferencia de la autora, se habló de una nueva traducción al alemán de “El arte nuevo de hacer libros” como si fuera la primera, pese a que hace años que existe una.

Latinoamérica

En Latinoamérica hace ya algún tiempo que se considera a Ulises Carrión un compatriota importante. Se lo sitúa entre las filas de otros artistas y grupos que, en parte emigrados, desarrollaron a partir de mediados de los años sesenta una serie de estrategias características al margen de las estructuras de poder oficiales y que hoy son redescubiertas como contrarrelatos a los sistemas de valores y de dominación política preponderantes en Latinoamérica y en las hegemonías occidentales²⁶. Cuando, en este nuevo contexto, se traducen los textos de Ulises Carrión, se reeditan sus obras en formato libro y se escriben ensayos sobre su figura, se hace también por cuestiones de identidad, y por saber si es posible “restituir un sentido de lo social y lo colectivo en donde volver a reconocerse luego de la destrucción totalitaria en la región” y preguntarse “sobre qué nos dicen aquellas experiencias del pasado en nuestro presente actual”²⁷.

Una actitud muy representativa de una posición artística nacida en México es la encarnada por Mariana Castillo Deball, que destaca el carácter decisivo que Carrión ha tenido en su propia evolución como artista²⁸. Con independencia de una perspectiva nacional sobre su arte, Ulises Carrión le habría enseñado, por ejemplo, un vocabulario con el que poder pensar conjuntamente literatura, filosofía y arte. También tendría un carácter modélico, no obstante, por su actitud política, crítica con las estructuras tradicionales de la industria del arte, y por su papel de actor e iniciador de lugares y redes independientes. Castillo Deball entiende la desaparición que Carrión opera en su propia obra como la manera ideal que tiene el artista de verse a sí mismo. Aparte de esto, como artista que se ocupa de indagar en fenómenos y objetos del pasado y que aborda desde una perspectiva regional los procesos de ocultación y descubrimiento, de conservación y destrucción, pero también de las circunstancias de la liquidación del *Other Books and So Archive* tras la muerte de Ulises Carrión, se siente interpelada y considera que dicha liquidación es significativa del olvido al que se ha condenado a los artistas mexicanos y latinoamericanos más importantes.

El problema de la puesta en perspectiva

El descubrimiento y la exploración de tradiciones estéticas y artísticas desde una perspectiva regional constituye sin lugar a dudas un enriquecimiento de la historiografía del arte, siempre y cuando no se trate de vincular retrospectivamente formas de expresión artística a una identidad previa. Si prescindimos de la cuestión de la definición de su esencia como totalidad, la experiencia del dispositivo geopolítico —que, en cualquier caso, hay que construir— es, sobre todo en el caso de Ulises Carrión, una empresa completamente absurda. Nada más lejos de la intención de un artista que se confiesa “extranjero de nacimiento”²⁹ que la creación de un arte específico de una cultura. Eso no significa que su trasfondo mexicano no tuviera ninguna relevancia en relación con su desarrollo artístico como individuo, ni tampoco que en sus trabajos no haga alusiones a México. Lo que le interesa al artista, que era afín al estructuralismo, es única y exclusivamente el análisis formal de los procesos socioculturales de creación de sentido. Toda recepción, con independencia de cuál sea el contexto, no puede por tanto sino confirmar su neutralidad con respecto a todas las configuraciones de identificación sociales, políticas, geográficas o personales.

Merece la pena citar aquí el ejemplo del libro *El robo del año*, publicado en México en 2013. Incluye una serie de fotografías que documentan la performance expositiva realizada por Ulises Carrión en 1982 en un museo holandés, en la que un diamante que se exponía deliberadamente sin medidas de seguridad invitaba, por así decir, al robo. Como el delito que trataba de provocarse no se produjo, Paulo Silveira se pregunta en el ensayo que recoge el libro por la diferencia entre la moral holandesa y la moral mexicana, pero llega a la conclusión esclarecedora de que lo que le importaba a Ulises Carrión no era eso, sino solamente el concepto abstracto de la especulación. Sea como fuere, lo cierto es que no hay aquí ningún elemento que haga referencia a una cultura concreta, a no ser por vía indirecta. El fotógrafo Claudio Goulart, amigo íntimo

26. Ver Annabela Tournon, tesis sobre “Les Grupos. Une contre-histoire des années 1970 au Mexique (1968-1983)”, en el Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL) de París, en una conversación con Guy Schraenen y la autora en enero de 2015.

27. Francisca García, proyecto de tesis doctoral en la Universität Potsdam-Berlin, <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/ette/doktoranden/garcia.html> [Última consulta: 10-02-2016].

28. Mariana Castillo Deball en un email a la autora, el 23 de diciembre de 2016.

29. Ulises Carrión, “Ik ben een geboren buitenlander”, en *VPRO gids*, nº 52, 1983.

de Carrión, por ejemplo, era uno de los muchos artistas nacidos en Latinoamérica que vivían en Ámsterdam. En este sentido, el libro puede leerse también como un documento del ambiente abierto que reinó en Ámsterdam entre los años sesenta y ochenta y que tanta fuerza de atracción ejerció en los artistas latinoamericanos, que entablaron allí una serie de colaboraciones sumamente fructíferas.

Llegada

El ensayo de Paulo Silveira es solo uno entre los muchos ejemplos en los que escritores abordan la figura de Ulises Carrión. Otro es Heriberto Yépez, que ha traducido textos suyos y ha escrito ensayos sobre él³⁰. El poeta y tipógrafo Robert Bringhurst entabla una discusión crítica con “El arte nuevo de hacer libros”³¹, y la poetisa Mónica de la Torre escribe un fundamentado ensayo sobre su figura³². Han tenido que pasar más de cuarenta años desde la publicación del manifiesto “El arte nuevo de hacer libros” para que no encontrara solamente recepción entre los artistas plásticos, sino también entre los escritores, a los que iba inicialmente dirigido.

Transformación

Cabe mencionar aquí un homenaje muy singular organizado por Vinicius Marquet, mexicano residente en La Haya³³. En el centro de una celebración del Día de los Muertos en la que hubo varias presentaciones, figuraba un impresionante altar mexicano de luto en el que se empleó todo aquello que podría agasajar a Ulises Carrión en el mundo de los vivos. “Si hice esta ofrenda es porque siento un profundo respeto por la figura de Ulises”, afirmó Vinicius Marquet, el organizador. “Así como por todos sus amigos y por toda la gente que ha trabajado mucho por difundir la obra y las teorías de Ulises. Gracias a todos ellos, Ulises vive hoy entre nosotros. Compete a las nuevas generaciones preservar y reconocer su obra artística y sus teorías”³⁴. Estas líneas son una buena muestra del entusiasmo que despierta hoy la figura de Carrión. En este caso se trataba de “reconocer la obra y las teorías de Carrión como un prólogo para entender las prácticas literarias dentro del entorno digital”³⁵.

Esta manera de leer parece haber desatado toda una coyuntura de recepción en torno a Ulises Carrión y a la “literatura electrónica y otras artes digitales, los estudios audiovisuales, las humanidades digitales, etc.”³⁶. Aunque, como apunta una escritora, “él no pudo ni siquiera sumergir los dedos de un pie en las aguas de lo digital [...], su enfoque en la distribución y en la comunicación por encima del arte individual” allanó el camino para un futuro entendimiento temporal y cultural. Sus creaciones verbales y sus definiciones “nos siguen definiendo”, escribe otra crítica³⁷. O, en palabras del organizador del Día de los Muertos: “Diría que sus palabras eran oráculos, profecías”³⁸.

La alegría por tanto reconocimiento en el presente se mezcla con una pequeña dosis de escepticismo cuando se piensa en que los supuestos experimentos literarios revolucionarios con estructuras digitales múltiples, cruzadas o hiperestructuras podrían asimismo explicarse con las teorías de Ulises Carrión, del mismo modo que explicaban, hace cincuenta años, sus propios experimentos con el sonido, la escritura o la imagen. ¿Se debe eso a que el potencial de abstracción, no-narratividad y no-linealidad inscrito en las plataformas electrónicas era ya un elemento que se daba por sentado en las vanguardias? ¿O es que las teorías de Ulises Carrión están formuladas de un modo tan general que pueden aplicarse a discreción

30. En *El arte nuevo de hacer libros* (2012); *El arte correo y el Gran Monstruo* (2014); *Lilia Prado Superstar y otros chismes* (2014), todos publicados por Tumbona Ediciones en Ciudad de México.

31. Ver Robert Bringhurst con Ulises Carrión, *The Timeless Art of Allowing Books to Thrive*, CODE(X)+1 Monograph Series 11, Berkeley, CODEX Foundation, 2015.

32. Mónica de la Torre, óp. cit.

33. *Ofrenda voor Ulises Carrión*, Embajada de México, La Haya, 29 de octubre de 2015.

34. Vinicius Marquet en un email a la autora con fecha de 5 de diciembre de 2015.

35. Íd.

36. Élika Ortega, “Ulises Carrión in Digital Media”, 14 de julio de 2015, <http://elikaortega.net/2015/07/14/ulises-carrion-in-digital-media-botcarrion/> [Última consulta: 10-2-2016].

37. Tanya Huntington, óp. cit.

38. Vinicius Marquet, óp. cit.

a cualquier fenómeno nuevo que busque un vocabulario? Si se necesita una brújula, ¿no será que se está malinterpretando el enfoque intelectual de Ulises Carrión?

A tenor de la dimensión indefinible del arte de Ulises Carrión, la pregunta sobre cuál sería la interpretación correcta parece un planteamiento tan presuntuoso como irresoluble. Aquellos artistas que han hecho suya, mediante la apropiación y el reciclaje, la figura de Ulises Carrión pueden evidentemente remitirse a las ideas y conclusiones aportadas por sus precursores para negarse a un análisis comprensivo. Ahora bien, si, malinterpretando a fondo la crítica de sus precursores a los conceptos modernos, se rechaza también la innovación y la creatividad, se corre el grave peligro de que la apropiación desemboque en la repetición cansina de clichés del pasado.

La cultura del uso

La ventaja de liberarse de la presión de la comprensión, de la originalidad y de la autoría se traduce en una relajación a la hora de emplear los materiales, formas, temas, conceptos y nombres que ya existen³⁹. En el espíritu de la “cultura del uso”, el arte, la cotidianidad y lo cibernético, que consumen a la par que producen, pueden examinarse para liberar lo existente de su contexto original y, a fuerza de modificarlo y mezclarlo, colocarlo, a veces ligeramente modificado o ampliado, en los propios trabajos. La máxima de este programa artístico cuya lógica se agota en copias y repeticiones de elementos preexistentes no es por tanto la fabricación, sino el aprovechamiento.

El aprovechamiento de los precursores históricos, al menos desde que las retrovisiones se han convertido en un éxito permanente, es tan diverso como difuso es el concepto de apropiación. El autorretrato con los ojos cubiertos de papeles, de 1979, parece haber gustado especialmente a los apropiacionistas; en todo caso, el modelo se presta a ser aprovechado de diversos modos, que van de la copia exacta al *re-enactment* o nueva puesta en escena. El artista mexicano Israel Martínez reconstruyó no hace mucho el programa de radio de Ulises Carrión *Tríos & Boleros*, que hasta la fecha solo existía en casete y que ahora puede descargarse de Internet.

Uno de los maestros de estas estrategias de cita, imitación y plagio es Michalis Pichler, que descubrió el libro de artista de Ulises Carrión titulado *Sonnet(s)*. De hecho, en el caso del libro de Carrión nos enfrentamos ya con una muestra de reciclaje, puesto que consta de 44 repeticiones del poema “Borrowed Sonnet”, del poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rosseti⁴⁰. Completamente en el espíritu del *language art*, con una transformación mínima del tipo de letra, de la composición o de algunas palabras surge a cada vez un nuevo sentido liberado de la intención autoral, de la verdad y de la belleza. Pese a que esta visualización del código de la escritura está trazada de un modo muy sencillo y esquemático, da a alas a la fantasía del lector, que puede figurarse la belleza más extrema. La serie se interrumpe en mitad de la variación número 44 con un “...et cetera”, para que el lector pueda imaginar así las infinitas posibilidades de lo que se ha omitido. Este espacio vacío que se deja abierto es el que concretiza Michalis Pichler al trasladar el concepto, entre otros, a los efectos tipográficos de los programas de ordenador modernos. Esta clase de multiplicación es un juego simpático pero, incluso cuando se la confunde con una “especie de modernización”⁴¹, no refleja ningún horizonte nuevo.

¡Más ideas!

La historia reciente del éxito de Ulises Carrión puede llevarnos a suponer que el suyo es un perfil que casa a la perfección con el de una referencia utilizable. Explicar este hecho recurriendo solamente a la conjunción de la muerte prematura del artista y los avatares de la fama sería quedarse corto. Los ejemplos arriba

39. Ver Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2009 [trad. cast., *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 19 y ss].

40. Ulises Carrión, *Sonnet(s)*, Ámsterdam, In-Out Productions, 1972.

41. Annette Gilbert, “Geliehene Sonnette. Appropriationen des Sonetts im Conceptual Writing (Dmitrij Prigov, Ulises Carrión, Michalis Pichler)”, en Erika Greber y Evi Zemanek (eds.), *Sonett-Künste*, Dozwil, Signathur, 2012, p. 478.

mencionados proporcionan pruebas suficientes de que hay otros motivos. Uno de ellos, sin duda alguna, es su por entonces precursor programa estético, que, pese al carácter fresco de su extravagancia, no es tan excéntrico como para no terminar integrándose en el canon. Pero también su actitud de rechazo e independencia con respecto a la intervención de las instituciones artísticas establecidas y al concepto tradicional de arte hacen de él, entonces como hoy, una figura fundadora. Y no solo para los círculos de iniciados, a los que la marginalidad consciente de Carrión ofrece una superficie de proyección que crea identidad, ya que lleva aparejada cierta exclusividad. Esta actitud satisface los deseos que todo el mundo del arte abriga por posiciones críticas y de resistencia de la llamada subcultura. Detrás de todo esto, cabe suponer, también está probablemente la creciente demanda de artistas latinoamericanos, pero, sobre todo, el auge del revival y de lo retro vigente desde hace lo menos diez años, uno de cuyos signos distintivos es el aprovechamiento de las vanguardias de los años (post)sesenta.

Las referencias a los precursores no son en modo alguno un invento de la posmodernidad o del siglo *xxi*. El propio Ulises Carrión pertenece a una generación de artistas que ha llegado incluso a designar el plagio como “el punto de partida de la actividad creativa”⁴². Aunque más tarde se distanció de esa premisa (“Probablemente estuviera en exceso entusiasmado por la reciente libertad con la que usaba textos de otra gente”⁴³), en la revista de artistas *Fandangos* anunció lo siguiente:

¿Por qué el plagio? Porque existen demasiados libros. Porque se tarda mucho en leer o en escribir un libro. Porque el arte no es propiedad privada. Porque es una forma de amor hacia el autor. Porque le da al libro una segunda oportunidad de ser leído. Porque hace que leer no sea necesario. Porque no se presta a interpretaciones psicológicas. Porque carece de un fin utilitarista. Porque no tiene valor comercial. Porque es simple y absoluto. Porque es bello⁴⁴.

Estas frases se leen un poco como la música de fondo que acompaña los argumentos de los apropiacionistas de hoy. En efecto, muchos de ellos se nutren hoy con total libertad de la cantera intelectual del siglo *xx*⁴⁵. Si el robo sin complejos estaba en su día asociado a cierta insolencia, las actuales estrategias de referencia forman parte del repertorio que prevalece en el arte, la música y la literatura. Se recicla todo cuanto sirve para posicionarse, legitimarse y empoderarse a uno mismo. En estas revisiones puede advertirse el comentario o la reescritura del “guion”⁴⁶ de la cultura, la intención de embellecerse con una genealogía atractiva⁴⁷ o, por el contrario, “una resistencia pasiva en contra de la fugacidad del presente”⁴⁸.

La pregunta decisiva a propósito de Ulises Carrión es si la activación y el reconocimiento se agotan exclusivamente en la popularización, romantización y mitificación recurrentes, o si estos retornos van en efecto más allá. Los ejemplos arriba mencionados abarcan desde manifestaciones de interés abundantes en alusiones e imitaciones karaokescas hasta las transformaciones que continúan la misma línea de pensamiento, pasando por las interrogaciones analíticas. Es cierto que algunas carecen de osadía. Otras deforman el modelo, que debería sentirse más expoliado que halagado. Pero hay otras que dan prueba de una auténtica alegría artística por descubrir y que son capaces de combinar pasado, presente y futuro de un modo cautivador. No cabe duda de que, también en un futuro, este artista fascinante que es Ulises Carrión supondrá un interesante acicate para los discursos actuales que se sobrepongan a los clichés y se abran al presente. Su enfoque artístico y postura independiente respecto a convenciones culturales, cánones lingüísticos y estructuras del poder organizado invitan a explorar territorios fuera de las corrientes del arte establecido, que podría constituir una alternativa a la falsa disyuntiva entre la tendencia a reciclar el pasado por un lado, y el imperativo actual de transformación permanente por otro. Para convertir este desafío en algo alentador, las ideas son esenciales. Como él mismo dijo: “Estamos abiertos a más ideas. ¿Por qué no nos dais más ideas?”⁴⁹.

42. Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, óp. cit.

43. Ver Ulises Carrión, “Bookworks Revisited”, óp. cit., p. 18.

44. Ulises Carrión, “[Why plagiarism]”, en *Fandangos*, Maastricht, nº 1, diciembre de 1973, portada.

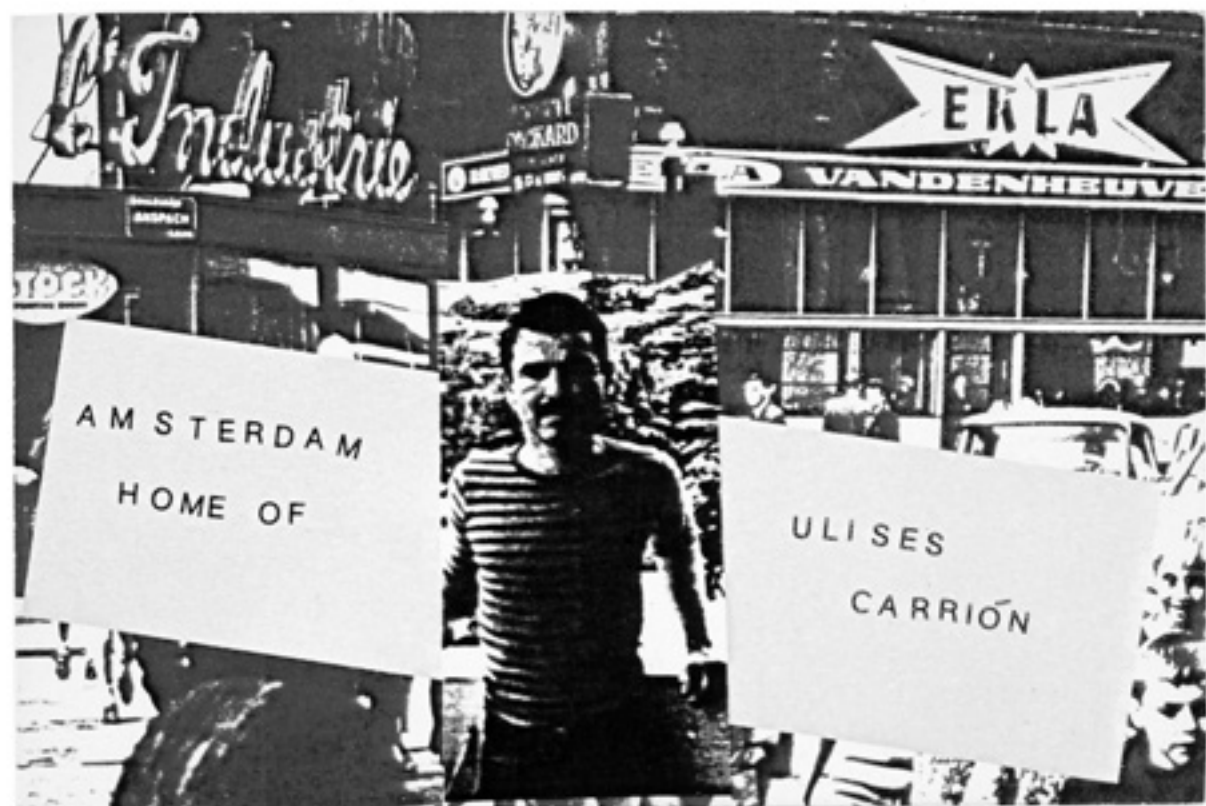
45. Ver Maike Aden, “Let’s dance like we used to... A critical intervention on a new trend of Appropriationism”, en *Kunstchronik Heft*, Múnich, nº 4, abril de 2016, p. 202.

46. Nicolas Bourriaud, óp. cit.

47. Ver Diedrich Diedrichsen, “Showfreaks und Monster”, en *Texte zur Kunst*, Berlín, nº 71, 2008, p. 71.

48. Maike Aden, “Let’s dance like we used to... A critical intervention on a new trend of Appropriationism”, óp. cit., p. 204.

49. Ulises Carrión, “Mail Art and the Big Monster”, en *Journal*, Los Ángeles, nº 20, 1978.



u. c.

ULISES CARRIÓN BOGARD

1941

- Nace en San Andrés Tuxtla, Veracruz, México

1960

- Se instala en Ciudad de México; estudia Filosofía y Literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

1963-1964

- Obtiene una beca de estudios en el Centro Mexicano de Escritores, Ciudad de México

1964-1966

- Obtiene unas becas de estudios de Lengua y Literatura en la Sorbona de París y en el Goethe Institute de Achenmühle, Alemania

1971-1972

- Estudia Lengua y Literatura en la Universidad de Leeds (posgraduación)

1972

- Se instala definitivamente en Ámsterdam, donde funda el In-Out Center (1972-1974)

1975

- Funda la librería-galería Other Books and So (1975-1979), posteriormente Other Books and So Archive (1979-1989), en Ámsterdam

1983

- Funda la Vereniging van Videokunstenaars [Asociación de videoartistas], posteriormente Time Based Arts (1983-1993), en Ámsterdam

1984

- Obtiene la nacionalidad holandesa

1989

- Muere en Ámsterdam



ficción

FICCIÓN

1966

- *La Muerte de Miss O*, Era, Ciudad de México

1970

- *De Alemania*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México

Ver también: Bibliografía



Ulises
Carrión
La
muerte
de
Miss O

alacena  ERA

Ulises Carrión De Alemania



serie del volador

La Palabra y el Hombre

Revista de la Universidad
Veracruzana



TRABAJOS DE:

VLADIMIR FANKELBYOM — WALTRAUD RANGERT — JUAN
A. KAHLE — SEPTAN RISPEN — CARLOS MORALES MACIL
SALVADOR NOVO — ROMERO CASTELLANOS — ULISES CARRION
BOGARD — JOAQUIN PARRIS — ENRIQUE CARRILLO — LUISA
JOSEFINA BERNANDEZ — WENCESLAO TREJO — SOTERO SIERRA
NO — DOLORES CASTRO — SANTIAGO GENOVES

OCTUBRE-DICIEMBRE 1961. XALAPA, VER. MEXICO

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

(Nueva época)

Poemas de
TOMAS SEGOVIA

Fragmento de una novela de
JORGE IBARGÜENGOTIA

Un Cuento de
ULISES CARRION

Ensayos de
JOMI GARCIA ASCOT
JUAN GARCIA PONCE

Textos:
DIOS DE VICTOR HUGO

Actitudes:
DANIEL FAURE • JUAN VICENTE NULO
REYNA MURRAY • JORGE IBARGÜENGOTIA

11-12

NOVIEMBRE-DICIEMBRE

1962

ULISES CARRION

"Plural" 20, Mayo '73

CORRESPONDENCIA

Amsterdam, 18 de septiembre 1972

Estimado Señor
Querido señor Paz
Querido Octavio

Me dice Xirau en su última carta que a usted le han interesado mis textos. Bueno, esto no sucede muy a menudo. Tengo que aprovechar la oportunidad. Por eso me atrevo a correr el riesgo de importunarle, y le envío, además de los textos adjuntos, otro libro mío en un segundo sobre. Los textos sueltos, uno, o varios, o todos, se los propongo para la revista. El libro es simplemente para que lo lea y me diga, si tiene tiempo, su opinión. Estoy hambriento de opiniones. Me tienen a dieta desde que empecé a escribir este tipo de cosas que no sé cómo llamar. No es que pertenezcan a un género nuevo, es que están basados en un principio diferente. De los cinco textos que le envío aquí, como podrá ver, el 1, el 2 y el 3 son literarios propiamente hablando; el 4 y el 5 son, en cambio, vagamente teóricos, no se si puedan publicarse, más bien no se si deban publicarse junto a los otros. El 1, el 2 y el 3, no quieren decir nada, no tienen ningún contenido sociológico, filosófico, etc. Son, simplemente, estructuras lingüísticas puestas al descubierto. El 4 y el 5, como son teóricos, tienen un mensaje. Pero me temo que esta carta se está volviendo demasiado confusa. Es culpa mía, quisiera decirlo todo a la vez.

Leí el "Festín de Escopo" en inglés. Creo que la poesía sí está invitada, pero que debe ser una poesía nueva. Una poesía consciente de la distancia que separa al lenguaje de la realidad. Pero no nada más que diga estar consciente. Hamlet ya estaba consciente: "Palabras, palabras, palabras". Mejor, y más brevemente, no se puede decir. Ahora la poesía misma debe ser la expresión de esa conciencia, de esa distancia, pero sin decirlo con palabras que surten de ese distanciamiento que ellas mismas denuncian. Para mí cada texto es como un problema matemático: hay una incógnita por resolver. La incógnita es la posibilidad de decir algo. Las palabras son nada más los términos de la fórmula. La x , es la posibilidad de decir algo, y debe ser resuelta cada vez. Y hay mil maneras de resolverla. Y lo que hasta ahora se ha llamado poesía es sólo una de esas formas, y no la mejor. O habría que probarlo. Un chiste, por ejemplo, puede ser una estructura lingüística tan rica, o más, que un soneto. O una onomatopeya. O cualquier otra forma del lenguaje que permita ir más allá de las palabras. Un chiste no quiere decir algo más que un poema. Pero pone al desnudo el lenguaje de una manera más clara, más rápida, más elegante; elegante, como usan los matemáticos esta palabra.

ULISES CARRION

México, D. F., a 10 de octubre de 1972

Querido
Estimado amigo:

Gracias por su carta del 18 de septiembre y, sobre todo, por los textos que la acompañan. Me propongo publicar en un número próximo de *Plural*—diciembre o enero o febrero: aún no sé en cuál—algunos de los textos sueltos. Me interesan mucho, especialmente los que usted llama "vagamente teóricos" y que a mí me parecen los



más literarios. Los otros, precisamente por ser estructuras, no son propiamente literarios a mi juicio. Lo literario es aquello que emiten las estructuras. Claro, toda emisión verbal es significado (mensaje). Lo propio del mensaje literario, creo, es que contiene su propia negación: no "vale" (no es) como significado; su valor (su ser) se despliega más allá de la significación. La literatura emite significados y, apenas los emite, los bota, los pone entre paréntesis, ¿no cree?

¿Qué hace usted en Amsterdam? ¿Piensa regresar a México?

OCTAVIO PAZ

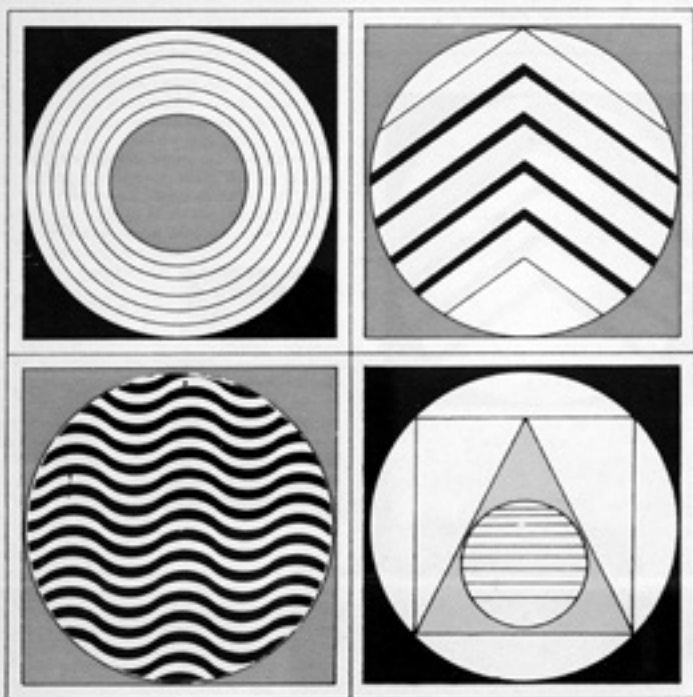
Amsterdam, octubre 22, 1972

Querido Octavio,

Mil gracias por su carta. ¿Me permite que le responda largamente? No es que quiera (no me gusta) polemizar. Es que quiero aprovechar el interés que le despiertan mis textos y dirigirlo hacia lo que ellos quieren decir verdaderamente. Necesito disipar el malentendido en que, según yo, se basa el interés de usted, aun a riesgo de que, con el malentendido, desaparezca el interés.

Dice usted que mis textos, porque son estructuras, no son literarios. No veo por qué. Mis textos no son estructuras como las que describe un lingüista (no sé prácticamente nada de lingüística). Mis textos son estructuras puestas en movimiento. Comienzan en un punto y terminan en otro. Lo que las diferencia de la "otra" literatura es que yo no introduzco ninguna intención, ningún contenido extrínseco (contenido extrínseco, ¿pero es posible?) a la estructura misma. La estructura no necesita, para significar algo, llenarse de mi pequeña historia. Siempre pequeña, por ser nada más mía. Es su propio movimiento lo que constituye el contenido de la estructura. Y ese movimiento puede ser visto, comprendido, por cualquier lector independientemente de que su historia (personalidad, temperamento, pasado, ideología, etc.) coincida o no con la mía. De modo que estoy de acuerdo en que "lo literario es aquello que emiten las estructuras". Precisamente, para que emitan, necesito ponerlas al descubierto, en movimiento, en contacto unas con otras. Pero, ¿emitir qué? Eso depende de cada lector. Yo no quiero ni poder imponer un contenido porque no sé qué quieren decir exactamente las palabras (¿y cómo saber si el lector sabe?). No estoy seguro absolutamente de nada. No, no absolutamente. Lo que sí sé de seguro es que las estructuras están allí, de que las entiendo como el lector las entiende, de que se mueven si las toco, y de que, entonces sí, "emiten". Eso también el lector puede verlo. Eso es todo lo que le pido al lector quien, seguramente, tiene muchas otras cosas que hacer además de y tan respetables como leer. No puedo exigirle que pase horas y días leyendo mi texto, notando de paso qué apropiadamente escojo los adjetivos, o con qué sutileza el incidente de la página 125 está anticipado en la página 8, y tomando además en cuenta que yo soy de tal nacionalidad, perteneczo a tal generación, tengo tales manías sexuales, perteneci a tal partido, etcétera.

Me gusta comparar lo que yo hago (y me doy cuenta de mi arrogancia) a la pintura abstracta. Me gusta sobre todo compararlo al álgebra. En la



otra literatura cada palabra es un número. Pero no exactamente, por desgracia. Más bien, cada palabra funciona como un número: $1 + 2 + 3 + 4$, etc. Con la ^a desventaja de que es imposible precisar qué cantidad expresa cada palabra, o sea, qué significa. Pero en álgebra cada letra es cualquier número. Todo depende de su posición en la fórmula. Todo depende de la estructura de que forma parte. Así, en mis textos las palabras no cuentan porque significan esto o aquello para mí o para alguien más, sino porque, juntas, forman una estructura. Esta abstracción de los contenidos particulares es, precisamente, la mejor (no la única pero sí la mejor) posibilidad que tiene el mensaje literario de contener su propia negociación. Aquí sí el mensaje es plural. En la otra literatura el mensaje es falsamente plural. El autor transmite un mensaje, y cada lector recibe un mensaje diferente que es, cada vez y en cada caso, un mensaje. En cambio las estructuras (pero insistió, puestas en claro, en movimiento, y en contacto unas con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negociación.

La metáfora es el punto de encuentro no de dos palabras sino de dos estructuras. Sobre eso hay todavía mucho que decir. Pero ahora ya está más claro lo que significa el texto que usted piensa publicar. Porque tiene un mensaje (equivoco, no plural), no es literario. Es un texto teórico. Si publica usted ese y no los otros, es como si le hubieran mandado una novela acompañada de un prefacio y usted decidiera publicar nada más el prefacio.

Estoy en Amsterdam porque aquí me parece más factible el realizar las consecuencias prácticas

de lo anterior. Por ejemplo, ahora puedo (cualquiera puede) trabajar en varias lenguas a la vez. Ni siquiera es necesario dominar la lengua. Además, los libros se vuelven más pequeños, más baratos, más fáciles de leer y más fáciles de fabricar. Un escritor puede ahora fabricar sus propios libros. Basta con poseer un mimeógrafo (los escritores ricos pueden comprar un offset y, si son generosos, prestarlo a los pobres). Además, los libros se convierten en uno entre muchos medios de publicación. Están, por ejemplo, las galerías de pintura, donde es posible colgar una secuencia de textos, y donde, como por casualidad, los pintores ya no tienen nada que colgar.

Entre tanto estudio, en casa y desordenadamente, matemáticas. También leo libros de divulgación científica, o sea de un nivel elemental, porque mi ignorancia no da para más. Siempre tomé por cierto que las matemáticas eran aburridas y la ciencia prosaica. Ahora, en cambio, entender por qué hierve el agua me parece más fascinante que las confusas confesiones de Fulanito de Tal. Y las matemáticas puras excitan mi imaginación más que las invenciones verbales de nuestros más visionarios literarios.

Pero me temo que todo esto suena a confesión confusa.

Reciba mis saludos y mi afecto. Y mis disculpas por una carta tan larga.

Ulises Carrión

A 3 de abril de 1973

Querido Ulises:

¡Qué gusto conversar con usted! Sus razones

mienten me deslumbran incluso cuando no me convencen. Ahora me toca a mí darle mis razones. Ahí van...

Literario o no, todo texto posee una estructura. Mejor dicho, varias: fonológica, sintáctica, retórica, etc. Sin ellas no hay texto pero el texto no se puede reducir a su estructura. Cada texto es distinto mientras que las estructuras son las mismas: no cambian o cambian poquísimo. Un número limitado de estructuras produce un número casi infinito de textos que, a su vez, produce otro infinito de sentidos. En la esfera de la poesía y la literatura la distinción entre texto y estructura se hace más neta y radical. Todas las formas y géneros literarios —relatos, novelas, sonetos— poseen estructuras semejantes pero cada relato, novela y soneto es una obra: un ejemplar único. Todos los endecasílabos tienen once sílabas y un determinado número de acentos tónicos y, no obstante, un endecasílabo de Góngora no es un endecasílabo de Lugones. Aunque las estructuras de *La Odisea* y el *Ulises* de Joyce sean (o puedan ser) similares, lo que nos interesa es aquello que distingue a *La Odisea* del *Ulises*. Las estructuras son comunes y repetibles, los textos poéticos son únicos e irrepetibles. Me dirá usted que la mayoría de los textos son repetibles y comunes. Sí, las malas novelas y los poemas mediocres —todo aquello que es producto de una escuela, una manera o un estilo. Todo aquello que es recita y que tiende a confundirse con la estructura.

¿Por qué me interesa tanto lo que hace, lo mismo sus (des)estructuras poéticas que sus textos teóricos? Quizá por su elegancia, en el sentido matemático de la palabra. Enseñada, por su humor seco. (Los mexicanos nos hemos vuelto un pueblo multimemorado y nuestros únicos desahogos son el chiste, el chiste político y el chiste de mala leche. En esto ha parado un país que era, según Breton, "la tierra de elección del humor negro".) En fin, porque sus textos son realmente literarios. Usted convierte lo que llama "estructuras en movimiento" en textos o, más bien, antitextos poéticos. Textos únicos y destinados a una empresa única: la destrucción del texto y de la literatura.

No soy el único, por lo demás, que se interesa por su tentativa. Acabo de recibir una carta de Severo Sarduy y en uno de sus párrafos me dice: "Se debate por acá, o más bien defendiendo yo —pues me interesó muchísimo— la producción de Ulises Carrión. (Plural, 16). Lo que dice sobre la estructura-descripción y la metáfora-suena me parece digno del 'Cuaderno Azul'. Me gustó también la esquematización paródica a que somete los romances populares. ¿Adónde va la joven literatura? A su pérdida —espero." Usted se propone hacer otra literatura. Todos han querido hacer lo mismo pero usted introduce una variante: su literatura otra no es suya sino de los otros. Reconozco en esta declaración a la tentación que ha inspirado a las sucesivas vanguardias de nuestro tiempo, de Mallarmé para acá: escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos. Doble faz de la misma pasión por lo absoluto.

Cordialmente.

Octavio.

obras-libro

OBRAS-LIBRO

Obras-libro

1972

- *Sonnet(s)*, In-Out Productions, Ámsterdam

1973

- *Arguments*, Beau Geste Press, Cullompton
Reedición: Éditions Héros-Limite, Ginebra, 2005
- *Tell Me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, In-Out Productions, Ámsterdam
Reedición: Éditions Héros-Limite, Ginebra, 1995
- *Dancing with you*, In-Out Productions, Ámsterdam
- *Looking for Poetry / Tras la poesía*, Beau Geste Press, Cullompton
Reedición: *Vers la poésie / Looking for Poetry / Tras la poesía*, Éditions Héros-Limite, Ginebra, 1996
- *Conjugations (Love Stories)*, Exp/press, Utrecht
- *Amor, la palabra*, In-Out Productions, Ámsterdam
- *10 Stamped Texts*, In-Out Productions, Ámsterdam
- *Nine Waters*, In-Out Productions, Ámsterdam
- *Nine Poems*, In-Out Productions, Ámsterdam
- *Printed Matter*, autopublicado, Ámsterdam

1974

- *Speeds*, In-Out Productions, Ámsterdam

1975

- *Margins*, Brummense Uitgeverij van Luxe Werkjes, Beuningen

1976

- *6 Plays*, Kontexts Publications, Ámsterdam
- *Printed Matter* (título grabado en la cubierta), autopublicado, Ámsterdam

1978

- *O Domador de Boca*, con Ivald Granato, Massao Ohno Editor, São Paulo
- *The Muxlows*, Verlagsgalerie Leaman, Düsseldorf
- *Ephemera*, nº 7, Ámsterdam
- “Rubber Stamps. Theory and Praxis”, en Aart van Barneveld (ed.), *Rubber Bulletin*, año 1, nº 6, Stempelplaats, Ámsterdam

1979

- *In Alphabetical Order*, Cres Publishers, Ámsterdam
- *Mirror Box*, Stempelplaats, Ámsterdam
Reedición: Éditions Héros-Limite, Ginebra, 1995
- “Artists’ Postage Stamps and Cancellation Stamps”, en Aart van Barneveld (ed.), *Rubber Bulletin*, año 2, nº 8, Stempelplaats, Ámsterdam

1980

- *Verzamelde werken*, Galerie da Costa, Ámsterdam, 1980-1981
Reedición: Éditions Héros-Limite, Ginebra, 1999
- *Names and Addresses: Verbal, Visual, and Aural Works 1973–1980*, Agora Studio, Maastricht

1983

- *Sistemas*, Galerie da Costa, Ámsterdam

1987

- *For Fans and Scholars Alike*, Visual Studies Workshop Press, Rochester, Nueva York
- *TV-Tonight-Video*, autopublicado, Ámsterdam

1988

- *Missing Piece*, autopublicado, Ámsterdam
- *Double Effect*, autopublicado, Ámsterdam

Primeras ediciones póstumas de obras-libro

1991

- *Ulises Carrión. Exclusive Groups*, Estampa Ediciones, Madrid
- *Ulises Carrión. Syllogisms*, Estampa Ediciones, Madrid

2007

- *Ulises Carrión. Poesías*, Roberto Rébora (ed.), Taller Ditoria, Ciudad de México

2012

- *Ulises Carrión. Before and After, Amsterdam 1972*, Raúl Marroquín (ed.), Het Andre Behr Pamflet, Ámsterdam

Times Caprice

SONNET (X)

Published by
DE-OTZ PHOTOGRAPHEN,
Regulierungsamt 203,
Amsterdam.
1977

POET-BOOK SERIES*

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are;
A breathless wonder, shadowing forth after
Some heavenly motion hushed and halcyon;
Whose untroubled lips are music's visible tones;
Whose eyes the sun-gate of the soul's ether,
Being of the furthest firmamentary-
The evident heart of all life seen and seen.

Even such Love lay and is not thy name Love?
Yes, by thy hand the love-god made apart
All gathering clouds of Night's ambiguous art;
Flings them far down, and sets thee upon above;
And simply, as some gaze of flower or glass,
Stands with a smile the world against thy heart.

SONNET

My darling,
Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are;
A breathless wonder, shadowing forth after
Some heavenly motion hushed and halcyon;
Whose untroubled lips are music's visible tones;
Whose eyes the sun-gate of the soul's ether,
Being of the furthest firmamentary-
The evident heart of all life seen and seen.

Even such Love lay and is not thy name Love?
Yes, by thy hand the love-god made apart
All gathering clouds of Night's ambiguous art;
Flings them far down, and sets thee upon above;
And simply, as some gaze of flower or glass,
Stands with a smile the world against thy heart.

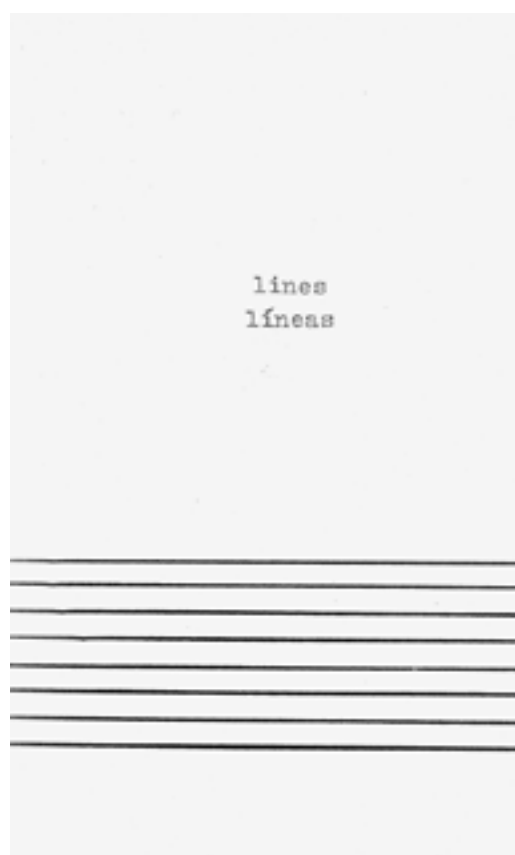
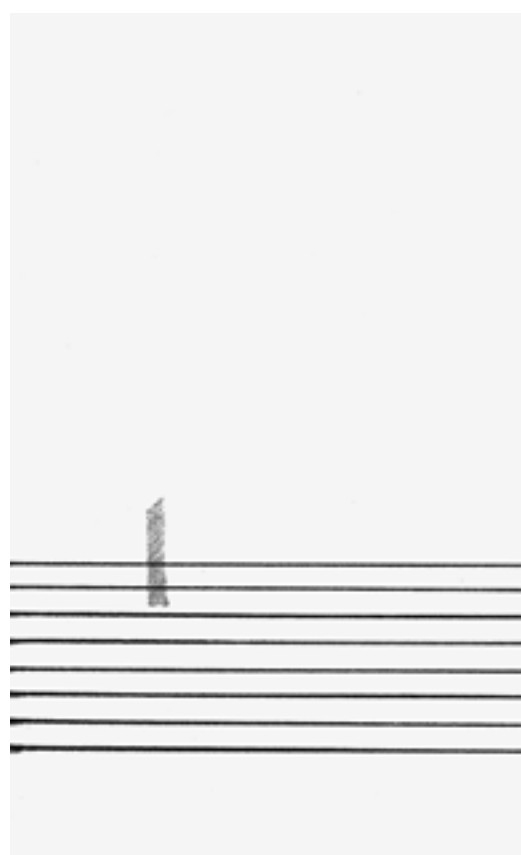
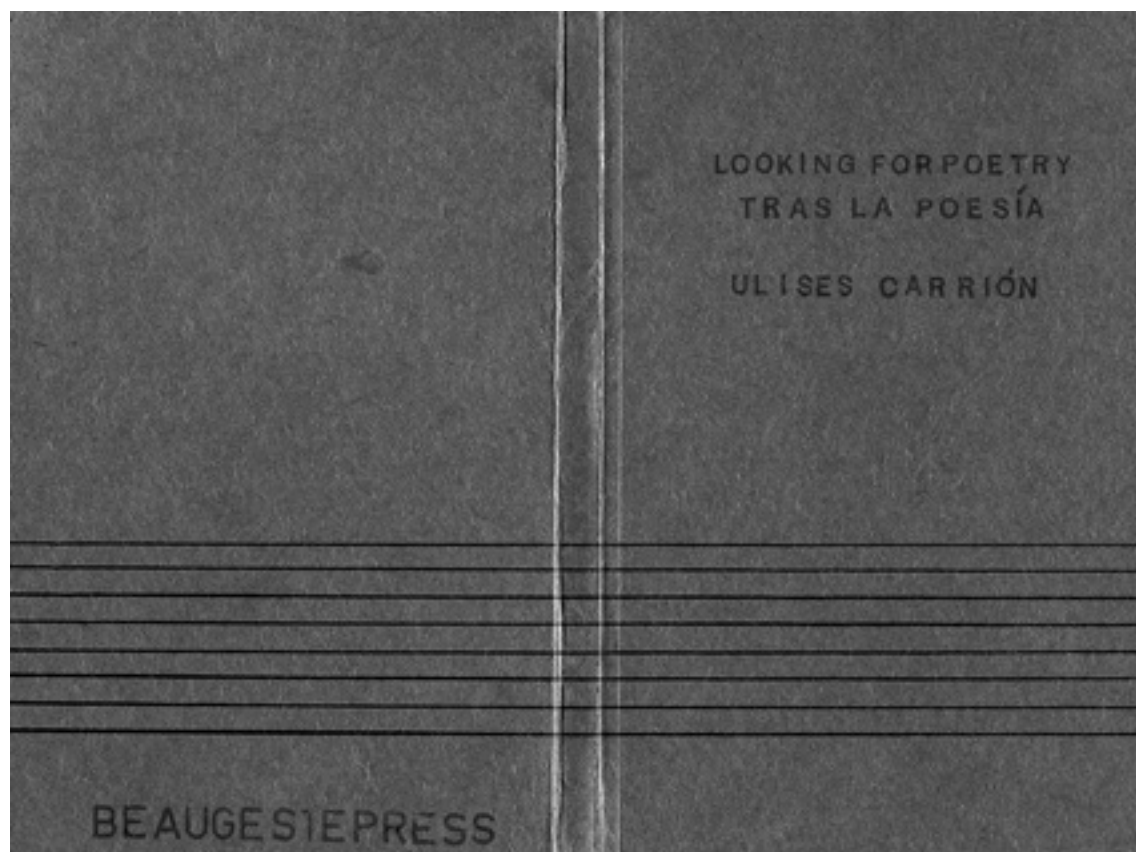
Thine sincerely,

SONNET

IF
Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are;
A breathless wonder, shadowing forth after
Some heavenly motion hushed and halcyon;
Whose untroubled lips are music's visible tones;
Whose eyes the sun-gate of the soul's ether,
Being of the furthest firmamentary-
The evident heart of all life seen and seen.

And if
Even such Love lay and is not thy name Love?

Then
Yes, by thy hand the love-god made apart
All gathering clouds of Night's ambiguous art;
Flings them far down, and sets thee upon above;
And simply, as some gaze of flower or glass,
Stands with a smile the world against thy heart.

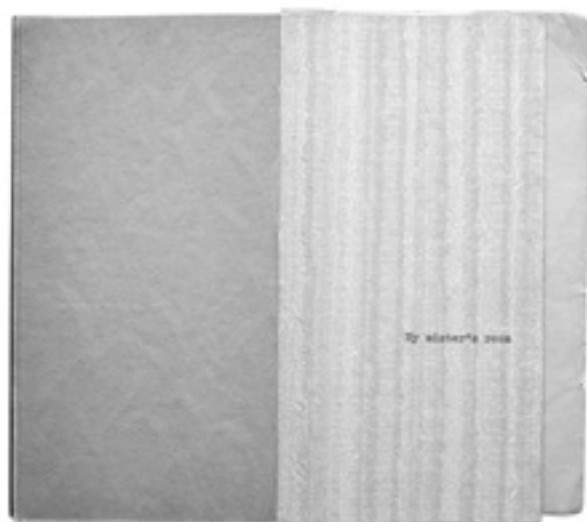


threads
hilos

wires
alambres

roads
caminos

looking for poetry
tras la poesía
was produced at
Beau Geste Press
Langford Court South,
Cullompton, Devon
in winter 1973.
No copyright.
ISBN: 0-85998-400-1
BGP is member of alp
and C.O.S.M.E.P.



Halbton: 2-3. Finger. | Demi-ton: 2-3. digit.

2.

DANCING WITH YOU

Ulises Carrión

RUMBA

12

LEFT OR REVERSE SQUARE

(A small step forward on the right foot
counted slow)

- (Slow) Right foot forward small step
- (Quick) Left foot to side small step
- (Quick) Right foot closes to left foot
- (Slow) Left foot back small step
- (Quick) Right foot to side small step
- (Quick) Left foot closes to right foot

RUMBA

13

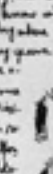
PROGRESSIVE BACK WALK

(Backwards down the length of the room curving
the steps to right or to left at will)

- (Quick) Left foot back small step
- (Quick) Right foot back small step
- (Slow) Left foot back small step
- (Quick) Right foot back small step
- (Quick) Left foot back small step
- (Slow) Right foot back small step

he said, was himself, pushing in against me. After that, Telly told me he'd left from the center, to make a living in one of his groups. William said to come visit Laszlo, through out in my opinion. He was, with Brown during the last festival in the Museum when he was there every day. Many were there, he joined in 1948, and then they had a great well, but I never understood why he moved from Manhattan to somewhere in the state of the city, where he was together with Albert Jones, was a party for their birthday. She planned to be in on that, but she was alone, slightly or her, and we stayed there till eleven or so. Tessa had had an accident and hurt his foot, but he was there all the time during the party. Many thought that were wrong, city were a whole page of today's newspaper about the situation of the Middle Museum. Some days, up she got told us about this work of his, that took as much money, but I had forgot the about it. I don't know what happened to Gail. The party where she had been working for a many years, were going to close, she was the one.

One day, he wanted to see some information about Miami, when he's going to his summer. I gave him the 1950 and Tessa's address. A letter promised he would come to Amsterdam, but he didn't come. He for Tessa. I don't know his plans, but his friend was here. He said it was some better, was another up on some thing like that, he was supposed to pass by after that first day in Amsterdam, as I didn't see him again. He told me that Tessa is working a lot, and is very happy with it. Tessa is professor in London. But only that, he's the kind of the French or Italian American, important



I don't know his wife's name, who came from Spain. He's a friend of the Mexican writer who's coming in to deliver Felipe's book and was long to visit him, as expected that we became very good friends. We went together with Maria and children and probably, Maria Felipe wrote a letter to this poet encouraging I just got getting long. He refused to give them a word of they didn't pay for it and they have just asked the Editor. Maria has several more, perhaps he doesn't like any more so far from him. He has a regular job and is a very able man, but he doesn't want to publish or do anything related to art. I think we have completely together with Maria's wife (Chick) the same to pick up her words. They want to stay in a hotel, but she don't and I insisted that she stay alone place, she promised to pass by the day after she did. The Editor knew of this being really for good and came to accompany me one night just - just in an old rooming house sort of about leaving came to him of my translation. I showed him several things, very useful among others, then when he came in thought that leaving him to write this article on that I had given it to them on a gift. So I gave it indeed, and was quick but I was not sure they will like it. I also showed him the results I made together with Maria, Costa, and Oswald. Costa thought to have some more results he was supposed to run so. I told him the wrong amount but that's not a big trouble, then we also read my book. I also forgot to ask him a book the books he borrowed from me for the collection of Hispanic books. He doesn't know how for a long time, and this means I have a new manuscript for ages. This man has been able to visit us, the same afternoon with them. They have been quite busy with the affairs of their new house.



in the Hague. Maybe Jean-Claude is written up in the *Left* for his role. I got Cohen's two letters from Washington, one from Winston, saying he's coming together with his girlfriend in Tokyo (he is also his wife?). It was one that getting a wife has become much easier now, as he doesn't need any more the better it was easier and to write. The second letter was from Oliver. He has passed the small difficult examination and will go to Tennessee this summer. He will send some more he wants to study conditions, but now it's too late to do so. He says his idea of the world has changed since last April when we met in Washington. It seems the enough in also coming to London, at least that's what Paul says. Peter has married a French girl. The other Peter has been working in North Africa for the last two years. That's what this girl told me when I was during the day of the Guinea. Her husband also plays a drum with a strong little boy, while she was taking care of a small boy in fact some I caught that I need to remember. I was sitting in the room reading this magazine (Globe) when Tom passed by and I called him. He had been regularly visiting a friend. He also said he got his language diploma last year. He wants to go to Mexico now. But about their time since he's not anymore with his old friend. He says a friend of his has been in Brazil and work on his boat up the river, and the Trip is horrible. Mike also like Mike. Mike has. He says there are



and then, in order to buy one, I almost
sent him a letter to tell him the story, at very
high prices. He's a real conservative, and
only gets into politics the last time I saw
him, he was getting more and more in-
terested in post-apartheid politics from Afri-
canisation and Simon Steyn was also a good
friend of him. He would be? I think he would
be, he didn't like Peter because he was very
deep into design and that was a terrible
influence for people. People has no prof-
ession, whereas Peter is an artist, but they're
a deeper belly thing with that belly thing.
There was the all-night rage that they
had something in deep, even he is in such
and both and long. Long is all-night long
long, long time I phone him. Little we
I want some that very day, since he's leaving
the day after in so. He came to the
shop a couple of days ago, after he had
planned to tell that we could get some of
something. He's got a new flat, near an
airport, and he wants to get rid of old things.
Many I finally met during the night
party. I had written his name by accident
not, in the book I wrote with the names
of all Dutch people I had met up to that
moment. That was four years ago. It's only
now that I actually met him. Now, he
knows all this, told me in a few weeks, "I
knew 'Many'." He also asked if he would
be there in a couple of days, but I didn't think
it was necessary. One of that group in
Mooresville. This morning I wrote an article
about him in the "Herald", written
by Peter. I forgot to ask him about time,
when I haven't seen him
ago. Many is now
living with a friend,
but I don't know for
one of the reasons. They
have a son who's dead
by accident. That's why they
couldn't work together. They wanted to
at a Dutch doctor. He told me I have



actually when the day 2 - night of my
prowess, I've never given back the
magazines back. We got them during
his trip in Mexico. He must have to
be there and was impressed that he
so strong. He didn't know that Tom,
Vicente and I were such good friends.



Fun was supposed to be some and paint a letter about this all that has been very, because they said we to go, would we, but we, we were scared. He has married on the second trip & after his girl friend with every thing and every thing. He is with the American together with the first time, and his mother. The following, and a man came to tell about his mother, Peter wanted to see him. And then they were and went out. I almost couldn't believe this was true, since Mary was so young and didn't look like all that. Her brother's name is Ben. Peter was studying literature and Spanish at the University of Michigan. Peter doesn't live in Amsterdam. He's a friend of Bill and used to have a party together with his wife. I don't remember who Remains, or Lila, or something or other. (That's right?) or Paul, or Peter, or Lila, or Paul. Henry said he to Peter. He has given me a gift a book with several photographs. I don't remember who Maggie. This is a singer who was a very good friend of Peter. They gave a concert, or rather a series of concerts, she singing and he at the piano. The stage was for the first real Opera Company. I don't remember

[illegible]

brave woman, never and then to bring it to I guess he's afraid to finish his study of criminology. Besides, she did miss that night with an older man. He always wanted only strange things, but that night he was just "normal." Mike Stone is now married to a Dutch girl, and this means that he can stay in Holland. And he, married. Gilling "let" together with John and Mike. Gilling married Gen. George, came to work while he was the official. Says you must understand in order to appear, gilling. He has been required that attention in the gilling, since it wasn't necessary. But now he's planning to move to Cross and wants to rent the gilling. If he won't write to David and tell for quite a long time, but I'm waiting to receive the books he says he has sent of a long way. I'll be able to visit them quite soon. However, in the Mexican case, he's been in the Plaza. Betty, an American girl in his wife. They share in this dining room, a whole story of it, he considers by him. Mike divorced from Wendy, who has been a job-rep. of Indiana, who is close with Oswald, and when they were close together, but you 3 didn't think of it at any moment. I thought there was something else down. There has been in there, while she found the girl with men there and lost some weight, she says she's not working any more, for the radio (in the 3). Took a train alternative company. Yes, yes, George, train. Gen. Feldman, I got talked; means and address to this woman from Argentina, who's getting Paris. And, I guess, address in London. I guess it's still at the Plaza. I guess, and that guy who played the flute and was always dressed in black. Company moved to the Brazilian, later, but someone told me that the book

they had been dead on, perhaps they let me that he wasn't working there any more. I wonder what happened with the books I sent him and this age. If I accept Oswald's invitation, and go to living next door to him, I'll try to contact him, and his friend who was studying chemistry. But when he was in Mexico and decided to come back immediately he was forced away from me he went to pay his ticket. He was living in one of the apartments on the square, owned by his Catholic priest who lives so often to say mass usually there were three there to live that worked with me in Ukraine. But we always called each other "McDann" and "McDann". Probably I never knew their first names, although we were English most of the day and there were also this old man who came from a country that doesn't exist any more. If I went a part of Bosnia, Regan and Gloria were still Regan married Lee, and Lee was in Germany. Gloria married to the United States. I think to remember Regan and to laugh bitterly at those jokes. Comrade married at left one day friend, that he neither hated. They all are together now, in a house that Alexander belonged from then. And and I had to go away, because Thompson and Oswald are waiting for us they asked us to be in front of the statue at Lincoln's side.

Ephemeris N° 9 (Special issue by title to Canada). First year, May 1978. A monthly journal of field and ephemeral weather observations. Volume Canada, 3 and over. Bannewell, California 5 items. Price per issue: \$ 2.50. Foreign: \$ 3.25 + \$ 0.50 per post. Subscription for one year: \$ 25. Foreign: \$ 35.00 + \$ 5.00 per post. Address: 56 Other Baily and St. Marys Road 254, Southampton, The Netherlands.



IN ALPHABETICAL ORDER

Cres

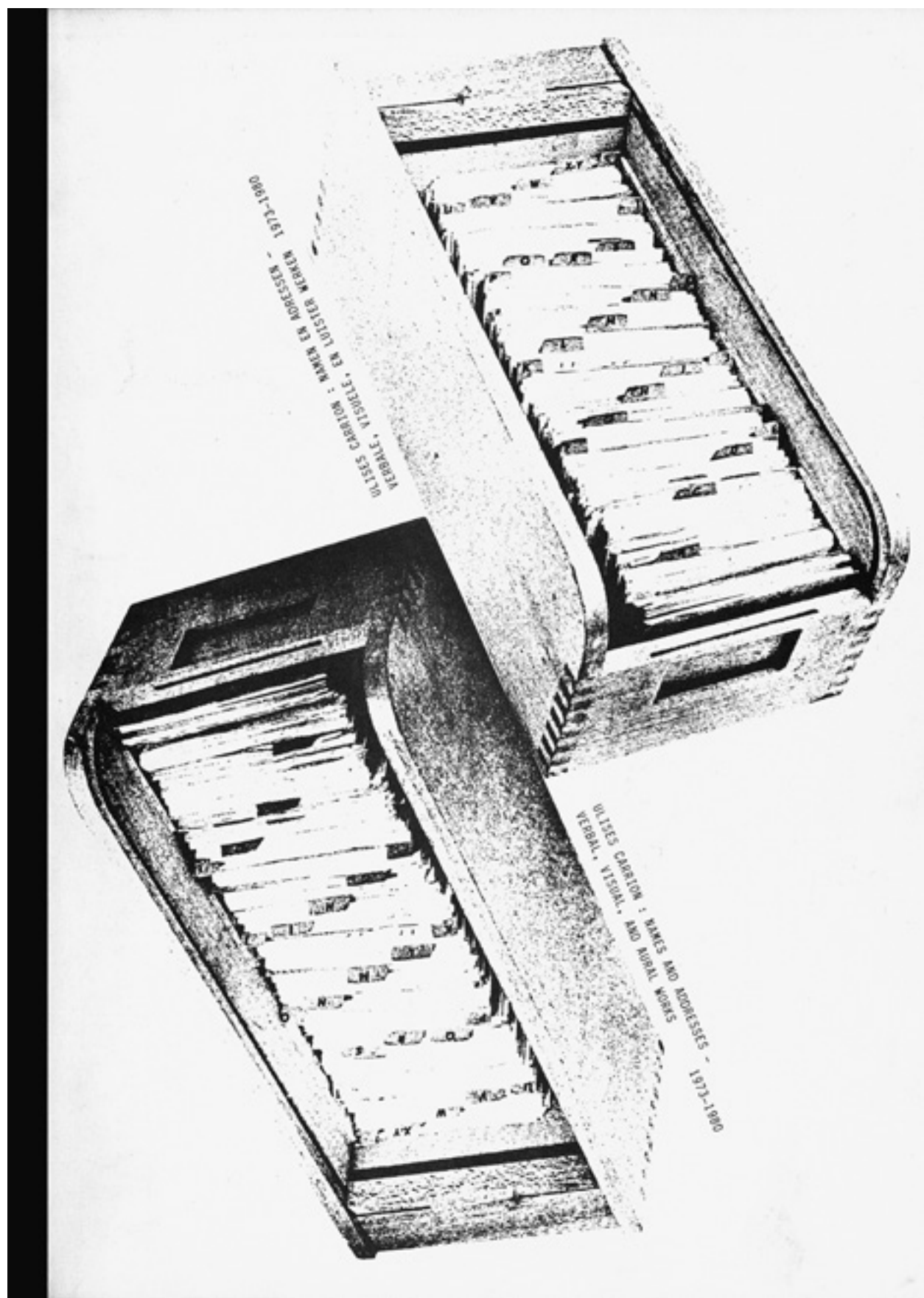
ULISES CARRION JULY 1978

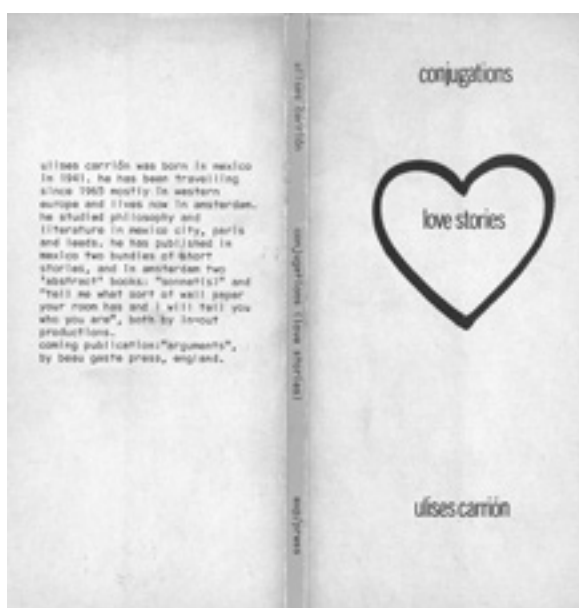


PEOPLE SO AMBITIOUS, SO PUSHY



THERE HAS BEEN A CHANGE IN OUR RELATIONSHIP OF LATE





Ulises Carrion

Remont
Gallery

The City of New York
The County of New York
The State of New York

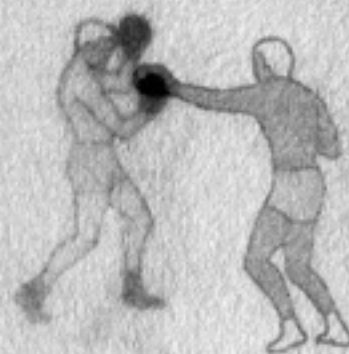
Contents

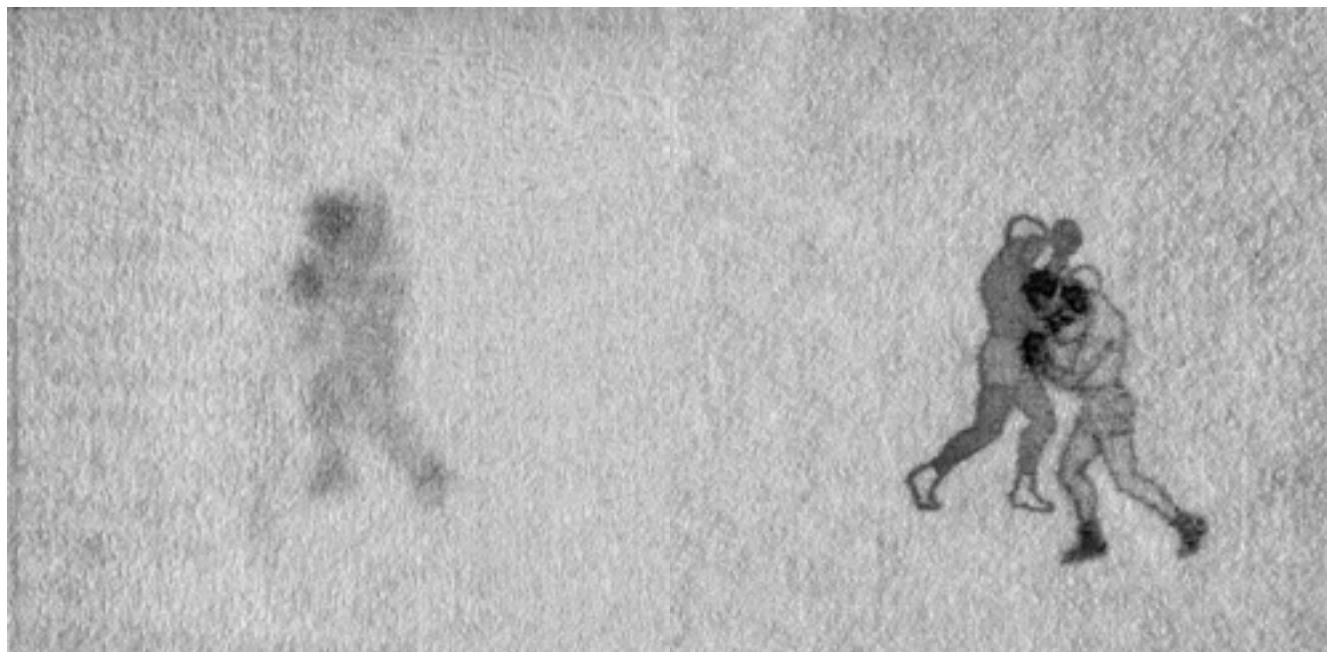
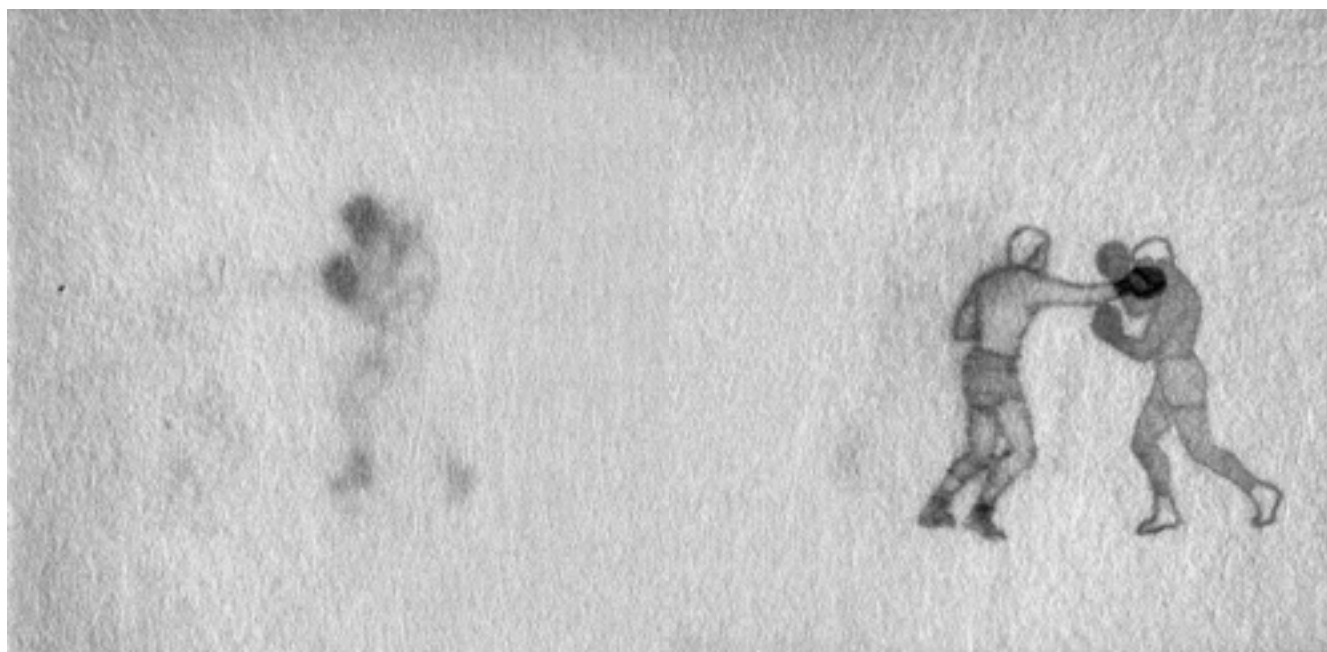
Remont Gallery
December 1976

Ulises Carrión

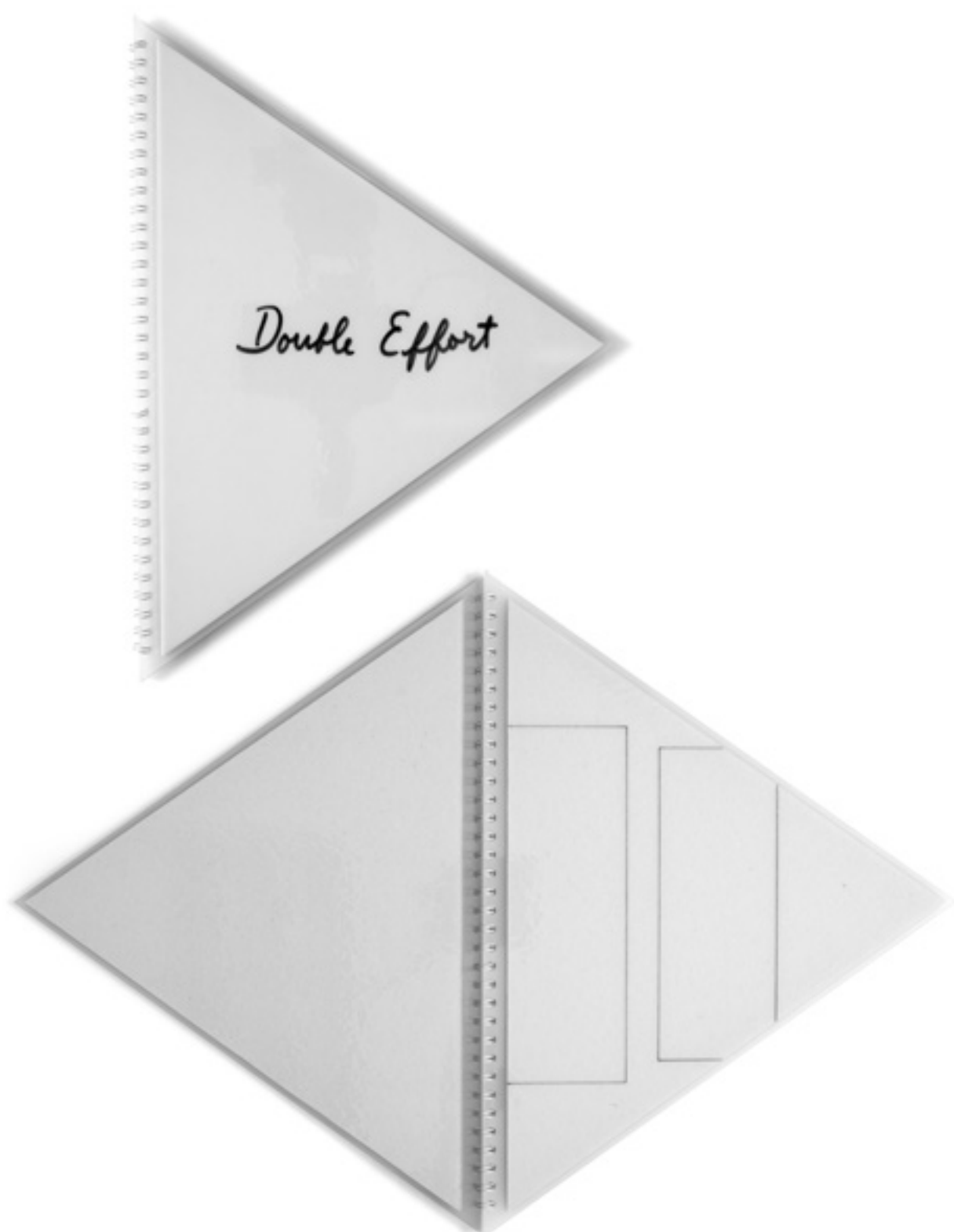
Born in Mexico in 1941; studied Philosophy and Literature at Mexico's National University, the Sorbonne, and at Leeds University. After extensively publishing short stories and theater plays in his country, U.C. began using language outside the mouth of what is usually called literature. Since then, rather than writing poems "in the form of" an advertisement or a dictionary (old literature under new masks), he situates dictionaries, phone-books, ads, or any other manifestations of language, as autonomous structures. His aim is to reveal the beauty and richness of these structures regardless of their referential content. U.C. is still a writer — and he insists on calling himself such — who writes very little or doesn't even write at all. This is a radical shift in attitude which enables U.C. to concern himself not only with verbal languages, but also with any system of symbols he may come across. He presents such systems either in the form of a book or as a display on a wall.

MIRROR BOX
Ulises Carrión













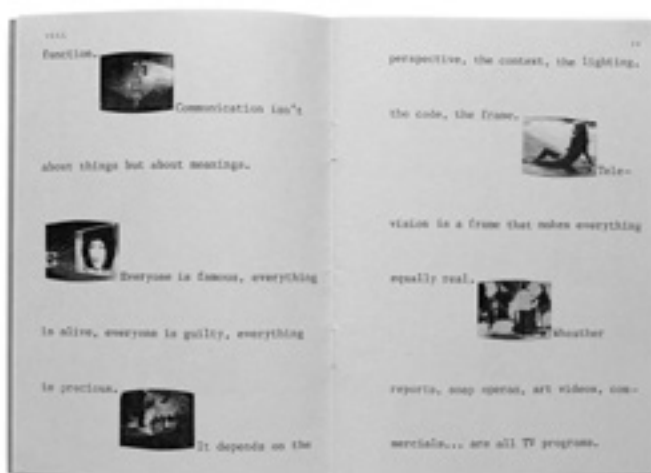
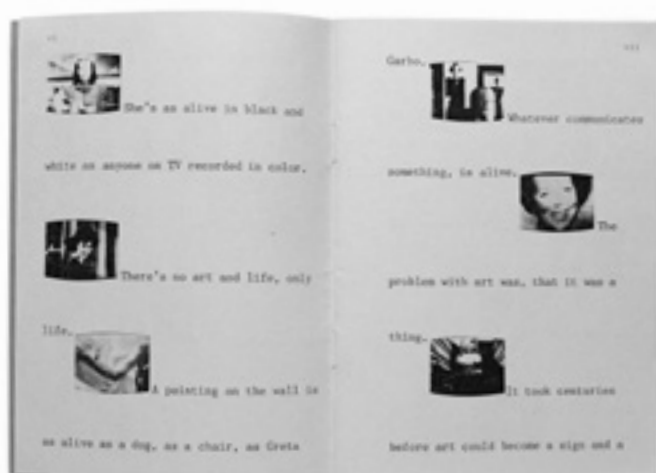
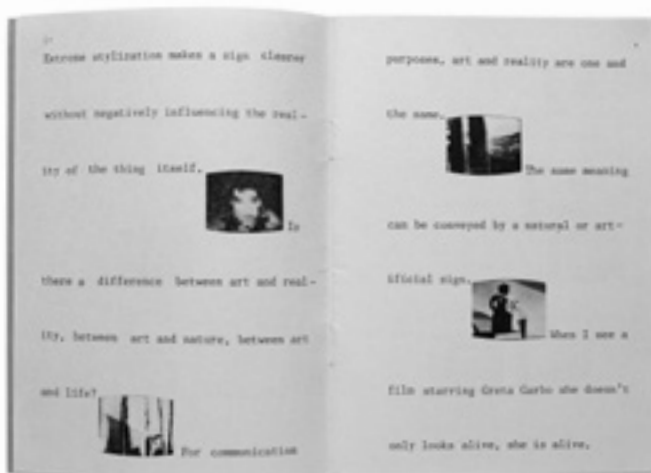
ULISES CARRIÓN

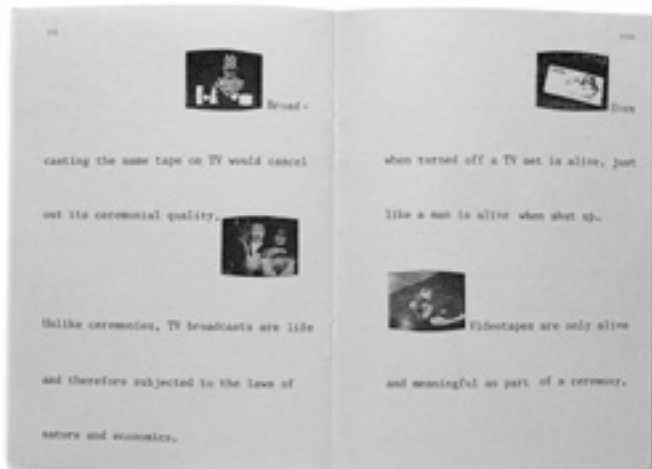
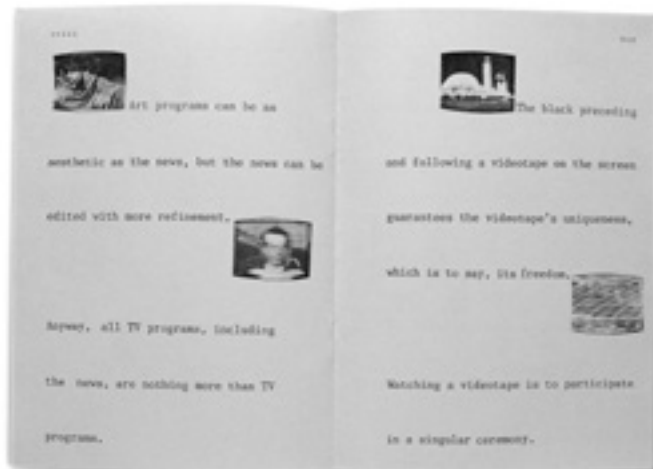
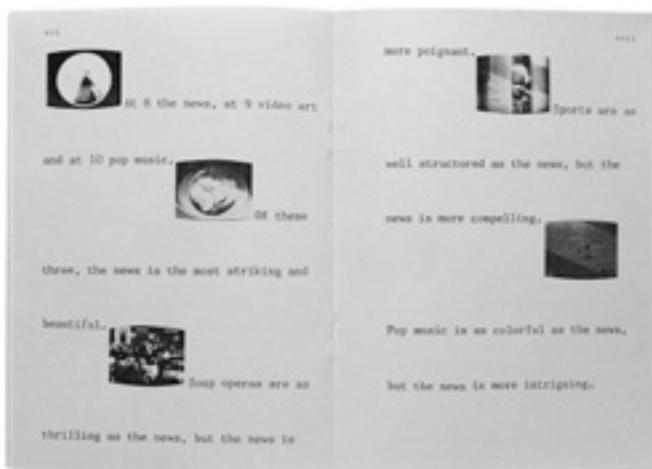
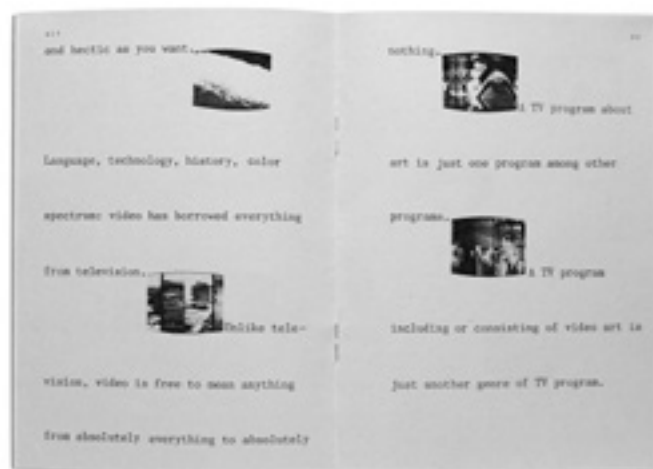
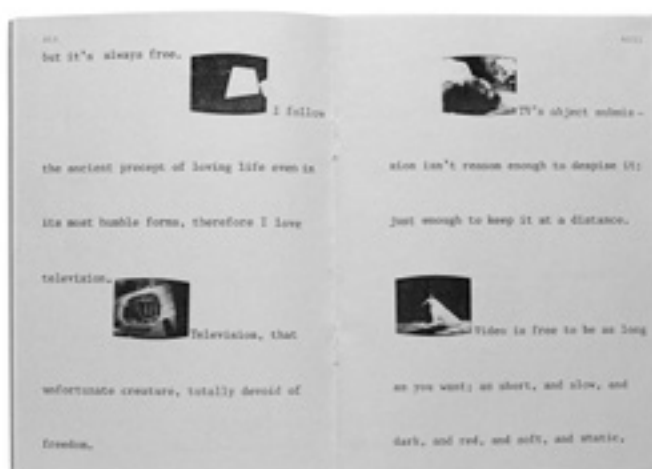
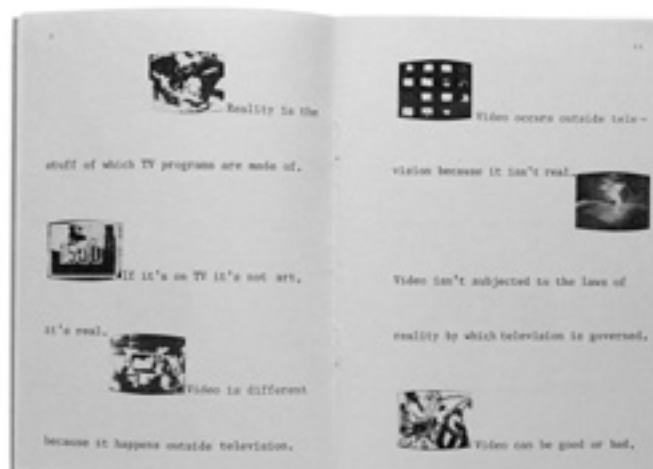
ULISES CARRIÓN

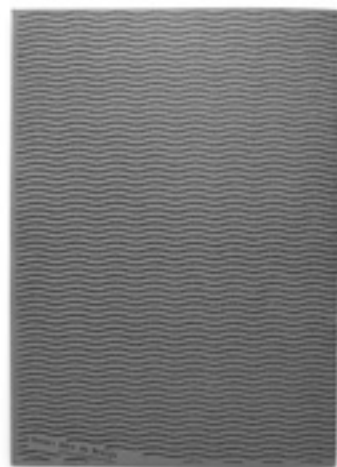
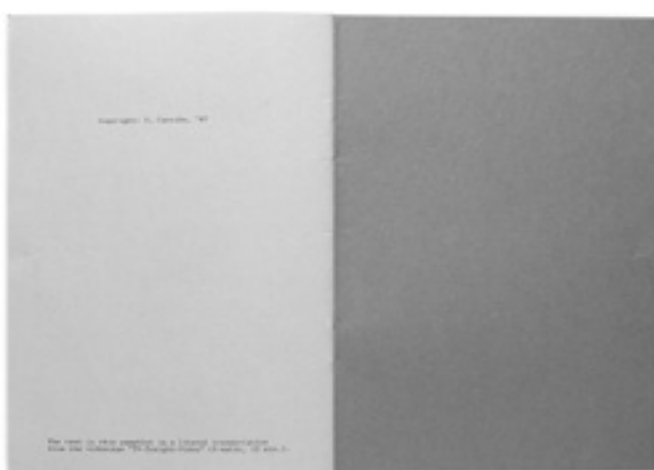
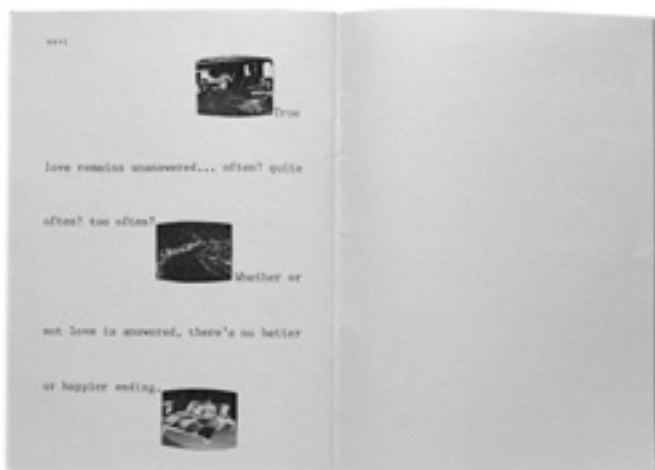


Fliesa Corrida

Barcelona, 1987







**obras
sobre
lenguaje
y
estructura**

OBRAS SOBRE LENGUAJE Y ESTRUCTURA

Obras sobre lenguaje

1973

- Díptico *Dear reader. Don't read.*

1974

- *Table of Similarities*

1977

- *The Orchestra*
- *Table*

s. f.

- *HHH #1*
- *HHH #2*
- *HHH #3*

Obras sobre estructura

s. f.

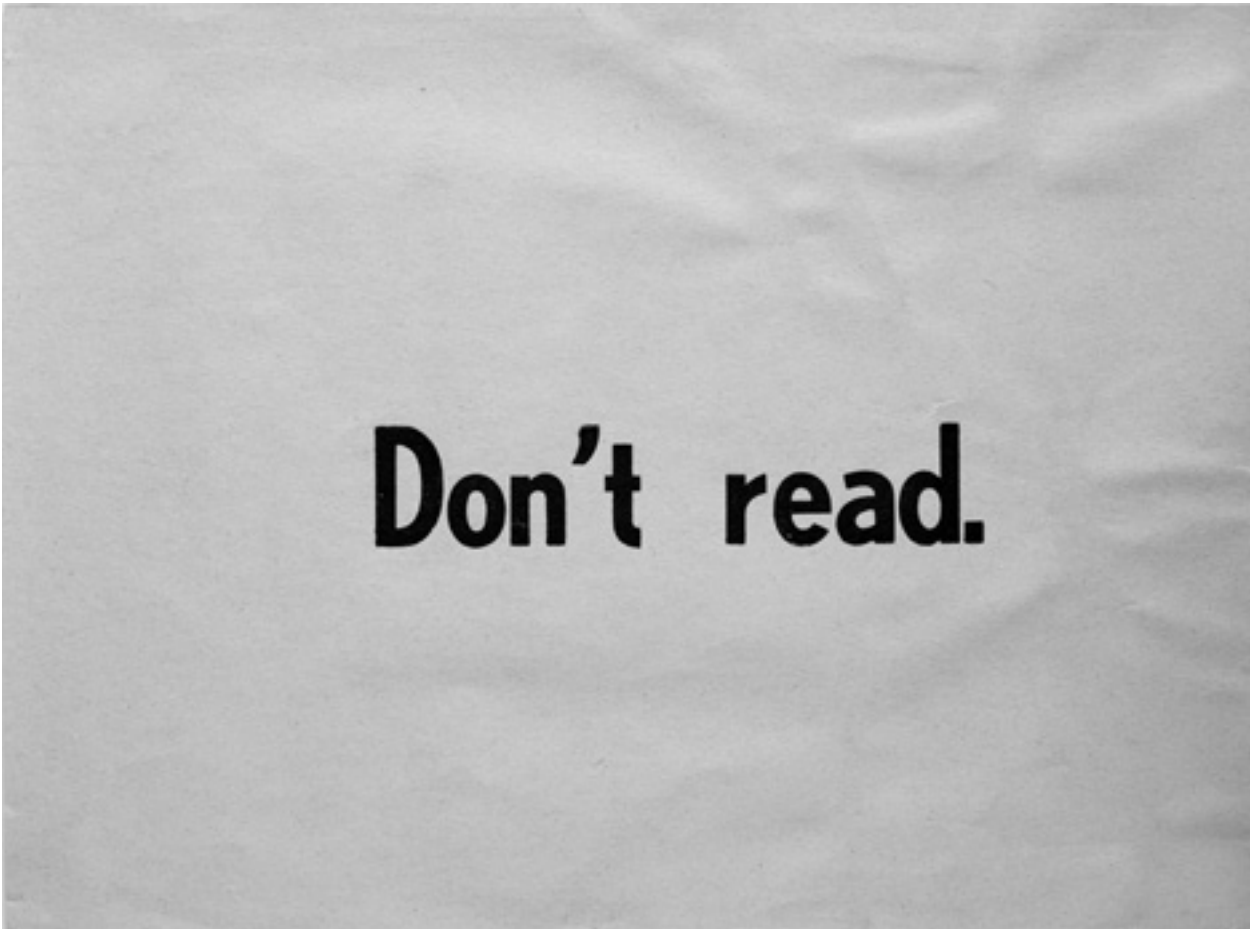
- Sin título
- Sin título (collage)
- Sin título
- Sin título
- Sin título (Numerotations)

A				a
B			b	
C	c			
D			d	
E				e
F		f		
G				g
H			h	
I		i		
J		j		
K		k		
L		l		
M			m	
N			n	
O	o			
P		p		
Q			q	
R				r
S	s			
T		t		
U	u			
V	v			
W	w			
X	x			
Y		y		
Z	z			

Table of similarity

U. Cassin / 79

Dear reader.



Don't read.

The orchestra

the drum : um um

the trumpet : mpe mpe

the violin : iol iol

the hautboy : tbo tbo

the saxophone : xoph xoph

the bell : be be

the guitar : uet uet

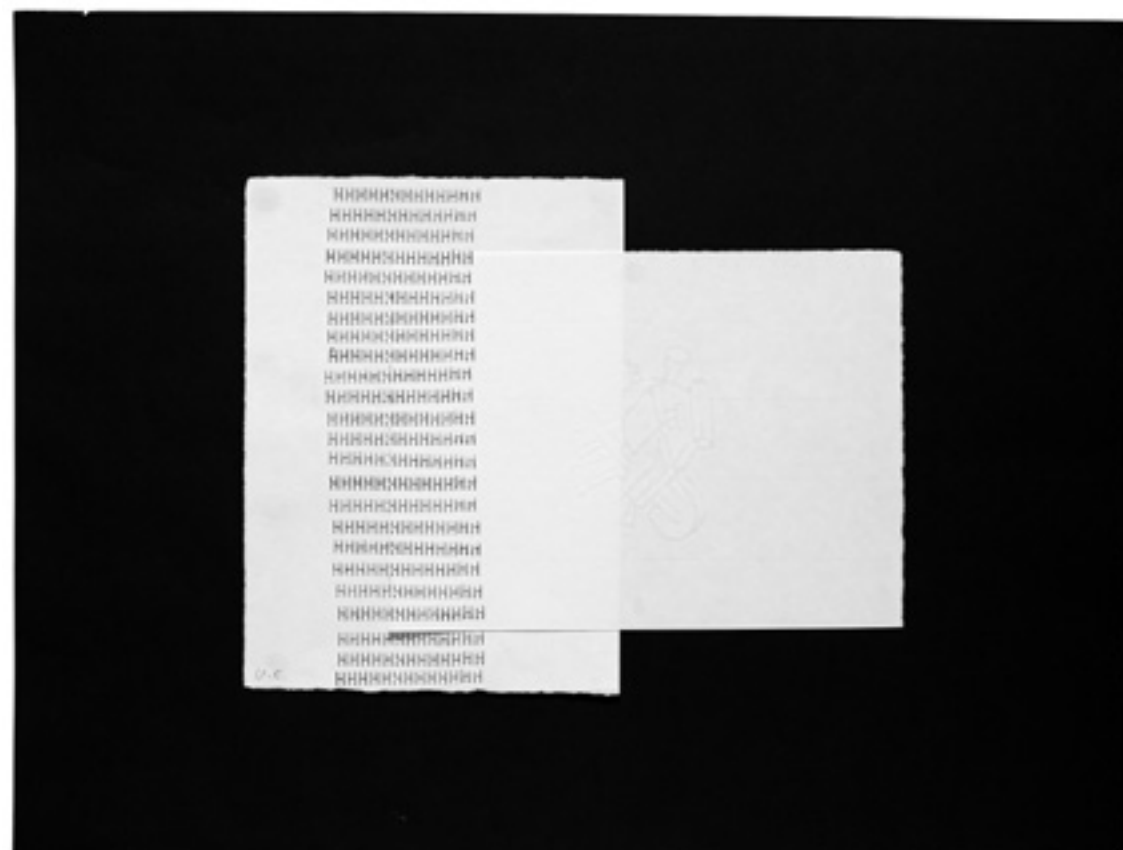
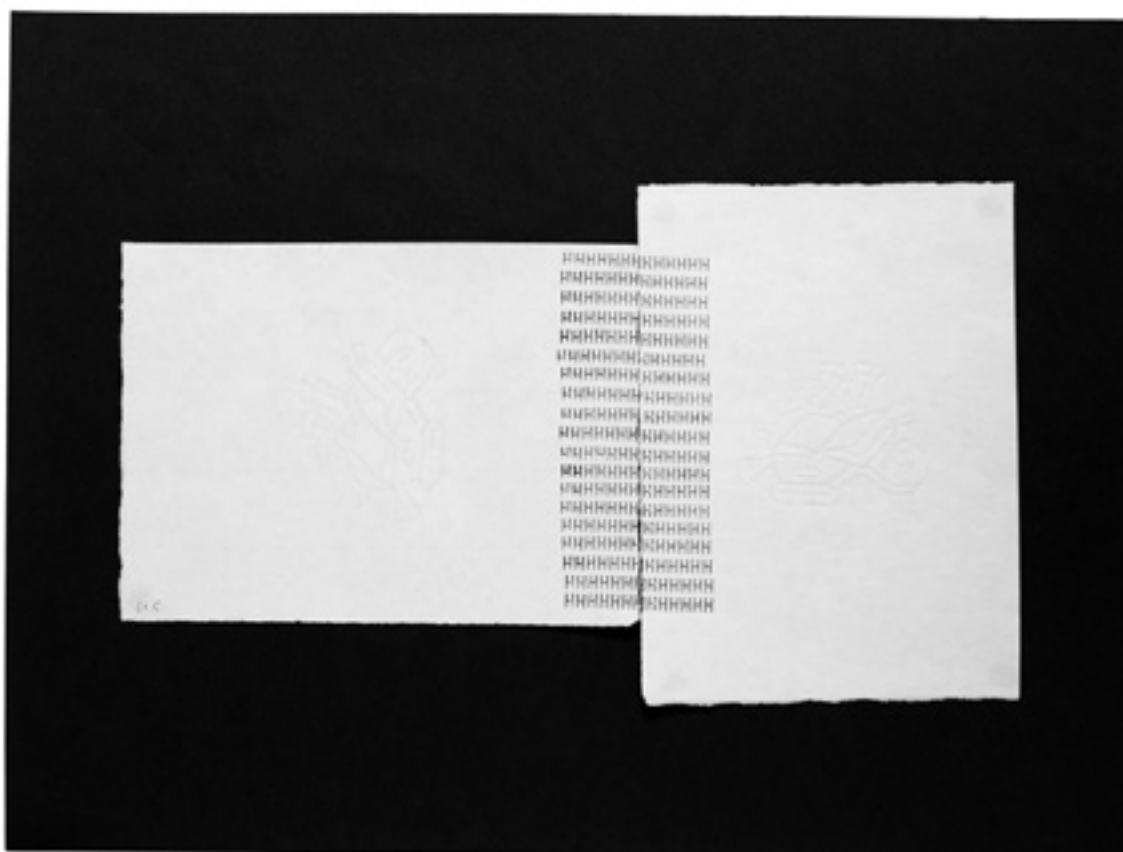
the piano : po po

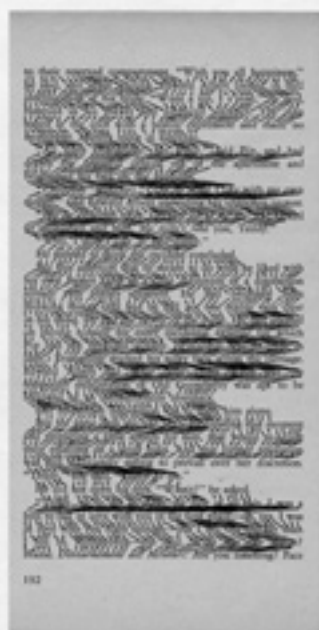
the horn : me me

Table

two	times	one	is	six
two	times	two	is	six
two	times	three	is	ten
two	times	four	is	eight
two	times	five	is	eight
two	times	six	is	six
two	times	seven	is	ten
two	times	eight	is	ten
two	times	nine	is	eight
two	times	ten	is	six







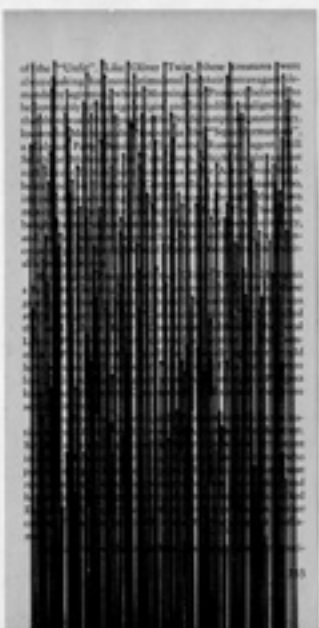
Print & pen # 13

U. Carrion



Print & pen # 14

U. Carrion



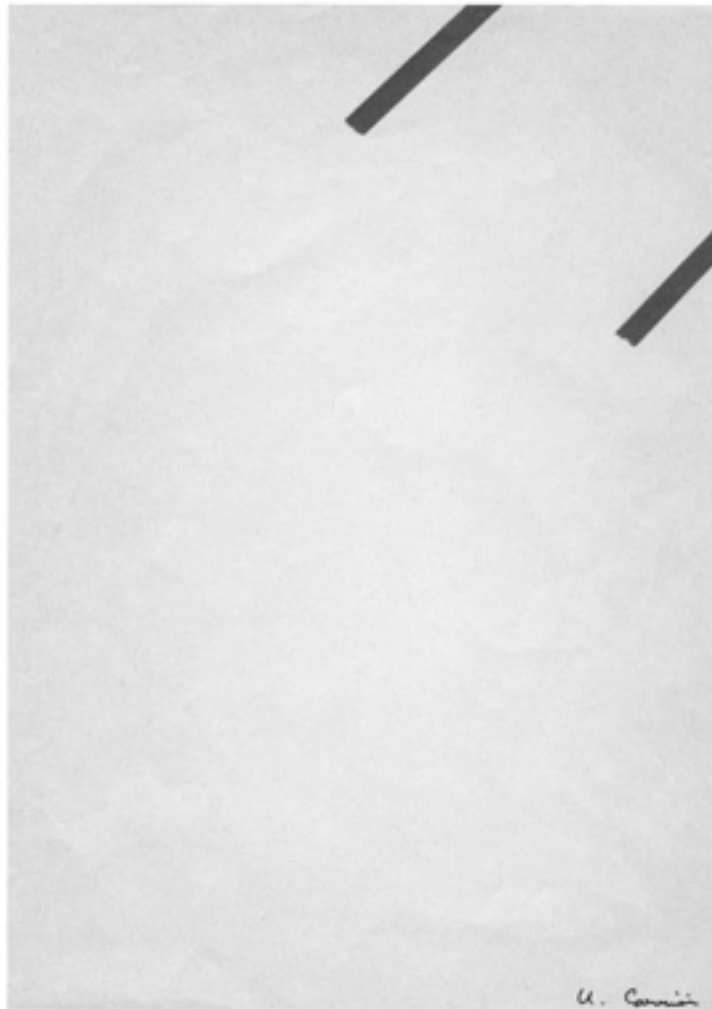
Print & pen # 5

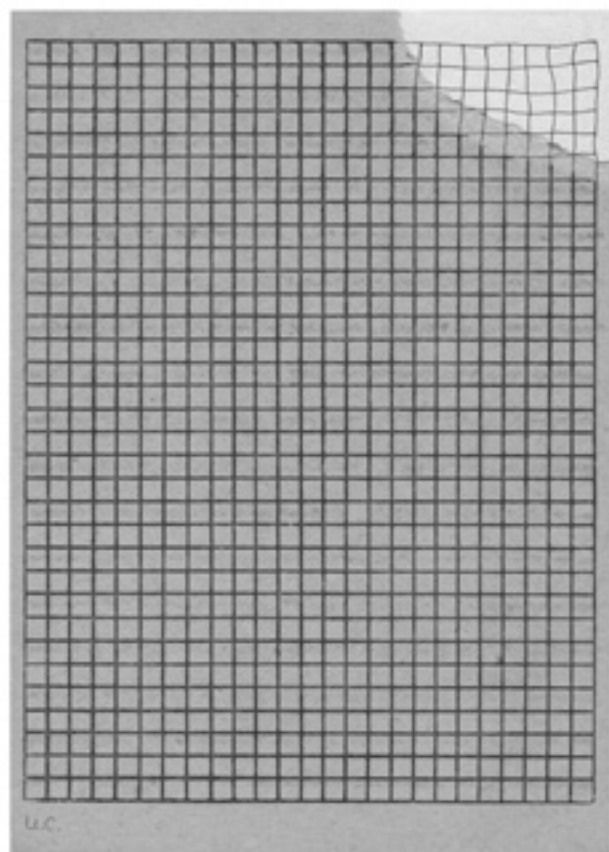
U. Carrion

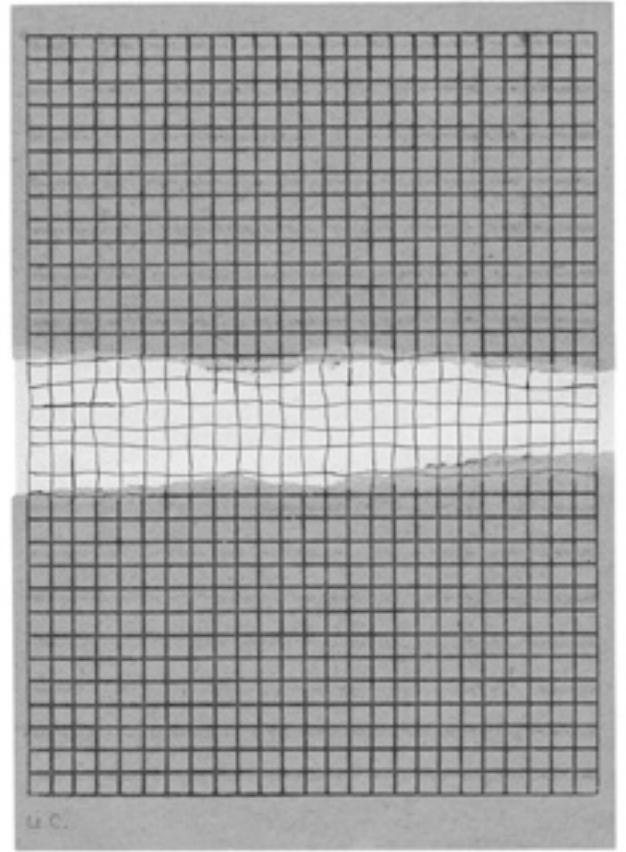
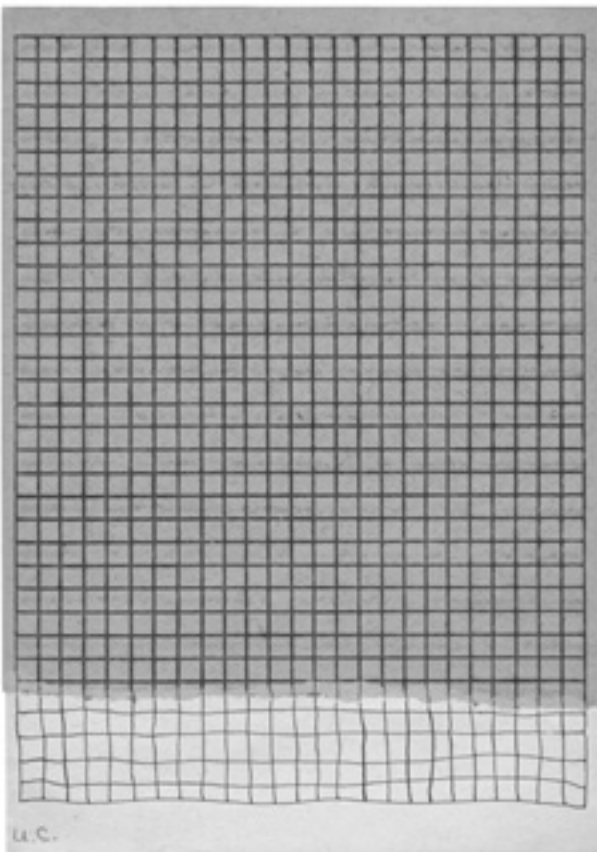


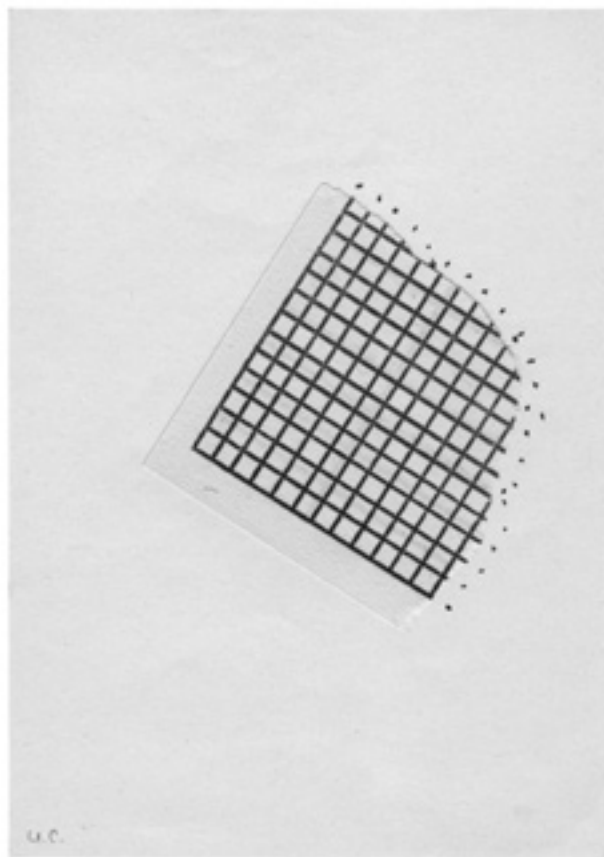
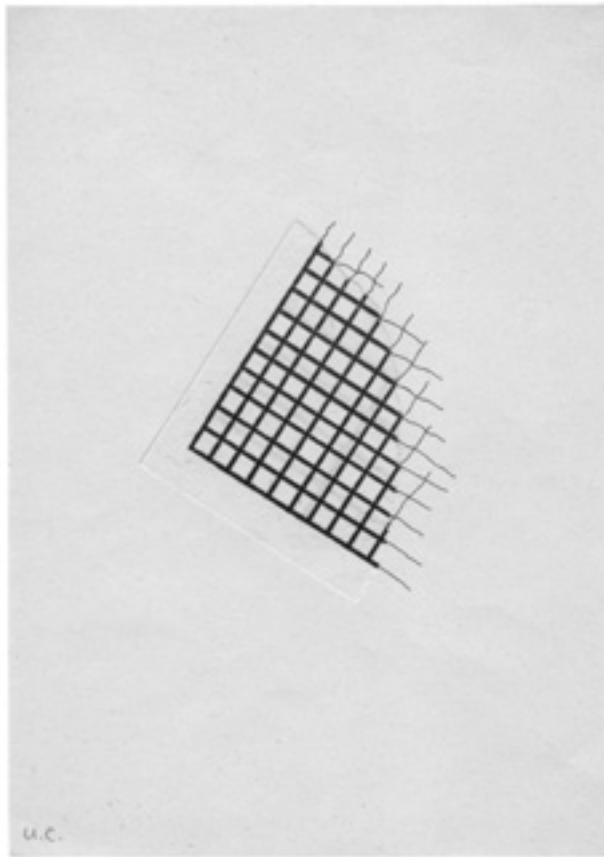
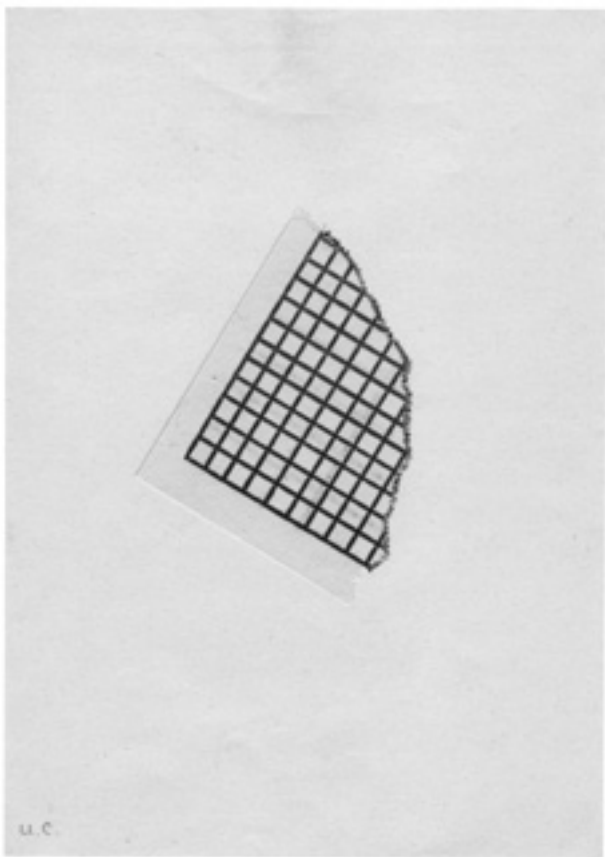
Print & pen # 12

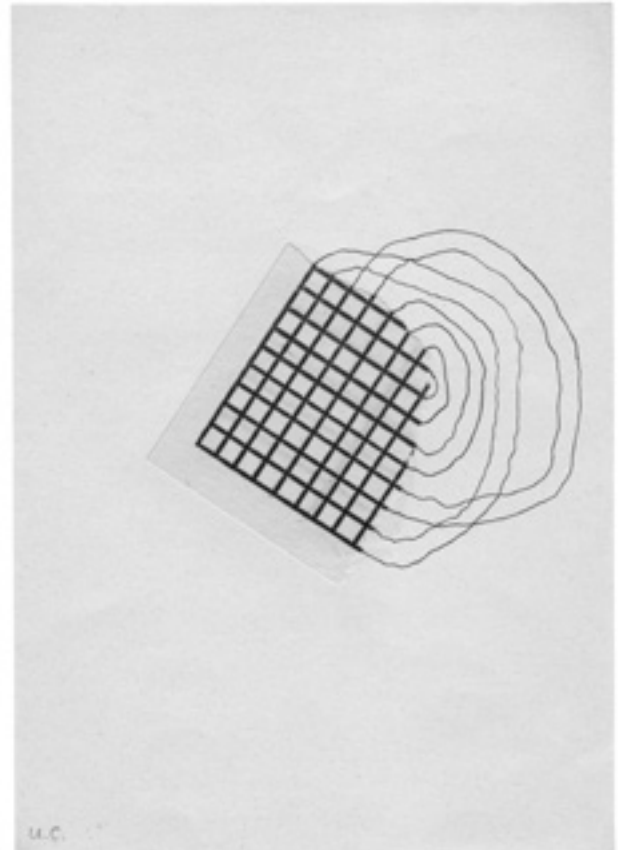
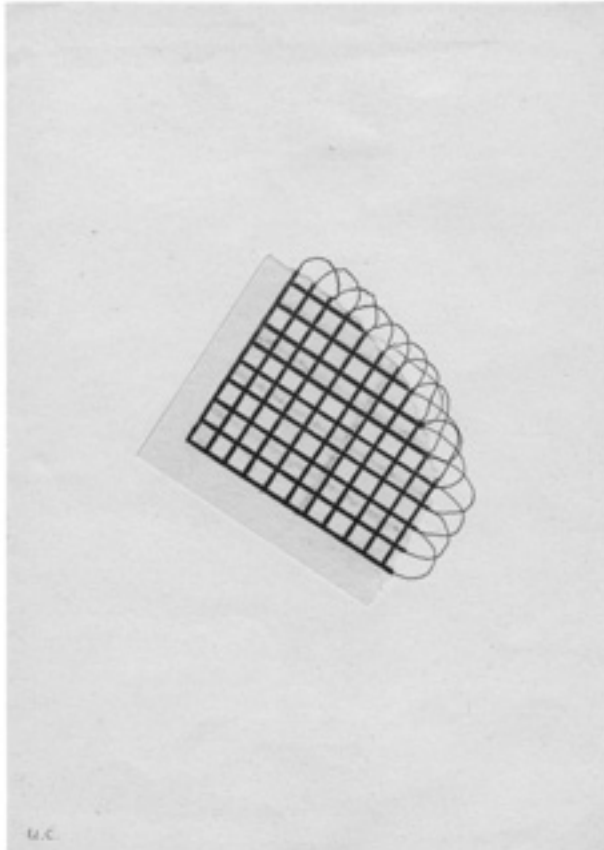
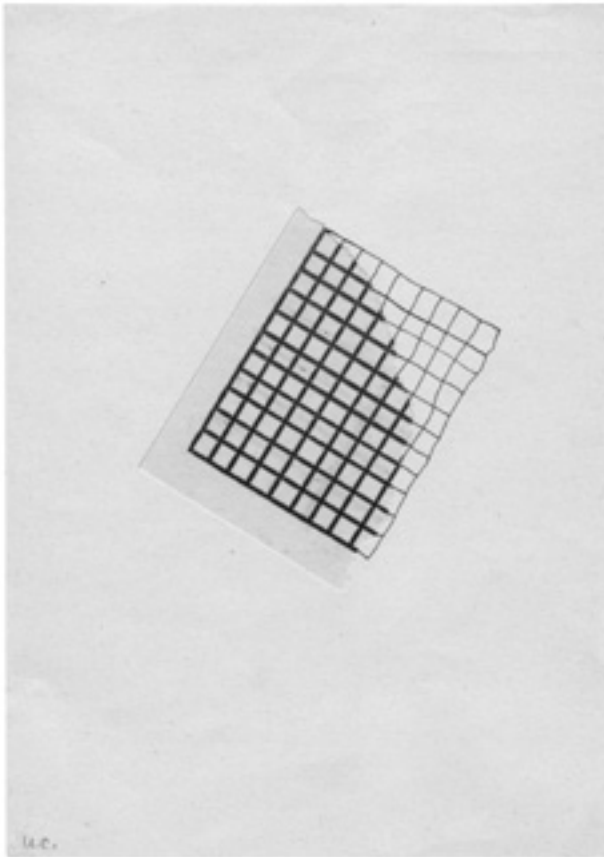
U. Carrion

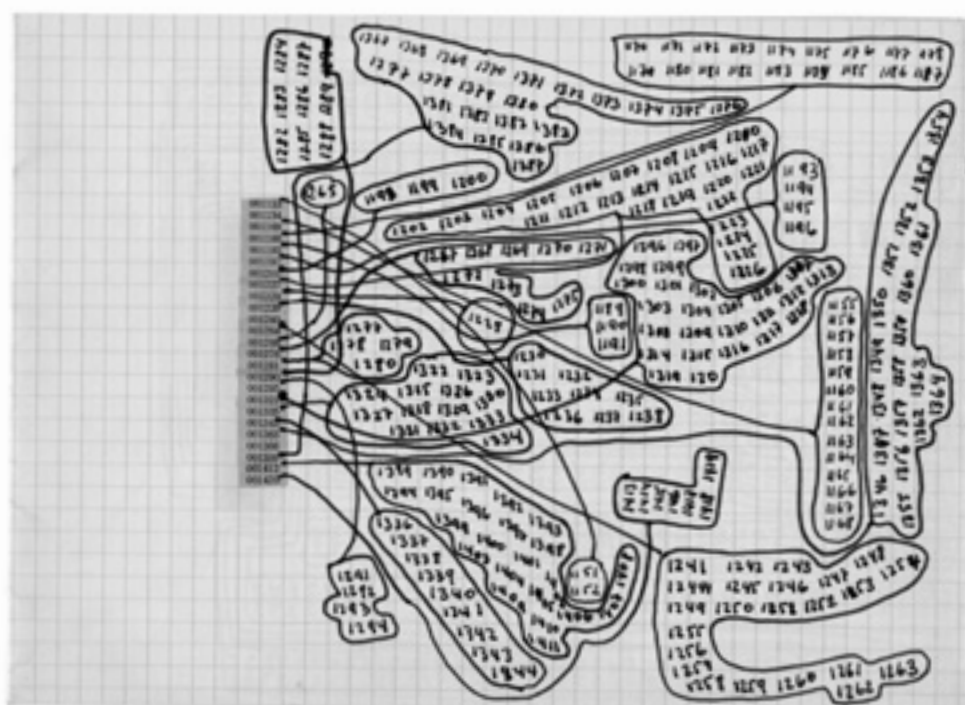
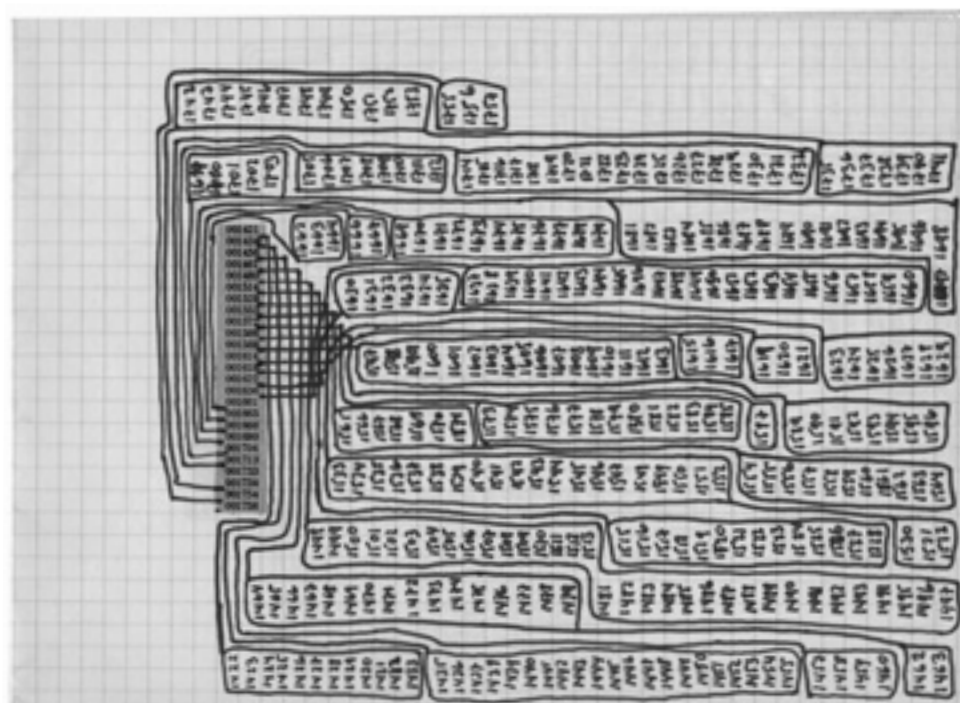


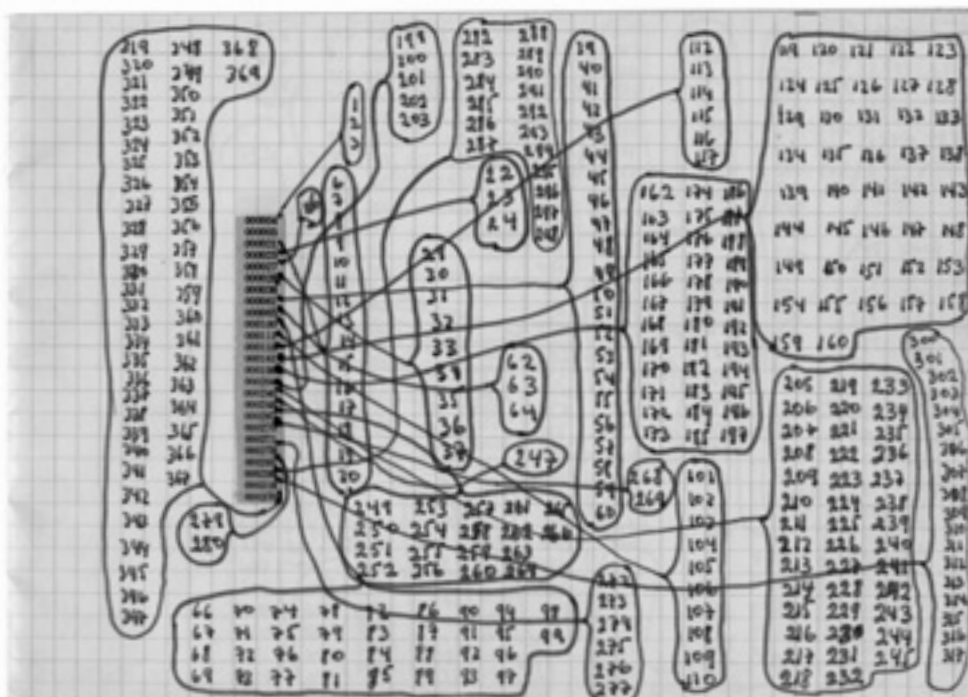
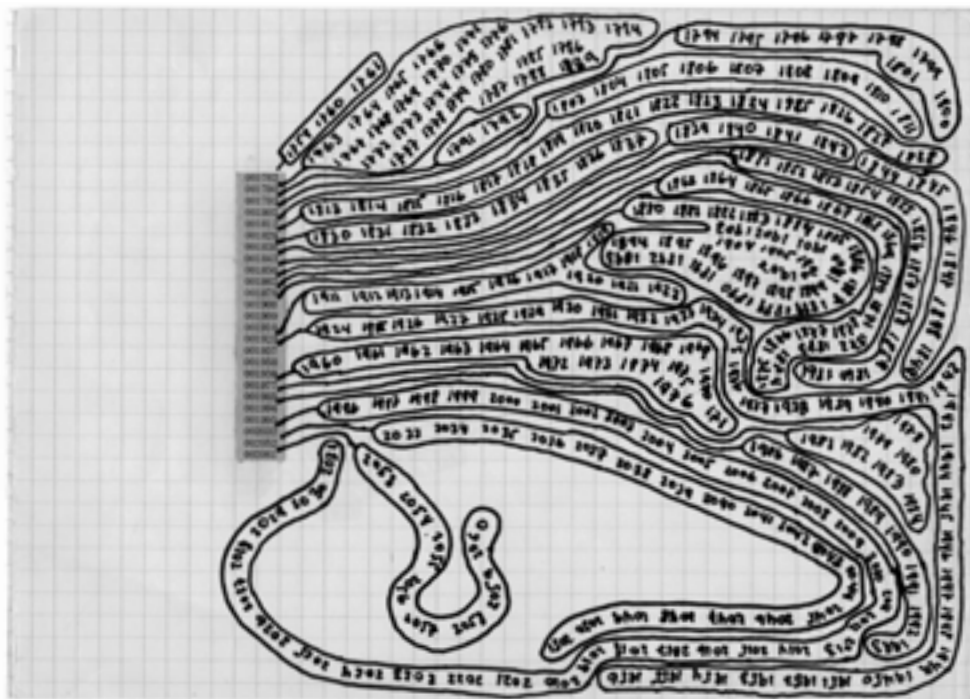












película

vídeo

audio

PELÍCULA, VÍDEO, AUDIO

Película

1982

- *The Death of the Art Dealer*

Instalaciones de películas

1987

- *Clockwork*, “Events in Film”, W139, Ámsterdam

1988

- *Encyclopedia*, “Man Ray passed twice”, W139, Ámsterdam

Videos

1978

- *A Book*
- *Chewing Gum*
- *To be or not to be*

1980

- *Bullets Swing*
- *Cards Quartet*
- *Chinese Checkers Choir*
- *Chinese Checkers Melody*
- *Dice Tune*
- *Go Domino Go*
- *Playing Cards Song*
- *Shooting Ragtime*
- *Gossip, Scandal and Good Manners*

1983

- *Chewing Gum 2*
- *Love Story*
- *Playing Cards Song 2*

1984

- *Twin Butlers* [también representado como performance]

1985

- *Aristotle's Mistake*
- *The LPS File*

1987

- *TV-Tonight-Video*
- *Bookworks Revisited. Part 1: A Selection*

Instalaciones de vídeo

1988

- *Ecstasy and Resignation (VI)*, Time Based Arts, Ámsterdam

Audios publicados

1977

- *The Poet's Tongue*, Guy Schraenen Éditeur, Amberes (casete)
Reedición: Alga Marghen, Milán, 2012 (LP)
Reedición: *Ulises Carrión. Querido lector. No lea. / Dear reader. Don't read*, Guy Schraenen (ed.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [cat. exp.], 2016

1984

- *Tríos & Boleros* [programa de radio producido por la VPRO], Time Based Arts, Ámsterdam (casete)
Reedición: edición particular (casete), 1989
Reconstrucción en podcast: Israel Martínez y Tumbona Ediciones, 2015

Ver también: Bibliografía

Proyecciones de películas y vídeos

1980

- The Bank, Ámsterdam
- Bonnefantmuseum, Maastricht

1981

- Plan B, Tokio

1983

- Η τεχνη Του Βιντεο, Atenas
- 12e Festival International du Nouveau Cinéma, Montreal

1984

- Montevideo, Ámsterdam
- De Gele Rijder, Arnhem
- De Steile Trap, Zwolle
- De Fabriek, Eindhoven
- Galerie Theater Bis, Den Bosch
- Centrum 't Hoogt, Utrecht
- Kunstuitleen, Delft
- Vleeshal, Middelburg
- Kunstmuseum Bern, Berna
- Kunsthaus, Zúrich
- Centre d'Art Contemporain Genève, Ginebra
- Konsthallen Göteborg, Gotemburgo
- Centrum Beeldende Kunst, Róterdam
- Museum für Gegenwartskunst Basel, Basilea

CONTENIDO DEL CD

1985

- Institut Néerlandais, Lille
- Kijkhuis, La Haya
- *Talking Back To The Media*, De Appel Amsterdam; Time Based Arts; Shaffy Theater; Kabeltelevisie/ VPRO
- Time Based Arts, Ámsterdam
- Sonesta Galeriemakt, Ámsterdam
- Festival Odder, Odder

1986

- Kettle's Yard Gallery, Cambridge
- Saw Gallery, Ottawa
- Center for Art Tapes, Halifax
- Art Space, Toronto
- Forest City Gallery, Londres
- Plug-In/Video Pool, Winnipeg, Canadá
- Monitor North, Thunder Bay, Canadá
- EM Media, Calgary
- PRIM Video, Montreal
- Time Based Arts, Ámsterdam
- Openbare Bibliotheek, Utrecht
- Kunstcentrum, Delft

1987

- Image Forum Festival, Tokio
- Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York
- E/M Media, Olympia
- Sculpture Space, Utica, Nueva York
- Facultad de Arte y Literatura / Departamento de Arte, State University of New York, Buffalo
- Departamento de Arte e Historia / University of Iowa, Iowa City
- Tel Aviv Museum, Tel Aviv
- Villa Baranka, Ámsterdam
- '87 Video Television Festival, Tokio
- Museum of Modern Art, Tel Aviv
- 3rd International Biennale CD '87, Liubliana
- International Mediakonst, Umeå, Suecia

1988

- Festival de la Bâtie, Ginebra
- II. Bideoaldia, Tolosa
- *Videokunst van Latijns-Amerikanen in Nederland*, Tropen Instituut, Ámsterdam
- Festival Man Ray passed twice, W139, Ámsterdam
- Nederland 4. De Nederlandse Kunstvideo, Museum Prinsenhof, Delft

Reedición de *The Poet's Tongue*, Guy Schraenen
Éditeur, Amberes, 1977

- 01- Hamlet, for Two Voices, 15' 25"
- 02- Aritmética, 5' 12"
- 03- Three Spanish Pieces. First Piece, 2' 33"
- 04- Three Spanish Pieces. Second Piece, 1' 46"
- 05- Three Spanish Pieces. Third Piece, 2' 92"
- 06- Poema, 1' 54"
- 07- First Spanish Lesson, 7' 04"
- 08- 45 revoluciones por minuto, 3' 43"
- 09- Pista extra: Clinch, 1978, 14' 35"



"The Death of the Art Dealer"
a film by Ulises Carrion.

20 min., 16 mm., black/white.

Information: Otter Books and Lo Archive, Bloemgracht 121, Amsterdam, Holland.

Ulises Carrión: 'THE DEATH OF THE ART DEALER'

I'm holding in my hand a TV set which is connected to a video-recorder. Max Ophüls' film 'The Reckless Moment' (1949) is on the screen. I move myself and the monitor according to the movements of the camera as they occur in Ophüls' film -to the right, to the left, up, down, forwards, backwards, and diagonally. Every time there's a cut in the film I switch off the TV set. Only the first 30 minutes of the film are used, except for five short scenes which aren't essential for my purposes.

The film tells the story of a young mother trying to protect her 17 year old daughter from bad company. The girl is a student at the Art Academy and has become involved with a gangster, an ex-art dealer. When the girl accidentally causes his death, her mother throws the body in the sea. That proves to be the wrong solution. My piece ends at the moment that the camera focuses on the newspaper headlines: EX-ART DEALER FOUND SLAIN.

The film was originally produced for the International Media Meeting, organized by the Agora Foundation in Maastricht from 19 to 25 April 1982.

"The Death of the Art Dealer"
a film by Ulises Carrión
30 min., 16 mm., black/white

Information: The Estate and the Estate Management Ltd, Amsterdam, Holland

"CLOCKWORK"

a film installation by Ulises Carrión

The relationship between open lines (directions)
and circles (enclosures)

The relationship between time and space

The relationship between movement and position

The relationship between a ray of light and a wall

The relationship between chairs and legs

Tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tic

VT _____
card 2 _____ Ulises CARRION



★ CHEWING GUM _____

9 min., U-matic, PAL, no sound, colour 1983

Different people chew bubble-gum. Close-ups of faces, seemingly talking, but no sound comes from their mouths. A special rhythm comes into being out of the succession of faces
Verschiillende personen kauwen kauwgom. Plotselingsden von gesichten. Het lijkt alsof ze spreken maar er komt geen geluid uit hun monden. Een ritme ontstaat door de opvolging van gezichten

★ TWIN BUTLERS _____

20 min., U-matic, PAL, mono, colour & b/w, English 1984

A B-movie from the Thirties is reconstructed, starring Carrion in one of the roles
 Een B-film uit de dertiger jaren wordt hergeconstrueerd met Carrion als een van de personages

TIME BASED ARTS/BLOEMGRACHT 121/1016 KK AMSTERDAM/TEL 229764

VT _____
Ulises CARRION



★ PLAYING CARDS SONG _____

9 min., U-matic, PAL, stereo, colour 1983

Different combinations of playing cards done by 4 people. The accidental successions of the cards define the sounds that come with it
Verschiillende combinaties van speelkaarten gemaakt door 4 mensen. De toevallige opvolging van de kaarten bepaalt het geluid dat daarbij hoort

★ A BOOK _____

7 min. 49 sec., U-matic, NTSC, stereo, colour 1978

A book is stripped of its pages but at the same time it is being reposed
Een boek wordt van zijn pagina's ontdaan; tegelijkertijd wordt het opnieuw samengesteld

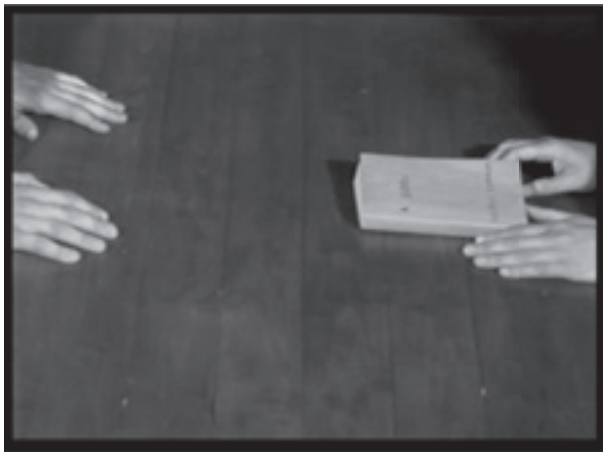
TIME BASED ARTS/BLOEMGRACHT 121/1016 KK AMSTERDAM/TEL 229764

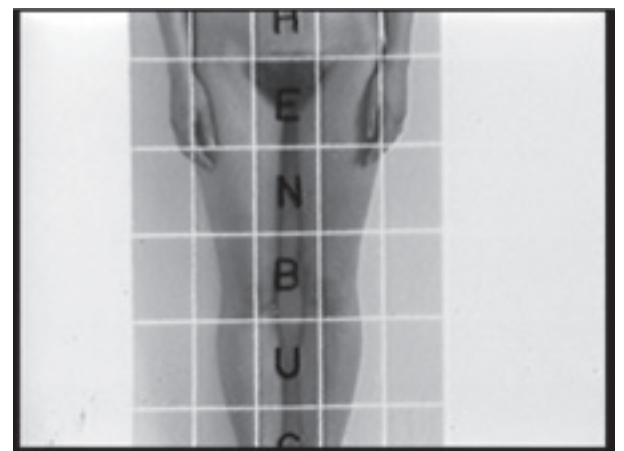
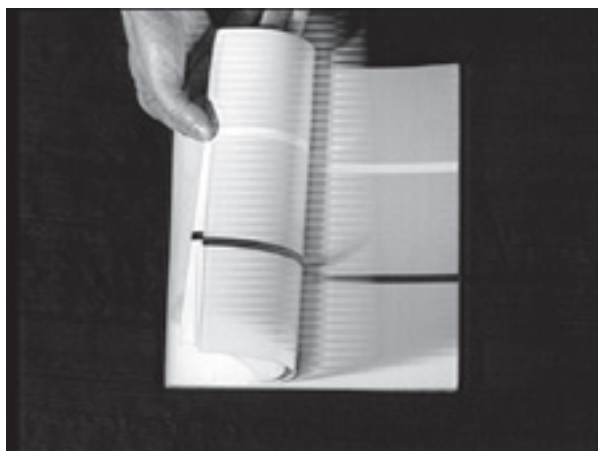
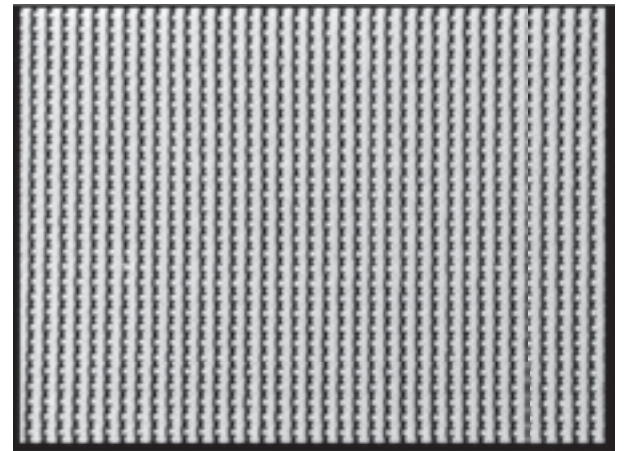
P _____
Ulises CARRION



★ TWIN BUTLERS _____

TIME BASED ARTS/BLOEMGRACHT 121/1016 KK AMSTERDAM/TEL 229764





WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS
400-7th Street, N.W.
Washington, D.C. 20004

Charles Carroll

Postage



U.S. Domestic Rate

SERIOUS DISCUSSION

©1992 USPS

MEET THE ARTIST

"Premiere Screenings"
Film and video by Ulises Carrion
WPA's current artist-in-residence
Friday April 5th, 8 P. M.
\$4/2 (WPA members) info: 347-4813

Universidade
Católica de
Furuvembuco

unicap

festival de
inverno
unicap

H. 1111

Ondatra

Hamlet

Ophelia

Endoan

Harris

Ophio

45

Flayer

Flage

Page

Flayer

63. Hamm

~~SECRET~~

5

02-76

GURU

OK. How

W. Ha

 H_2

Q.

... Ha

K_v

H

Ki

ADSE

166 0

Sonnen & Image

26-JUL
27 HS
AUDITORIO



ULISES CARRION

1) AUDIO-CASSETTE VOZES
"HAMLET PARA DUAS LINGUAGENS"
ROMANCE DE LINGUAGENS POR MINUTO

2) PERFORMANCE
"45 REVOLUCIONES"
"LICÃO DE ESPANHOL"
"TAPES"

3) 4 VIDEO-TAPES "OIM LIVRO DE HAMLET"

Hamlet	King
Horatio	Hamlet

157 Hamlet King
"MATCH" Hamlet King
"SER OU NÃO SER" Hamlet

Harriet 100 Ophelia

7

* Sabor a nada

Bolero

Palito Ortega / Dino Ramos
Los Galantes

Demasiado rápido.
Violines innecesarios
Murmullo inadecuado
A veces, la voz principal a flor de voz: "qué
no sucede". →

7

Sabrá Dios

Bolero

Alvaro Carrillo
Los 3 Cés

Bonito, calido, empiezo
Humming bonito
Buen acoplamiento de voces y la guitarra,
aunque nuevo efectista por los Caballeros
Intermedios como jazz o gitano(?) →

7

Vuelue

Bolero

Hnos. Martínez Gil

Hnos. Martínez Gil

Trio con trompeta(?), maracas, otra cosa como
dame (?)

Anticuario

acabanado, baileable !

Tiene introducción, pero luego se sigue casi sin
pausa. Creo que la letra es más larga que lo
normal. Si tiene intermedio instrumental.

7

Por fin

Bolero

Armando Navarro

Los Dandys

Trio, maracas.

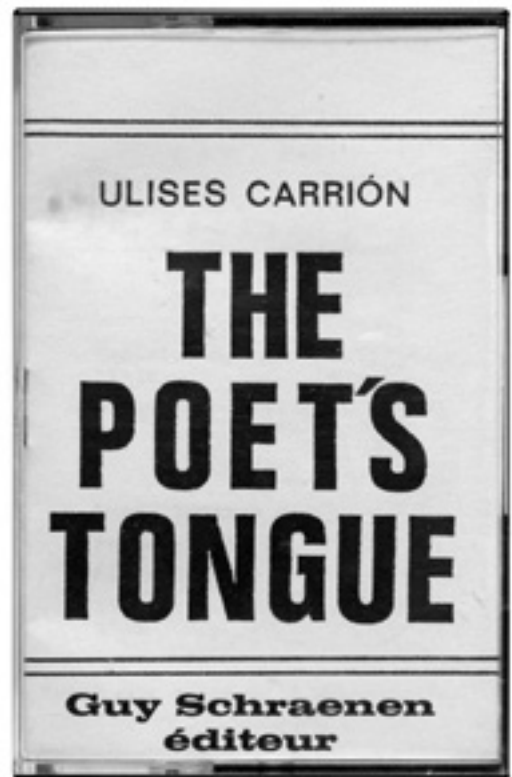
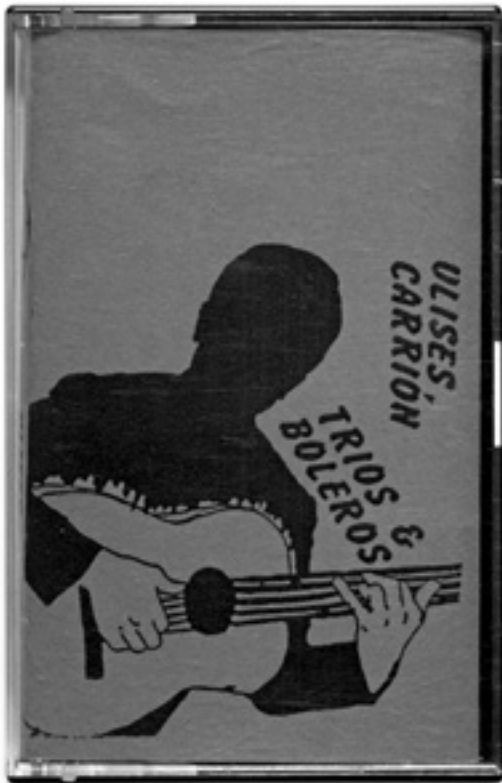
Vozes insoportablemente rubicada.

Los guitarreros no están mal.

Pero también los baterías (??) demasiado
buenos y ruidosos.



Originally produced for the VPRO
radio in the series 'Art on the
Radio, Radio as Art,' June 1983.
Text consultants: Annie Wright &
John Higgins.
Sound Engineer: Wim Conrad.
Copyright: 1984, U. Carrion.
c/o Time Based Arts
Bloemgracht 121
Amsterdam, Holland.



performances

PERFORMANCES

1975

- *Homage to Van Gogh*, Van Gogh Museum, Amsterdam
- *Six Plays*, Centrum 't Hoogt, Utrecht

1976

- *To be or not to be*, Galerie Kontakt, Amberes
- *The Muxlows*, Het Konglomeraat, Amsterdam
- *To be or not to be*, Cosmos, Amsterdam

1977

- *45 revoluciones por minuto*, Martinikerkhof, Groningen
- *Some Spanish Exercises*, Sonesta Koepelzaal, Dutch Art Fair, Amsterdam
- *Spanish Pieces*, Koninklijk Conservatorium, La Haya
- *To be or not to be / 45 revoluciones por minuto*, Beethoven Festival, Arnhem
- *The Poet's Tongue*, PoëZieHuis, Duiven

1978

- *Clinch. Ulises Carrión vs. John Armleder vs. Didier Merlin*, Ecart, Ginebra
- *Amsterdam Phone Calls*, Galerie A, Amsterdam
- *Opening of Hetty Huisman / Ceragenetics*, Gemeentelijk Museum Het Prinsessehof, Leeuwarden
- *E.A.M.I.S.*, Remont Gallery, Varsovia

1979

- *Kunst og Kunstnere*, Egmont Højskolen, Hou
- *Names and Addresses*, S:t Petri, Lund
- *Hamlet for Two Voices*, *45 revoluciones por minuto*, *Two Spanish Lessons*, *A book*, *To be or not to be*, *Match*, Text-Ljud-Video, Fylkingen, Estocolmo
- *Phone Book Van Gogh*, *Two Spanish Lessons*, *Hamlet for Two Voices*, *45 revoluciones por minuto*, *To be or not to be*, *Match*, Festival Parola e Suono, Florencia

1980

- *Names and Addresses*, Stichting Agora, Maastricht
- *Kunst 11-daagse*, Bonnefantenmuseum, Maastricht
- *Projekt Visuele Poëzie*, Academie voor Beeldende Kunsten, Arnhem

1981

- *Six Plays*, La Mamelie, San Francisco

1982

- *The Death of the Art Dealer*, Universiteit Maastricht

1983

- *The Death of the Art Dealer*, Vereniging van Videokunstenaars, Amsterdam
- *The Death of the Art Dealer*, ICC, Amberes
- *Twin Butlers*, Time Based Arts, Amsterdam
- *Twin Butlers*, Centrum Beeldende Kunst, International Film Festival, Rotterdam
- *A Book + To be or not to be*, 12e Festival International du nouveau cinéma, Montreal
- *A Book + To be or not to be*, Η τεχνη Του Βιντεο, Atenas
- *Love Story*, Nieuwe Kerk, Kunst = Bestaan, Amsterdam

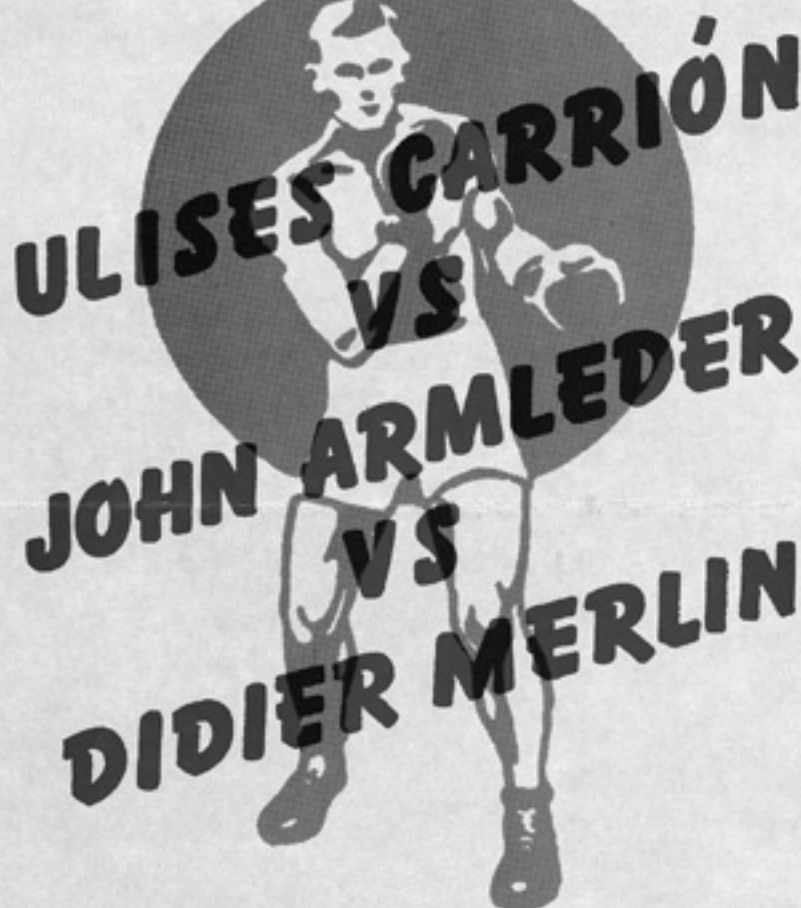
1985

- *Twin Butlers + The LPS File*, Nine One One / Focal Point Media Center, Seattle
- *Twin Butlers*, Long Beach Museum of Art, Long Beach
- *Twin Butlers + The LPS File*, Satellite Video Exchange Society (A Video In Western Front Presentation), Vancouver
- *The Death of the Art Dealer + The LPS File*, WPA, Washington DC

1986

- *Twin Butlers*, Stichting Arena, Róterdam

BOX CLINCH



A sound performance by Ulises Carrión

*Program : 1. Hamlet for 2 voices
2. 3 Spanish Lessons 3. 45 Revoluciones por minuto
4. Videotape A Book 5. Clinch*

Ecart, 6 rue Plantamour, Genève, 10 May 1978, 20.00 hrs.





"To be or not to be", Kontakt Gallery, Antwerpen,
12. VI. 76.

During the reading of Hamlet's soliloquy, tiny
white balls were thrown on the floor after
each word.









**proyectos
públicos**

PROYECTOS PÚBLICOS

1978

- *Amsterdam Phone Calls*, Galerie A, Ámsterdam
- *Art for the Millions*, Estación Central de Ámsterdam

1981

- *Gossip, Scandal and Good Manners*, Stichting De Appel, Ámsterdam
- *Clues*, Galerie A, Ámsterdam

1982

- *De Diefstal van het Jaar*, Drents Museum, Assen

1983

- *Bob and Martha*, Other Books and So Archive, Ámsterdam

1984

- *Love Story*, De Gele Rijder (Festival De Stad), Arnhem
- *Lilia Prado Superstar Film Festival*, Ámsterdam; Róterdam; Groningen; Arnhem

A+

LEIDSE KRUISSTRAAT 10 AMSTERDAM

UN ESPACE PARLÉ
A SPOKEN SPACE
022 43 47 22



Message/ries automatiques - Galerie Carrion, 10 rue Antoine, 1207 GENEVE/GENEVE

XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978
XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978
ULISES CARRION	30 oct. - 5 nov. 1978
XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978
XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978
XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978
XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978
XXXXXXXXXXXX	23 oct. - 5 nov. 1978

Chacun des artistes cités plus haut présente
sur répondeur automatique un travail encore
lié à l'espace symbolique de la galerie

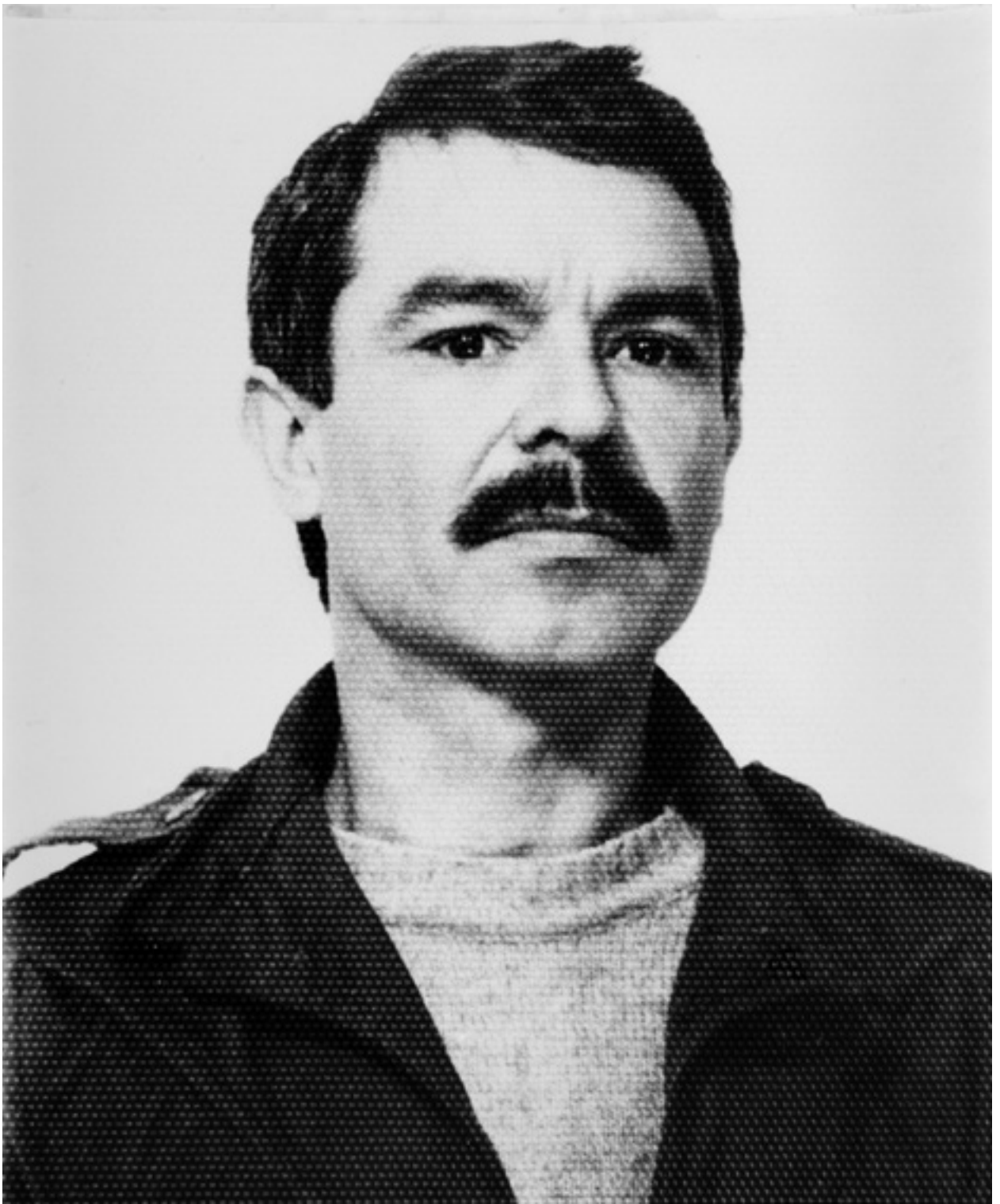
TUESDAY
31 OCTOBER
8pm

ULISES CARRION: AMSTERDAM TELEPHONE CALLS

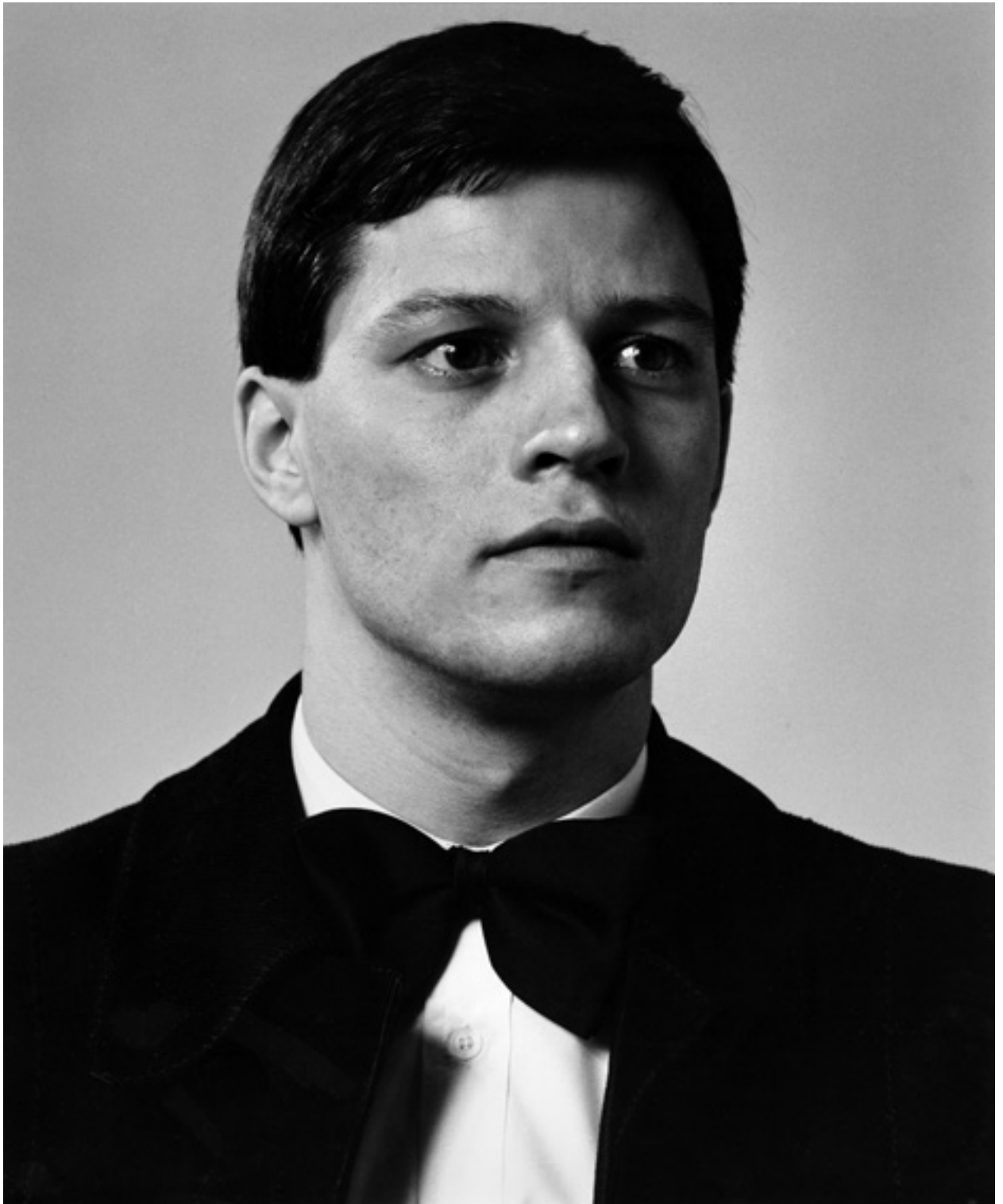
Instructions:

Dial 09 (long distance), wait for
tone, dial 41 (Switzerland) 22
(Genève) 434722 (Galerie Guétan).

ULISES CARRION



Tel. 020-121233



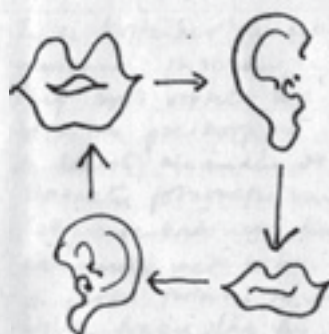
Tel. 020-768960

When I agreed to take part in this project, I had no idea how difficult it would prove to be.

I thought it would be easy to spread the stories concerning Ulises among my friends and acquaintances, many of whom knew not only Ulises but also other people mentioned in the stories.

I took ~~the~~ ~~book~~ this little book with me to Israel, intending to tell some of the stories there, particularly to H.

And I read through the list of gossips many times, in order to select the first one that



Roddelagenda
van
Kees Broos



COLABORADORES ACTIVOS



André Minnaar



Liesbeth Brandt Corstius



Kees Broos



Wles Smals



Jörg Zutter



Josine van Doffelaar



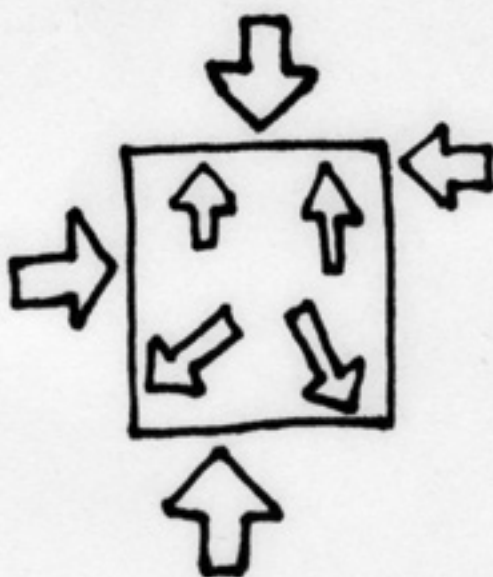
Michael Gibbs



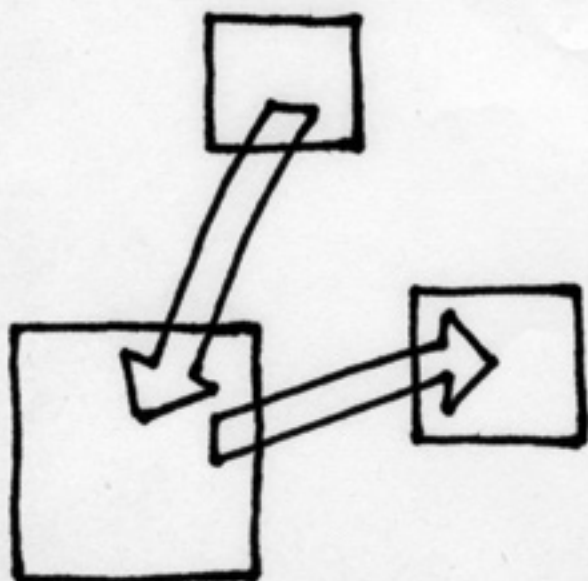
Theo van der Aa



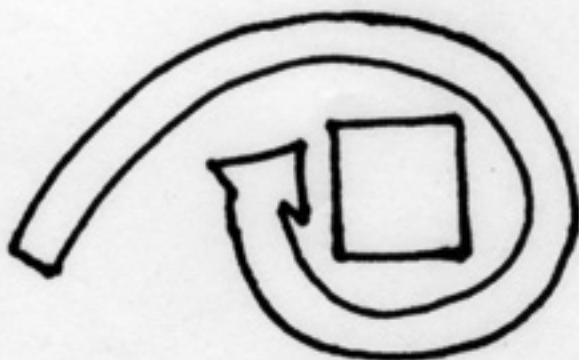
Si esto es el chisme
(ESTRUCTURA SEGMENTADA),



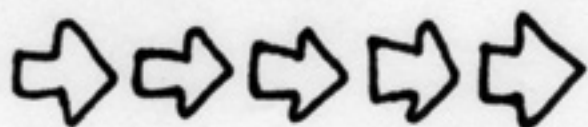
entonces esto es el rumor
(INFLUENCIA RECIPROCA),



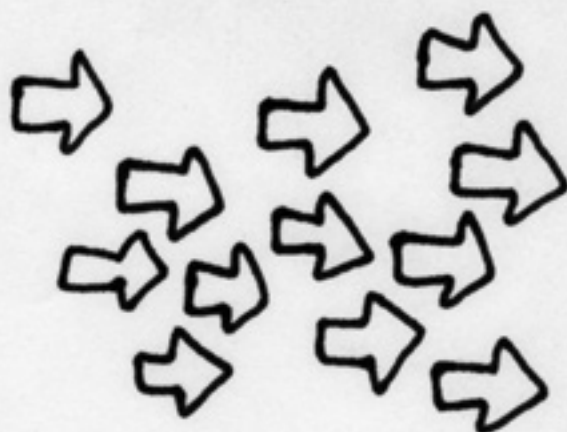
entonces esto es el escándalo
(ADELANTO GRADUAL),



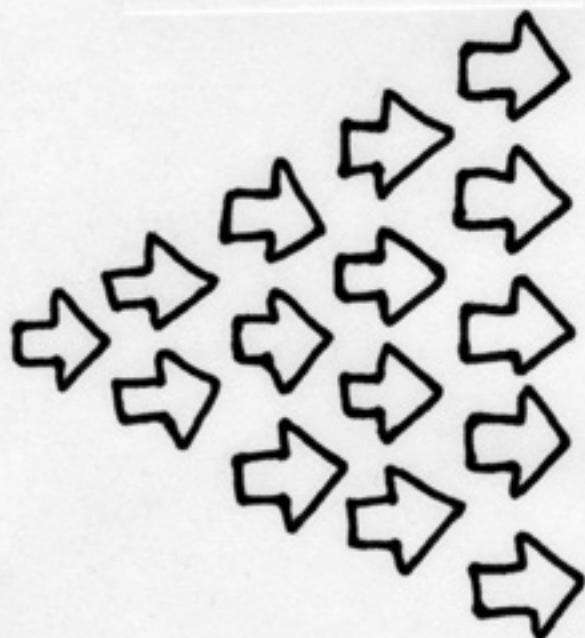
y entonces esto es la calumnia
(MEDIDA ESTRATEGICA).



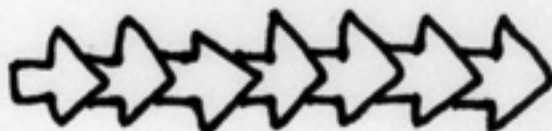
Si esto es el chisme
(INFORMACION ESLABONADA),



entonces esto es el rumor
(MOVIMIENTO MULTIPLE),



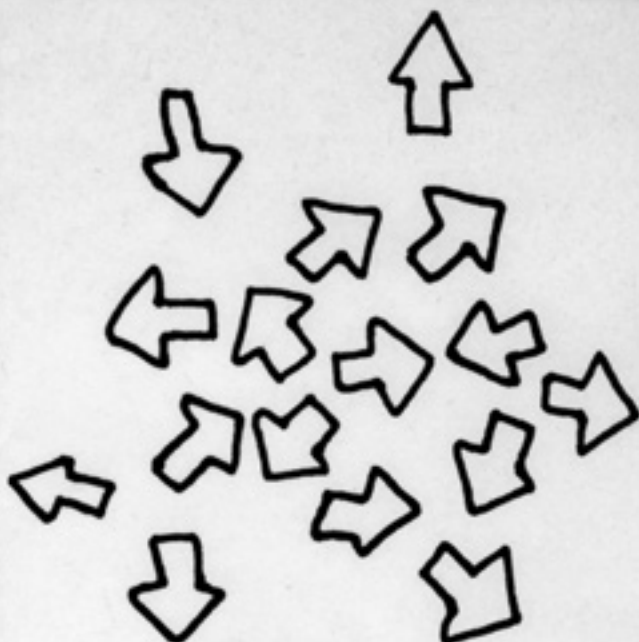
entonces esto es el escándalo
(INTENSIDAD CRECIENTE),



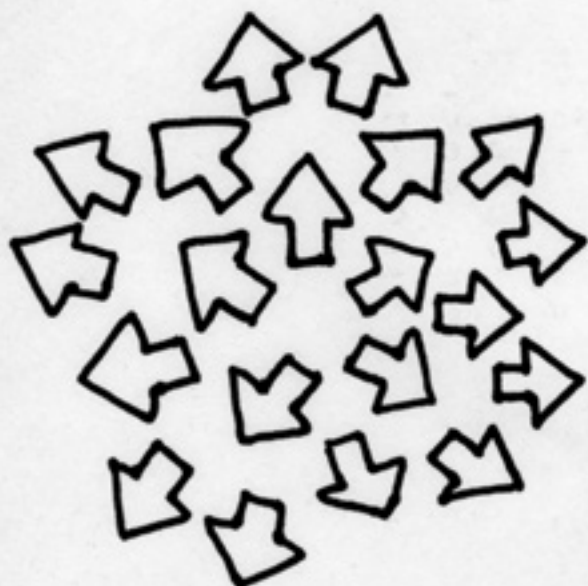
y entonces esto es la calumnia
(BLANCO DEFINIDO).



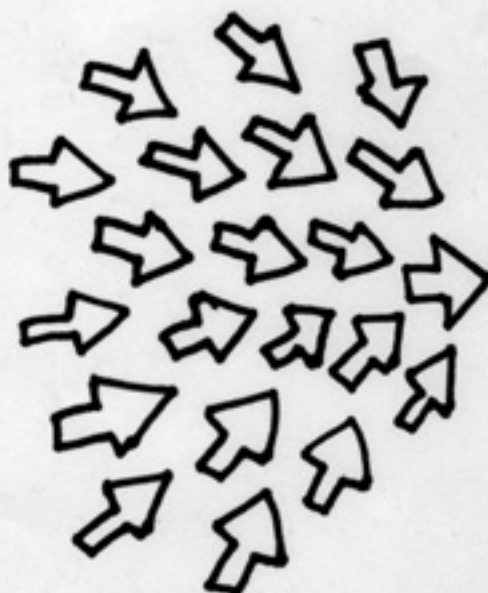
Si esto es el chisme
(EVOLUCION LIBRE),



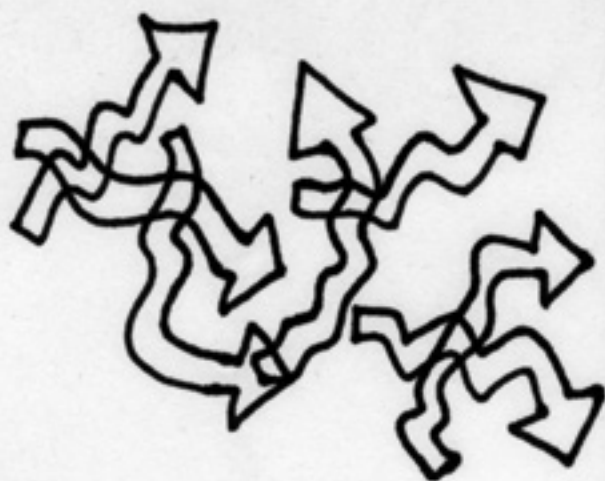
entonces esto es el rumor
(AVANCE CAOTICO),



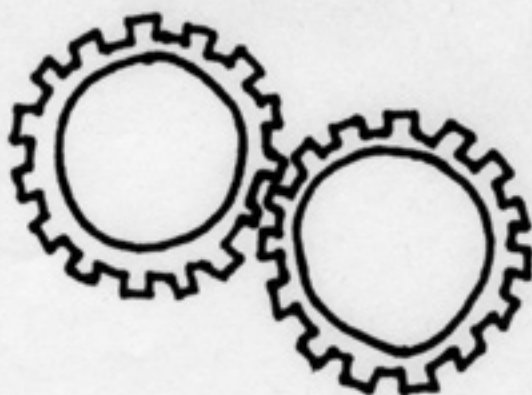
entonces esto es el escándalo
(RADIACION INTENSIVA),



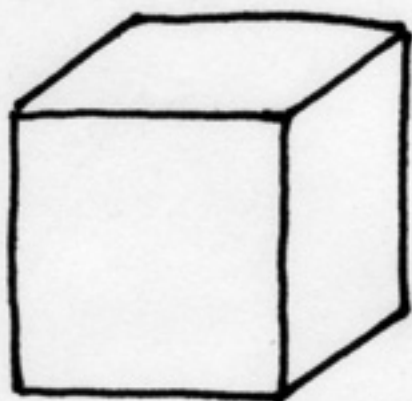
y entonces esto es la calumnia
(ESFUERZO CONCENTRADO).



Si esto es el chisme
(REFERENCIA ONDULANTE),



entonces esto es el rumor
(CONEXION ROTATORIA),



entonces esto es el escándalo
(PESO POSITIVO),



y entonces esto es la calumnia
(MECANISMO EXPLOSIVO)!

"The Robbery
of the Year"

-an installation.

f 4350,-



A small room in the Assen Museum, all dark except for a spotlight



Installatie/
Performance

above a table. On the table, a rotating plate. On the plate,

**Carat
Colour
Clarity
Cut**



a velvet cushion. On the cushion, an authentic diamond. People could

DE Installatie van Ulises Carrión

DIEFSTAL VAN HET JAAR

3 t/m 7 Februari 1982
Drents Museum, Brink 1-5, Assen
Open: di-wo-do-vr 9.30 - 17.00 u.
za-zo 13.00 - 17.00 u.



look at it, or take it in their hands, or steal it. A photographer, disguised



De
Nederlandse
Kunst-
Stichting

as a visitor, documented people's reactions.

"Through ages
diamonds have
been the only
luxury which
has retained
its value..."

**Ulises
Carrión**

21 FEBRUARI 1982

Beste Ulyses:

Ik moest jouw
kunstwerk afmaken, daarom heb ik de
diamant gestolen.

met vriendelijke groeten:

**DE
DIEF!**





Stichting De Appel en Ulises Carrión presenteren
4 Mexicaanse films uit de periode 1950-'52

Rumba Caliente,
Gilberto Martínez Solares, 1952
Subida al Cielo,
Luis Bunuel, 1951

LILIA PRADO LIVE INTERVIEW

Las Mujeres de mi General,
Ismael Rodríguez, 1950
Las 3 Alegres Comadres,
Tito Davison, 1952

De films zullen achter elkaar vertoond worden.

4 juli PREMIERE
Amsterdam, Kriterion,

Roeterstraat 170
tel. 020-23 1708

5 juli Rotterdam, Venster I,
Gouvernestraat 133
tel. 010-36 4998

6 juli Groningen, Liga '68,
Poelestraat 30
tel. 050-120433

7 juli Arnhem, Filmhuis,
Korenmarkt 42
tel. 085-42 42 83

Aanvang: 16.00 uur tot middernacht

Prijs Passepourtout: f 15,00

LIVE IN A





ULISES CARRION
Video/Performing Artist
a Nine One One / Focal Point Media Center Presentation



TWIN BUTLERS
video-performance (20 minutes)

LILIA PRADO: SUPERSTAR
a videotape (30 minutes)

913 E. PINE
Thurs., April 11 9pm \$4 \$3 members

ULISES CARRION

LILIA PRADO SUPERSTAR
A VIDEO SCREENING

TWIN BUTLERS
A VIDEO PERFORMANCE

REPUBLIC

AT ART METROPOLE
217 RICHMOND ST. W.

THURSDAY APRIL 18, 1985
8 PM \$5

A REPUBLIC SPONSORSHIP
THANKS TO ART METROPOLE, MERCER UNION,
AND TRINITY SQUARE VIDEO

exposiciones

EXPOSICIONES

Exposiciones individuales

1973

- *Sstt!*, Mijn Galerijtje, Breda
- *Texts and Other Texts*, In-Out Center, Ámsterdam

1974

- *Grammatica's*, Agora Studio, Maastricht

1975

- *Conjunctions*, Art Meeting Place, Londres

1976

- *Contents* (cat.), Remont Gallery, Varsovia

1977

- *Inne Książki*, (cat.), Remont Gallery, Varsovia

1978

- *Un espace parlé*, Galerie Gaëtan, Ginebra

1979

- *Names and Addresses* (cat.), Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- *Anonymous Quotations*, Void Distributors, Ámsterdam

1980

- *Names and Addresses* (cat.), Agora Studio, Maastricht
- *Bibliografia Parcial*, Espaço NO, Porto Alegre
- *Names and Addresses*, Gallery East, Art Institute of Boston, Boston

1981

- *Clues*, Galerie A, Ámsterdam
- *Artists' Books from the Other Books & So Archive Amsterdam*, Stedelijk Museum Schiedam

1987

- *Books and Pamphlets 1978–1987*, Boekie Woekie, Ámsterdam

1990

- *Bookworks*, Archive Space, Amberes

ulises CARRION
texts and other texts

opens
monday thru saturday 1 - 6 pm

28 may - 9 june

IN-OUT CENTER
regulierrecht 103
amsterdam
tel. 020-946717 or 795587

st!

U. Canis / 27

ssstt !

U. Cornish / 93

Edward Albert thought out his special contribution to the chorus. "I'll miss him dreadfully. He was so kind and sort of friendly like." *"conjunctions"*

"It must have been a great experience to have known Him when He was young and still full of hope and promise." *by ulises carrion*

The remark seemed aimed at Mrs Thump. She answered in her deliberate colourless way. "Yes. He was full of promise—then." *at the art*

"A born playboy. He was nobody's enemy but his own." "And it had to be paid for, of course," said Mrs Thump, and said no more. *meeting place*

The chorus was resumed. Edward Albert repeated his bit. *48 earlham street*

The only person who seemed to be backward in this heaping up of posthumous wreaths was Mrs Thump. At first that was ascribed to the depth of her sorrow. She had no words for it. Then it was whispered that she was going to have Him cremated, not handsomely buried in a large tomb, and that she was going away from London. *1975*

Cremation was a new idea to Edward Albert. It touched a vein of queer imagination in him. "It can't be nice being cremated," he said. "And where are you at the Resurrection? Just a jar or sumpthink." *London W.C.1*

"This will be a shock to your literary work," said old Mr Blake to the widow, finding her sitting alone in meditation.

She considered him. She spoke quite calmly, but with an effect of relieving her mind of something that had been there too long. "No harm now in telling you that I don't do literary work. He put that about. *Amour propre*. He had his pride, you know. He just hated to think I was a pirate dressmaker working myself to the bone with a roomful of busses. That's what I am, you know. He was sensitive—in that way. That's all over now, and his feelings can't be hurt any more." *17 march → 3*

"I thought—" began old Mr Blake. *april*
"No. I guess you guessed. Now I can go off to Torquay

verkaufen; f. verkaufen. — Verkauft mir, ihn, ihr deinen Garten, das Buch! Verkauft euch niemals dem Teufel, der Hölle! (an den Teufel, die Hölle) für (um) alles Geld! Er hat es über den Wert verkauft. Ich verkaufe es unterm (unter dem) Werte.

Verkäuflich, der, -n, -, -, -, -, O.
veräußert, -en, -ten, -te. Es ist mir,
ihm, dem Besitzer veräußert.

Verkehr, der, — *der Verkehr*, — der Verkehr, der Verkehr unter (zwischen) die und ihr, hohen Freunden.

verfehrt, -er, [-e]ten. — verfehrteife.
Verfehrtheit, die, uno.; -en, -e.
verfehren, f. befennen. — Zu verfehren

Verfälschung, die, unf.; -en, unf.
verfälschen (verfäls-ern): vermindern, herab-

[illegible]

Verfehlung, die, unv.; -en, unv.
verfehlen; befehlen — Er hat mich

verlangen, v. verlangen. — Er hat mich,
ihn, einen Schuldner beim Gericht wegen
der Forderung des Geldes verflagt.
Verflägar, der.

verflammen, *v.* unflammen.
Verflammerung, *die*, *und*; -en, *und*.
verflammt (od. verflonnen): vor Hitze

erfahren! - *a*, [-*a*]ten. — Wir, ihm, dem Bettler ist der Fuß die Hand verflammt.

verlättschen; verlätsche; verlätsch(e)n (E.
maße: verlätscht); verlätsch; verlätsche;
-n; verlätscht; verlätsch(-n); verlätsch(-n);

verklaffen. — Sie hat mich, ihn, Sie, ihrem Herrn, die Herrschaft verklaffen.

verflauscht (= verflauschert). — Ich habe mich im Betrage verflauscht.
verflauschert (vorbehalten; mit Be-
dingung versehen). — Ich habe zu

dingungen verfehen. — Ich habe mich
den Mißgebrauch, das Recht verflau-
fuhert. Ich habe mich sehr verflaufuhert.

verleiden, 1. beileiden. — Ich hatte mich als ein[er] Bettler, eine Scharnstein (in einem Bettler, ein Bettler) verkleidet.

verfeinern; verfein(e)rt, verfeinern, verfeinert; verfeinerte, -en, verfeinert, verfeinerte (adj. verfeinert(e)) u. verfeinert

— Du suchst mich, du heiliges Wort
Incontinent, alle Welt jetzt zu verführen.

Verfeinerung, die, unsp.; -en, unsp. —
die Verfeinerung[s]föÙe.
verfeinern: verfeinere, verfeinert, verfeinend.

verlängen, verlängere, verlängert, verlängert;
verläng, -ß, -; verlängern, verläng(er)! zu
verlängen. — Der Gefang verläng leide
in dem Maße, der seine (den) Maß

verflommen (= verflammt), -er, -ten.
verfukchern: verführe/che, verführerisch, -er.

[illegible]

verführerisch, der, und; -te, und.
 verführerisch, -en, -(s)ten.
 Verführung, die, und; -en, und.
 verführt.

Verfälschung, die, um -en, um
verfälscht, -er, -(e)n
Verfälschung, die, um -en, um

verflochten, die, -en; -en, unv.
verfloppelt.
Verfloppelung, die, -en; -en, unv.
verfordern.

verfrachten: -bie, -en; -en, -en.
verfrachten: -bie, -en; -en, -en.

vertrieben, vertrieb, vertrieb, vertrieb;
vertrieb, -, con]. vertrieb; vertrieben,
vertrieb[e] ja vertrieben. — Ich hatte
schon in dem (dem) Stoff hinter dem

in den (dem) Stuhl, hinter den
Ofen, unter die Bank, das Sofa ver-
frohen. Er hat sich vor dir, ihr, dem
Bund, großer Kraft überlassen.

verträumt. **Verträum(e)lung.** *das.* *verträumt*; -en, *verträumt*.

verkrümpert, -er, -(e) *Adj.*
 verkrümpert, die, unreg.; **Pl** **28 F**
 die Niedrig(e)verkrümpertung.
 verkrümpert, -er, -(e) *Adj.*

berstärkt, -en, -(e)n
Berstärkung, die, umg.; -en,
berstärken, {, befestigen.
Berstärkungs, die, umg.; -en

verfümmern, die, und.; -en, und.
verfünden; verfünde, verfündet (E. nur:
verfündet), verfündet; verfünden, -ß, -;
verfündet, verfündet! zu verfünden — (E.)

verklündet, verklünd(e)! ja verklünden. — Er hat es mir, ihm, dem Verurteilten, der Familie verklündet.

verkündigen; verkündigt, verkündigt, ver-
kündigt; verkündigte, -ft, -; verkündigt, ver-
kündigt[r]! zu verkündigen. — Ich ver-
kündigte, daß Du die dem Geringsten

die Nachricht.

Reichelt *verhapp(e)n*, *verhapp(e)l*, *verhapp(e)l*, *verhapp(e)l* *verhapp(e)l*, -l, -; *verhapp(e)l*, *verhapp(e)l* *verhapp(e)l*; *ed. verhapp(e)l(e)!* *ja* *verhapp(e)l* — Die *verhapp(e)l* mir, ich

entfesselt. — Die verflochtenen mit, ihm,

BOEKIE WOEKIE
Gasthuismolensteeg 16
1016 AN Amsterdam
Tel. 020-259360
Giro nr. 64765
Open:
Di-Vr (Tu-Fr): 12-18
Za (Sa): 12-17

180

Void Distributors
presents

Ulises Carrion's
"Anonymous Quotations"

on the 31st of March 1979

from 8pm to 10pm

Anjeliersstr. 153, Amsterdam

**other
books
and
so**

OTHER BOOKS AND SO

Exposiciones en Other Books and So

Heerengracht 227:

1975

- *Boeken en linguïstische objecten uit allerlei landen*
- *little books*
- *Briefkarten van kunstenaars*
- *Tim Jones: Propositions, combinaties van taal en beeld*
- *Either, or inside Opal L. Nation, the recent written words*
- *Beau Geste Press*
- *Eric van der Wal*

1976

- *Roy Grayson. Brighton Road*
- *Arriga Lora-Totino*
- *Athletic, liquid and phonic poetry*
- *Ad Gerritsen, Wie zich aan een ander spiegelt, spiegelt zich zacht*
- *Raúl Marroquín*
- *International Stamp Art*
- *E. Carl*
- *Eduard Bal*
- *Guy Schraenen*
- *Predrag Sidjanin. Love*
- *Klaus Groh*
- *Tom van As*
- *G.J. de Rook. Four Works and Books*
- *Paul van Reeuwijk*
- *Brummense Uitgeverij van Luxe Werkjes*
- *Newspaper Art / Art Newspapers, comisariada por Michael Gibbs*
- *Raúl Marroquín*

1977

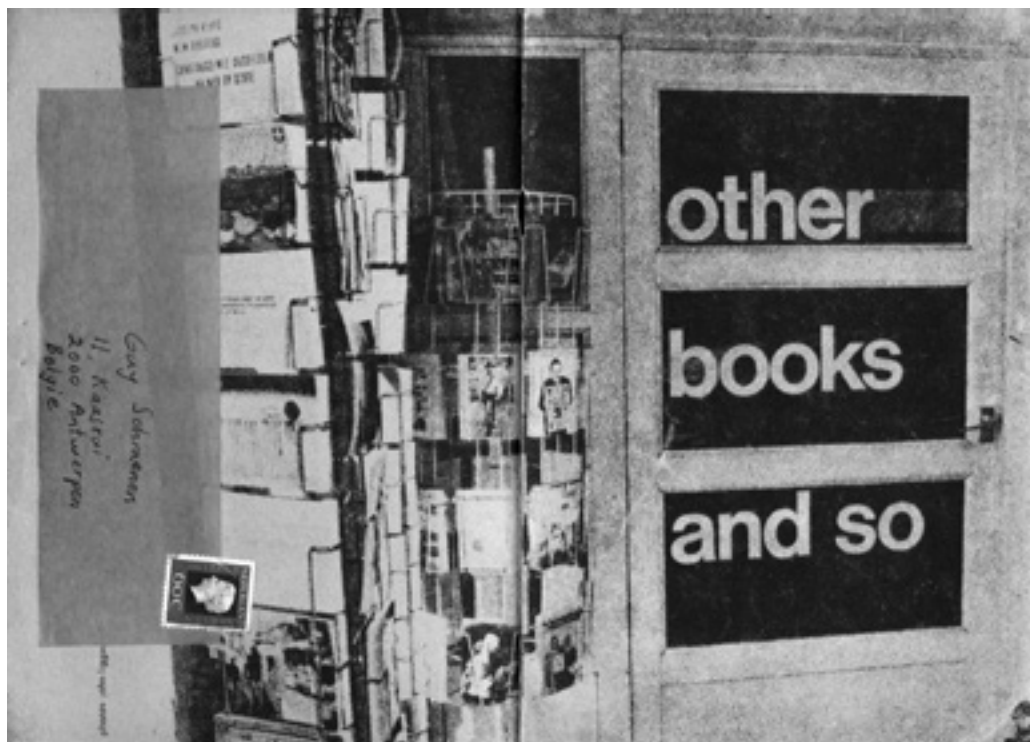
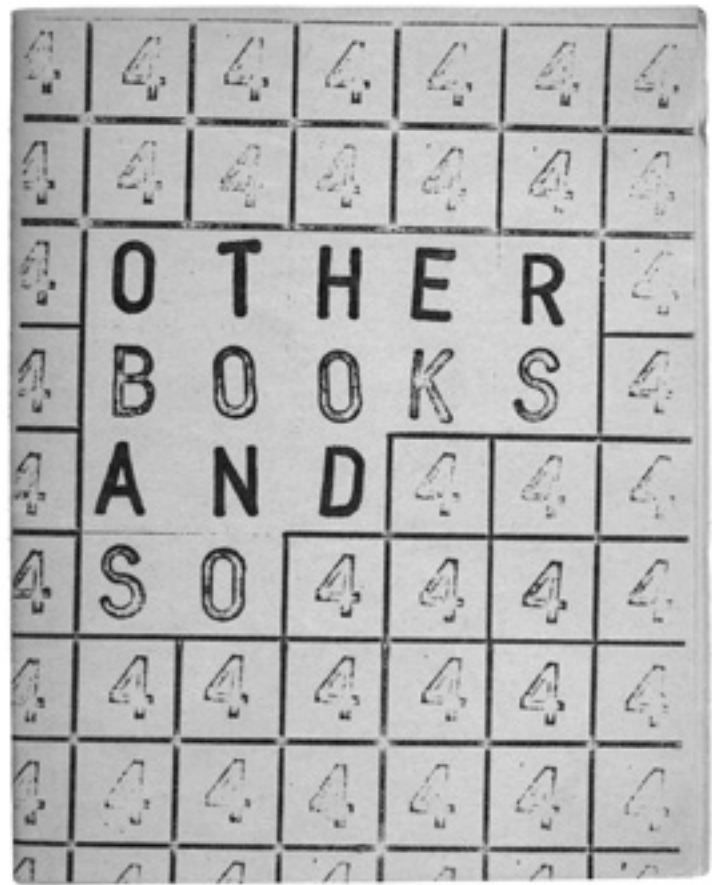
- *Hetty Huisman, Carbaron Press, brieven aan vrienden*
- *Underground Art. Yugoslav Publications*
- *What Is Art?, after an idea of H. W. Kalkmann*
- *Richard Hartwell*
- *Maurizio Nannucci*
- *Edizioni Geiger*
- *Dorothy Iannone. A Show of Books and Cards*
- *Dick Higgins*

Heerengracht 259:

- *Allan Kaprow. Tom Ockerse Editions*
- *Barry McCallion*
- *Typewriter Art*
- *Guy Schraenen éditeur*
- *10 jaar Bloknoot*

1978

- *Mirella Bentivoglio / Vladan Radovanović*
- *Boeken van vijf Latijnsamerikaanse Kunstenaars uit Uruguay, Chili, Argentinië*
- *What is Mail Art?*
- *Takako Saito*
- *Boeken van Braziliaanse kunstenaars*
- *Poste restante*
- *Mirtha Dermisache*
- *Post restante 1*
- *Post restante 2*
- *Anna Banana*
- *Robert Joseph en Pierre van Dijk*
- *Robert Joseph en Pierre van Dijk*
- *Ad Gerritsen*
- *Jiří Valoch*







TRAVERSABLE adj. Qui peut être traversé : *régions traversables*.

TRAVERS-BANC n. m. Dans une mine, galerie horizontale dans le rocher, perpendiculaire aux lignes de niveau des couches. | Pl. des travers-bancs.

TRAVERSE [travɛʁ] n. f. (de *traverser*). Technol. Sorte d'entretoise. | Ch. de f. Pièce d'appui posée sur le ballast perpendiculairement aux rails d'une voie ferrée, qu'elle supporte et dont elle maintient l'écartement. | Chemin de traverse, petit chemin, plus direct que la grand-route. | Se mettre à la traverse (Fig.), apporter des obstacles. | — Pl. Obstacles, affections : *rencontrer bien des traverses sur son chemin*. — 85 - *avalliv biamed*

TRAVERSÉE n. f. Action de traverser. | Voyage par mer ou à travers un pays. | Traversée de voie (Ch. de f.), point où deux voies se coupent.

TRAVERSER [travɛʁsɛ] v. t. (lat. *transversare*). Passer à-travers, d'un côté à l'autre : *traverser une forêt, la rue*. | Pénétrer de part en part : *la pluie a traversé mes vêtements*. | Être en travers de quelque chose : *des idées traversent le jardin*. | Fig. Passer par : *verre pendant* : *traverser des temps malheureux*. | Traverser l'esprit, se présenter rapidement à la pensée.

TRAVERSIER, ÈRE adj. Qui sert à traverser : *barque traversière*. | *Fidèle traversière*, s'ôte qu'on place presque horizontalement sur les lettres.

TRAVERSIER [travɛʁsiɛ] n. m. Sorte



Joan

Rabascall

Oda (Freudiana) a Barcelona
Col·lecció de deu postals

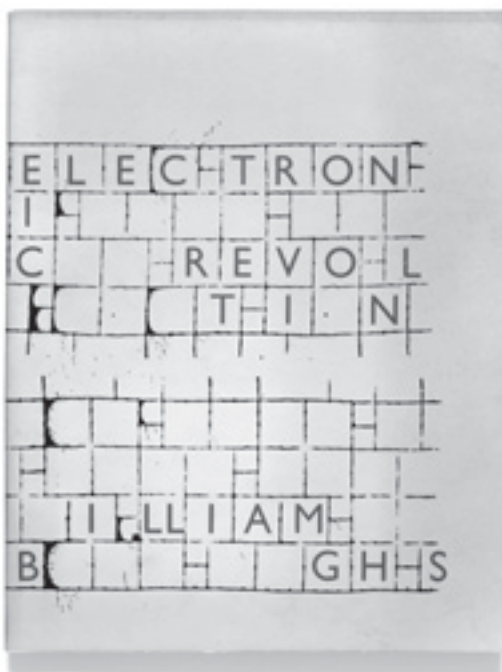
Neix a Barcelona l'any 1935. Resideix a París des de 1962. El seu treball és basat damunt les imatges i les informacions vehiculades pels circuits establerts de visualització (TV, premsa, publicitat, etc.), és a dir, imatges i informacions de «segona mà» que ell utilitza al·lògicament, contraposant-les o desvirtuant-les de la manipulació ideològica a què han estat sotmeses, i ampliant-les sobre tela fotogràfica.

A partir de 1972 realitza també films (curts-metratges) i video tapes amb tècnica similar, adaptada al camp audiovisual. Per a algunes sèries, parteix de la solarització que produeix la tècnica de la xerografia sobre les imatges ja editades; és el cas per a aquesta sèrie inèdita, dedicada a Barcelona.

Ha exposat individualment a diversos països d'Europa —Països Baixos, Gran Bretanya, França, Itàlia, Portugal i Liechtenstein— i recentment a Barcelona. També ha participat a nombroses mostres col·lectives arreu del món, principalment a Europa —Est i Oest— i als Estats Units.

Col·lecció de deu postals d'Art Contemporani

ART ENLLÀ



landscapes I

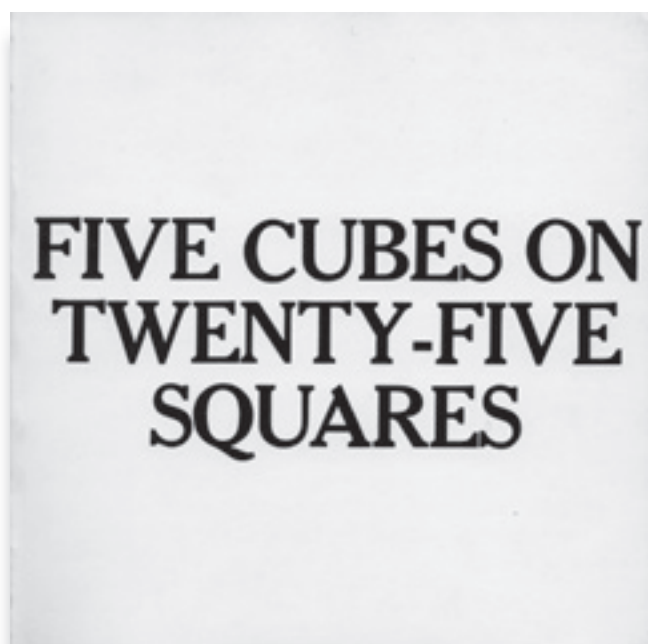
by

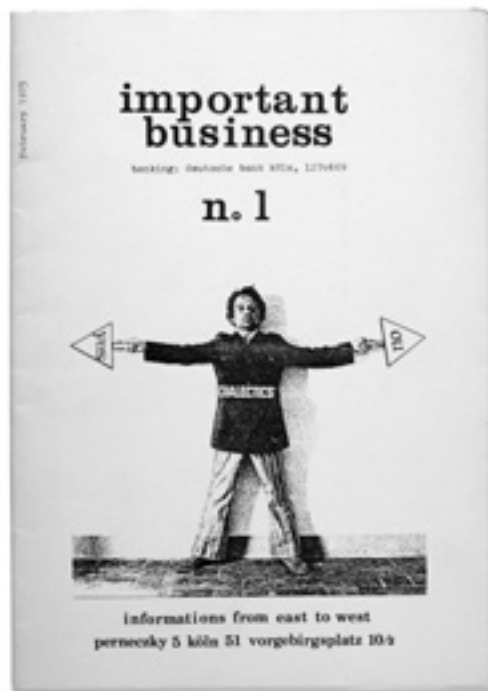
jirí valoch

exp/press p.o.box 14012 utrecht



JAPANESE SCHMUCK
ISSN 0301 5709 (No. 10)
US \$5.00 (£2.50 in UK)
BEAU GESTE PRESS











open tuesday to saturday
10 am - 1 pm, 2 pm - 5.30 pm

a space for
exhibition and
distribution
of

BOOKS
AND SO
OTHER
herengracht
227
amsterdam

tel. 256781

amrobank 43.30.47.046
postgiro nr 3366599
t.n.v. u. carrión-bogard

other books
non books
anti books
pseudo books
quasi books
concrete books
visual books
conceptual books
structural books
project books
statements books
instruction books

and

musical scores
postcards
posters
objects
sound poetry

Other Books and So,
Herengracht 227 Am
sterdam, The Nether
lands. Tel. 256781.
Open Tu. to Sa. 10.
00-17.30 hrs. Amrob
ank 43.30.47.046. P
ostgiro nr 3366599. 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
postcards
records
cassettes



POP-UP TIE
A CONGRATULATORY TIE
A tie that pops out of its box. Use and reuse. The tie is made of a special material that can be folded flat. It is a great gift for anyone who loves a good tie. \$1.25



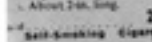
HING IS REAL BLAST!
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



ding Toilet Seat
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



CHEST HAIR
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



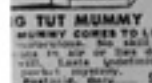
OKING PETS
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



SQUIRTING outhouse
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.25



Floats in Mid-Air Without Support
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



G TUT MUMMY
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



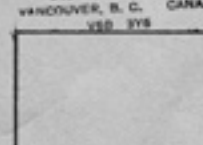
Electric Laughing Bag
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



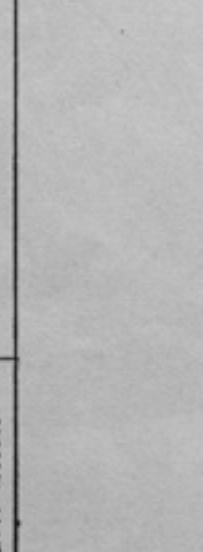
KING DRINK
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.00



Whoopee Cushion
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



MAGIC FINGER CHOPPER
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



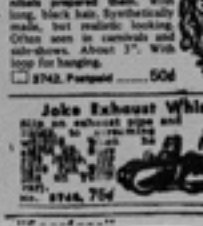
Either, or Inside Opal L. Nations
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



JUMPING HAT
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



TRAMP SHOE CAPS
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



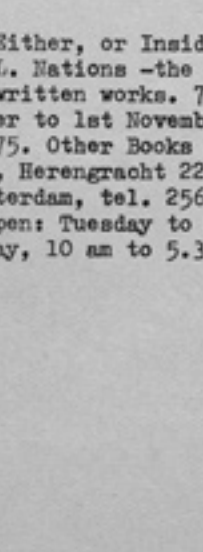
SHRUNKEN HEAD
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



MAGIC FINGER CHOPPER
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



Either, or Inside Opal L. Nations
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



STINKY SMOKE JOKE
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



Yeeh! HIPPIE WIG
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



Like Mean It's Great!
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



ROBB with POP-OUT Lady's Leg
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



MAGNETIC FINGER
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



SPOOKY BONY
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



JOHN RADIO
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



IMITATION VOMIT
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



WHISKY SANDWICH
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



POWERFUL SOUND GUN
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



SPOOKY BONY
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



JOHN RADIO
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



IMITATION VOMIT
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



WHISKY SANDWICH
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95



POWERFUL SOUND GUN
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95

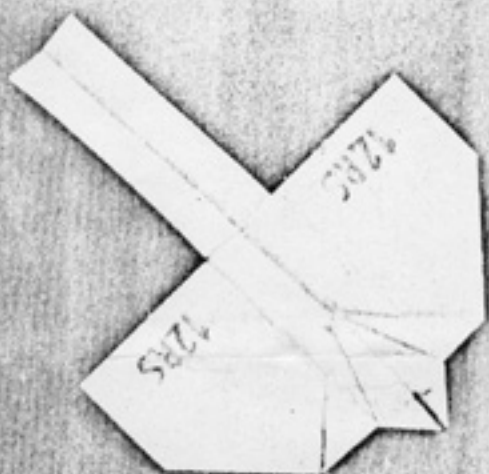


VAMPIRE MONSTER MAKE-UP KIT
A great way to have fun. It's a game that's easy to play and fun to watch. \$1.95

OPENING MONDAY 24 MAY
20.00 hrs

AXE
films

FILMPERFORMANCE
21.00 hrs
ORNITHOLOGIE II & I
MIDDELHEIM 20/21.8.
FROM
EDUARD BAL &
GUY SCHRAENEN



OTHER BOOKS & SO

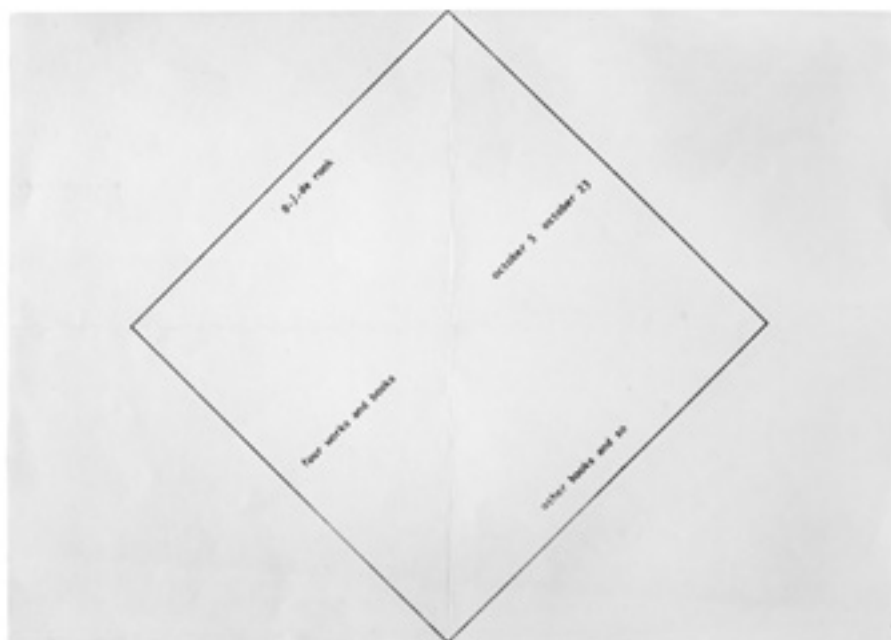
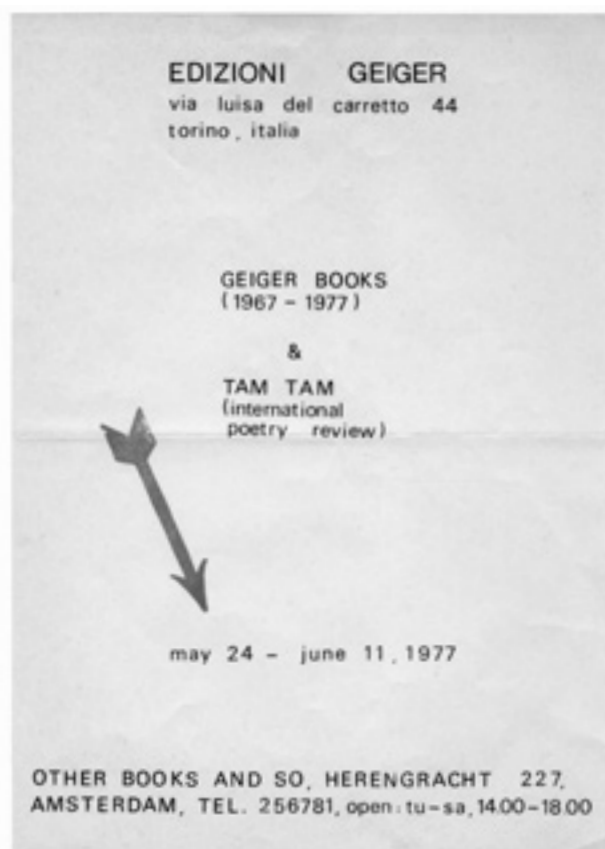
HERENGRACHT 227 AMSTERDAM
TEL. 020/256-781

OPEN:
TUESDAY to SATURDAY
10.00 - 17.30 hrs

* 24 MAY - 19 JUNE 1976 *

EDUARD BAL

BOOKS
BOXES
CARDS
OBJECTS
PRINTS
STAMPS





NEWSPAPER ART

ART NEWSPAPERS

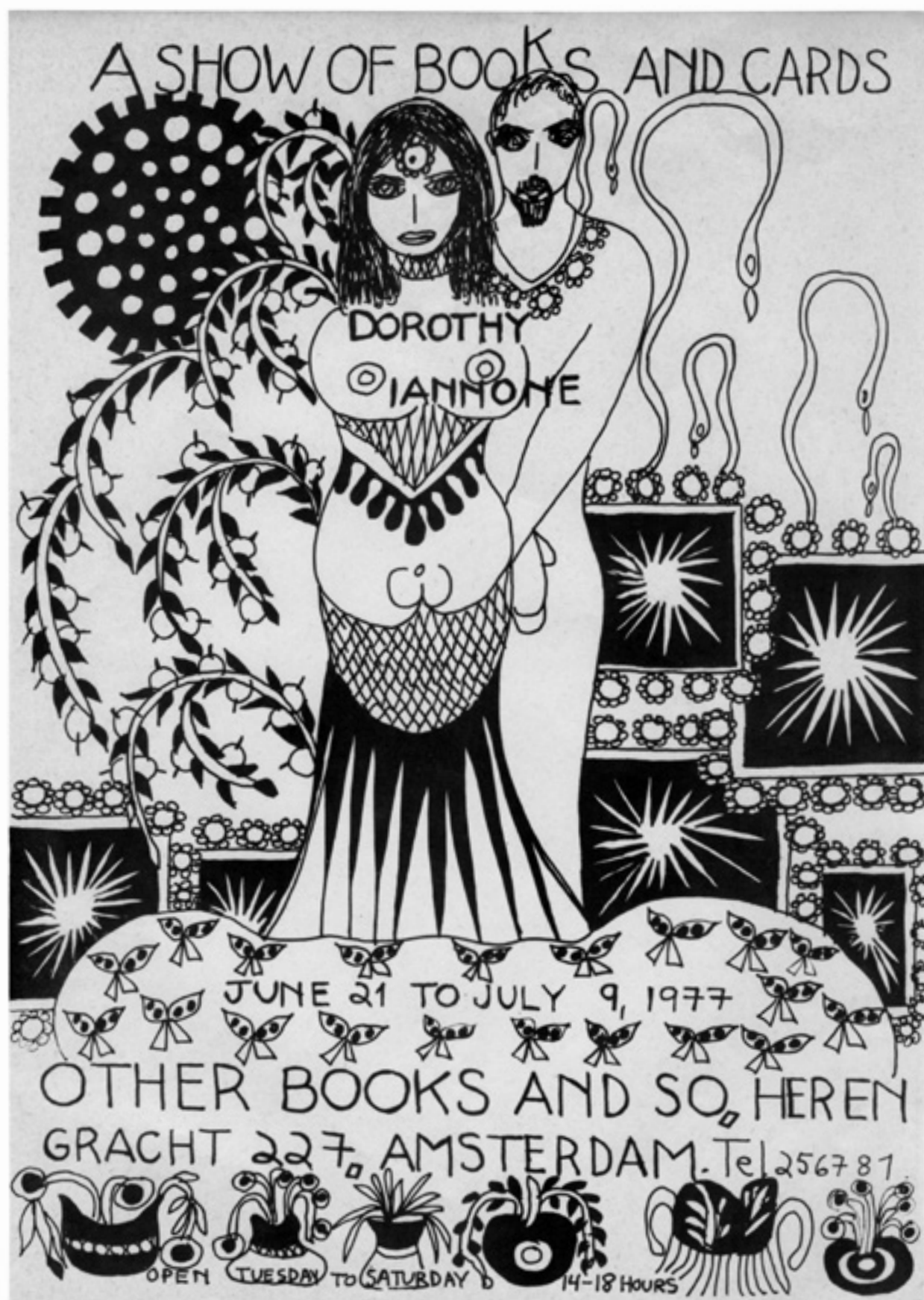
Eduard Bal, Mirtha Dermisache, Hans Koetsier, Sef Peeters, Helfried Hagenberg, Endre Tot, Jan Hendriks, Dieter Roth, J.B. Eede, Martha Hellion, Oey Tjeng Sit, Claus Oldenburg, Bigas Luna, Steinlena Ze Procedure, Douwe Jan Bakker, Michael Gibbs, G. J. de Roock, Timm Ulrichs, Yves Klein, Gunther Uecker, Hans Werner Kalkmann, Francis Picabia, Pieter Brattinga, Herman de Vries, W.J.M. Bink, Frank Oudeboorn, Richard Hartwell, Ulises Carrion, H.N. Werkman, and many others.

30 November - 23 December 1976. Opening: 30 November 1976, 20.00 hrs, with Special Mystery Guest Appearance. Other Books and So, Herengracht 227, Amsterdam, tel. 020 - 256781. Open: Tuesday to Saturday 14.00-18.00 hours.

Newspapers from USA, Netherlands, Canada, England, Spain, Germany, Poland, Australia, Venezuela, Switzerland, Italy, New Zealand, etc.

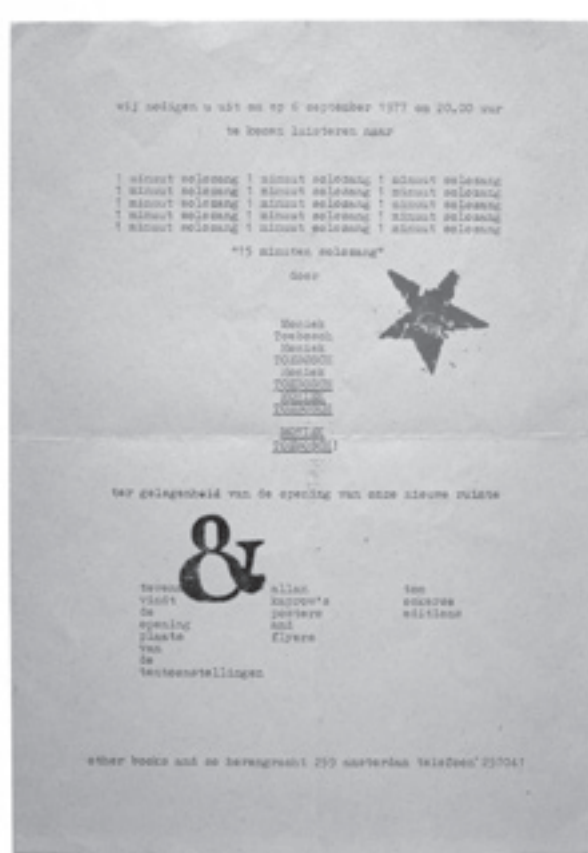
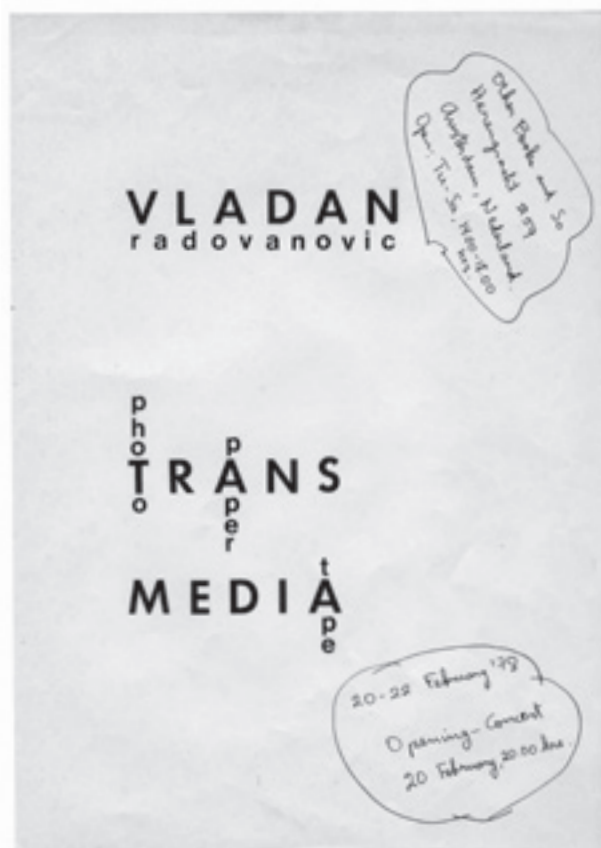
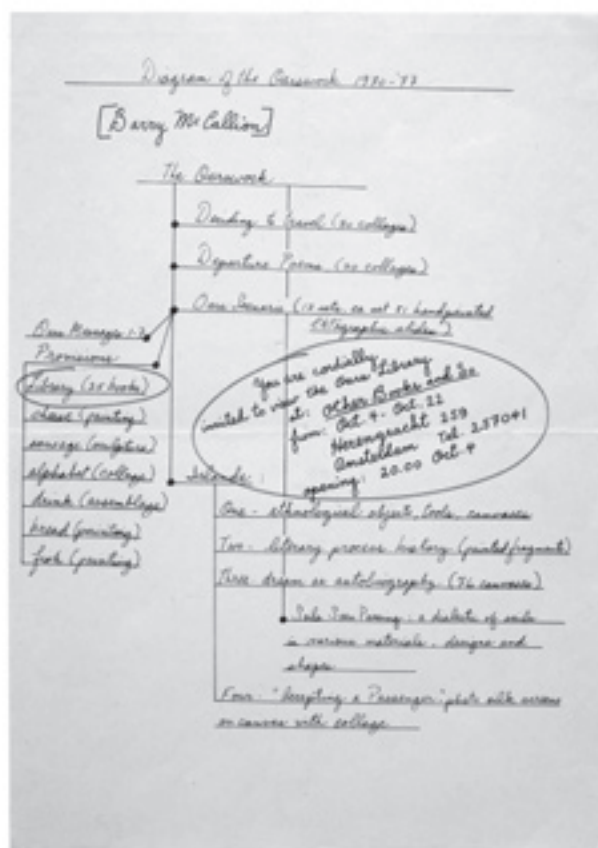
Other Books and So is a space for exhibition and distribution of other books, non books, anti books, pseudo books, quasi books, concrete books, conceptual books, structural books, project books, plain books, multiples, posters, records, cassettes. European distributor for Beau Geste Press. World distributor for Pandangos, Daylight Press and Dynamo Press.

Design: Tom Gravenaker.



typewriter works / a show from the small press archive guy schraenen
 ypewriter works / a show from the small press archive guy schraenen
 pewriter works / a show from the small press archive guy schraenen a
 ewriter works / a show from the small press archive guy schraenen an
 writer works / a show from the small press archive guy schraenen ant
 riter works / a show from the small press archive guy schraenen antw
 iter works / a show from the small press archive guy schraenen antwe
 ter works / a show from the small press archive guy schraenen antwer
 er works / a show from the small press archive guy schraenen antwerp
 r works / a show from the small press archive guy schraenen antwerp
 works / a show from the small press archive guy schraenen antwerp /
 works / a show from the small press archive guy schraenen antwerp /
 orks / a show from the 8 - 26 november 1977 schraenen antwerp / o
 rks / a show from the small press archive guy schraenen antwerp / ot
 ks / a show from the small press archive guy schraenen antwerp / oth
 s / a show from the small press archive guy schraenen antwerp / othe
 / a show from the small press archive guy schraenen antwerp / other
 / a show from the small press archive guy schraenen antwerp / other
 a show from the small press archive guy schraenen antwerp / other b
 a show from the small press archive guy schraenen antwerp / other bo
 show from the small press archive guy schraenen antwerp / other boo
 show from the small press archive guy schraenen antwerp / other book
 how from the small press archive guy schraenen antwerp / other books
 ow from the small press archive guy schraenen antwerp / other books
 w from the small press archive guy schraenen antwerp / other books a
 from the small press archive guy schraenen antwerp / other books an
 from the small press archive guy schraenen antwerp / other books and
 rom the small press archive guy schraenen antwerp / other books and
 om the small press archive guy schraenen antwerp / other books and s
 m the small press archive guy schraenen antwerp / other books and so

herengracht 259 amsterdam, tel. 25-70-41, open tu - sa 14 - 18 hrs.





NEW
BOOKS





Uliase, Garrison
Other Books and So Archive
Bloemgracht 121
1016 KK Amsterdam

The archive is open!
* Keep in touch *

Books
Mail
Recordings
Video

Archive
Archive

Concentration
Registration
Exhibition
Distribution







**exposiciones
realizadas
por
ulises
carrión**

EXPOSICIONES REALIZADAS POR ULISES CARRIÓN

1976

- *Books from Other Books and So*, Emmastad, Curaçao
- *Contents*, Remont Gallery, Varsovia (cat.)

1977

- *Inne Książki*, Remont Gallery, Varsovia (cat.)
- *De wegen van kunst in de vrije sector*, Stedelijk Museum / Museum Fodor, Ámsterdam
- *Language Performances. Other Books and So*, Dutch Art Fair, Ámsterdam

1978

- *Books, multiples, posters, papers, postcards from Other Books and So*, Kunstzaal Zuid, Róterdam
- *Van kunstenaarsboeken tot postkunst / From Bookworks to Mailworks*, Fiatal Művészek Klubja, Budapest (cat.)
- *From Bookworks to Mailworks*, Stedelijk Museum Alkmaar (cat.)

1979

- *Rubber Stamp Books*, Egmont Højskolen, Hou (cat.)
- *Anonymous Quotations*, Anjelierstr. 153, Ámsterdam

1980

- *Bookshow*, The Living Art Museum, Reikiavik (cat.)

1981

- *Other Books*, The Living Art Museum, Reikiavik (cat.)
- *Artists' Books: 12 Approaches* (con Juan J. Agius), Museum Waterland, Purmerend (cat.)
- *Artists' Books from the Other Books & So Archive Amsterdam*, Stedelijk Museum Schiedam (cat.)

1982

- *Art Photocopies exhibition!*, Centrum 't Hoogt, Utrecht (cat.)

1986

- *Turning Over the Pages: Some Books in Contemporary Art*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge (cat.)

1988

- *Kunstenaarsboeken uit het Other Books and So Archive*, Studium Generale, Universiteit Maastricht
- *Erakusketa / Copias Originales*, II Bideoaldia, Tolosa (cat.)

Catálogos

1976

- *Contents*, Remont Gallery, Varsovia

1977

- *Inne Książki*, Remont Gallery, Varsovia
- *Language Performances. Other Books and So at the Dutch Art Fair*, Sonesta Koepelzaal, Ámsterdam

1978

- "Rubber Stamps. Theory and Praxis", en Aart van Barneveld (ed.), *Rubber Bulletin*, año 1, nº 6, Stempelplaats, Ámsterdam
- *Van kunstenaarsboeken tot postkunst / From Bookworks to Mailworks*, Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- *Van kunstenaarsboeken tot postkunst / From Bookworks to Mailworks*, Stedelijk Museum Alkmaar

1979

- "Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps", en Aart van Barneveld (ed.), *Rubber Bulletin*, año 2, nº 8, Stempelplaats, Ámsterdam
- *Stempelkunst. Een historische overzicht*, Aart van Barneveld, Ulises Carrión, y G. J. de Rook (eds.), De Nederlandse Kunststichting, Ámsterdam
- *Names and Addresses. Verbal, Visual, and Aural Works 1973-1980*, Agora Studio, Maastricht, 1980

1981

- *Other Books*, The Living Art Museum, Reikiavik
- *Kunstenaarsboeken / Artists' Books uit het / from the Other Books & So Archive Amsterdam*, Stedelijk Museum Schiedam

1982

- *Art Photocopies exhibition!*, Centrum 't Hoogt, Studium Generale, Universiteit Utrecht

1984

- *Lilia Prado. Superstar film festival*, Stichting De Appel, Ámsterdam

Van kunstenaarsboeken tot postkunst

Stelsel de naam al aangeeft, gaat het in deze tentoonstelling om de postkanten, de verbindingspunten, tussen kunstenaarsboeken en postkanten. Beide vormen behoren tot dezelfde groep (een of meer de laatste twee decennia en belanden in eenzelfde album). Bovendien kan het niet mogelijk is een historische lijn te trekken die van de ene vorm naar de andere leidt, wil ik toch aantonen dat de postkanten bepaalde tendenties verscherpt hebben in de ontwikkeling van de kunst, die de kunstenaarsboeken reeds op gang gebracht hadden. Deze verscherping heeft belangrijke vormgevende gevolgen gehad, waardoor dat de taal ook de ontwikkeling van het ene genre naar het andere veronderstelt. (Kunstenaarsboeken zijn boeken opvat als afbeeldingsobjecten, d.w.z., boeken waarin de beeldende taal bestaat uit de vorm van alle materiele en formele elementen. Postkanten is niet postkanten).



Regina Silveira: Brazil Today

From Bookworks to Mailworks

As the name indicates, this exhibition tries to show the contact points, the relationships, between artists' bookworks and Mail Art. Both forms are contemporary (they belong more or less to the last two decades) and influence and enrich each other. Although it isn't possible to draw a chronological sequence leading from one art form to the other, I want to show that Mail Art realises more tendencies in the evolution of the art process - evolutions that the bookworks had triggered, and that with radicalization has important formal consequences. This is the reason for the title suggesting a development from the one form to the other. (Bookworks are books that are compiled as an expressive unity, that is to say where the message is the sum of all the material and formal elements. Mailart is any postal sending that incorporates one, several or all to

1

het dat één, meerdere of alle elementen van het Frankfurter- en verbindingsproces opmerken als deel van de kunsttaal. Andere groepen postkanten is de kunst van het gebruik van de post). Deze tentoonstelling bestaat uit twee hoofdafdelingen. De eerste afdeling bestaat uit kunstenaarsboeken, gebouwd uit het materiaal dat op dit moment het meest in schikking staat en naar zijn mening uitgelezen voorbeelden zijn van dit genre. De tweede afdeling bestaat uit de werken, die de boekvorm bewaard, met enkele uitzonderingen,



Donald Perry: Donald Perry in the Center of Art and Communication December 1979.

the elements of the actual mailing as part of the transmitted message. That is, mail art is the art of using the mail. The show comprises therefore, 2 sections. The first is formed by bookworks that have been selected among the material available for us at this moment. Bookworks that is in my opinion are excellent examples of their genre. The second section is made up of works that retain the book format (with some exceptions) but, on

wereld kregen, de groei van kunstenaarsboeken (en de tentoonstellingen daarvan) bevestigd heeft, het feit was dat ze door de post verspreid konden worden. Niet natuurlijk, dat het in bepaalde gevallen verpakken van de twee objecten en het ontwerpen van werken die ook beide genres behoren. Dit had weer tot gevolg, dat deze boeken soms een minder strikte structuur hadden dan de hiervoor vermelde, de verpakkingen van kleine objecten (tekenen, kleine tekeningen voor letters, tekeningen). Een uitzondering voorbeeld is 'Eliza Gajewski' van Henryk Gajewski. Het boek is gemaakt als een fotoboek. Iedere foto, zoals het onderwerp op elke pagina aangeeft, registreert een moment uit het leven van de kunstenaar van de kunstenaar. Maar het boek bevat alleen de eerste twee foto's. Alle andere zijn in de toekomst genomen worden en één voor één, neemt de tijd voorbijgaan en zijn opgevoerd, naar ieder, die een aanpak van de boek heeft veranderd worden. Dit werk bestaat dus elementen op, die de grenzen van



at these books often have a less rigid structure than those described above. But they open up, new possibilities and new directions for later developments. A perfect example of this is Henryk Gajewski's 'Eliza Gajewski'. The book is organized as a photo-album. In each photo, as stated by the title on each page, documents one moment in the life of the author's daughter. But the book has only the first 2 photographs. All the others will be taken in the future and gradually, as time goes by and Eliza grows, sent to each page of the book. This work incorporates those elements that question the existence of the book as objects limited in space and time. This questioning is made possible through the use of the postal system. Robin Craven, an extremely active artist in the area of Mail Art, has asked all his correspondents - who have never met him personally - to draw his imaginary portrait. Later Robin Craven has compiled and published a book with all the received answers. But, before reproducing the answers, he had copied them himself, one by one, had re-written all the texts and re-drawn all the images. In this way

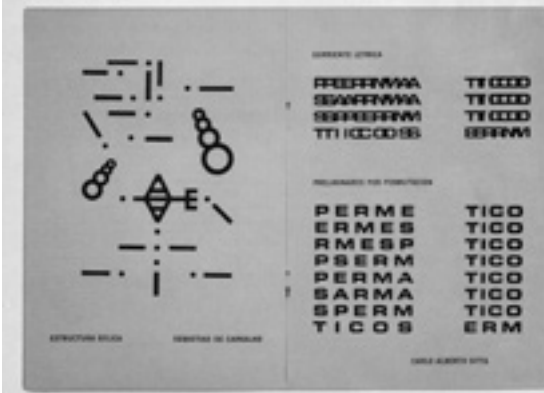
2

Any Groupwork: Painting Book

as het boek als ruimtelijk en tijdelijk object doorbreken. De boek van plaatsvinden de afbeelding de post. Robin Craven, voor altijd op het gebied van de postkunst, heeft aan alle mensen, die met hem corresponderen (het boek heeft hebben geïnteresseerd op een de-ontwikkeling voortzetten van hem te maken. Verwijzen naar Robin Craven's boek 'Portrait' samengesteld en gepubliceerd van alle ontvangen antwoorden. Maar alvorens de antwoorden te reproduceren, heeft hij ze zelf aan voor een geïnteresseerd, alle teksten opnieuw geschreven, en alle vormen overgenomen. Zo is het boek, het uiteindelijk resultaat, een afbeelding van de kunst, dat alleen tot stand kan komen dankzij de post. De laatste boeken van Robin Craven 'Letters to Friends' functioneren op een ander niveau: elke voor ieder boek een echte brief, gericht aan één persoon, met de handgeschreven en getekende. Maar de samenvatting van de brief vervangt de tekenen, en het boekformaat is

the book, the ultimate result is an authentic work of the artist that has been only made possible thanks to the Mail. Robin Craven's books/letters 'Letters to Friends' function on a different level. Here every book is an actual letter, addressed to a particular person, hand-written and posted. The book format results from the length of the letter and this offers structural possibilities that a normal letter lacks. In Robin Craven's 'Brazil Today', one of a series of 4, each page is an actual portrait, in which the artist has sketched a point. In this way between the original and the modified portrait a tension is established that, in its turn, acquires meanings which change with the turning of the pages. The assemblages deserve a special section. These are group publications. Every participant sends the compiler a work in so many copies as are necessary for the edition. The editor does nothing more than binding the received

From: Group 10, number 1, samengesteld door/ edited by Clemente Padell



nýlistasafnið

THE LIVING ART MUSEUM

Aðrar bækur

Á þessari sýningu eru yfir 100 bækur eftir listamenn frá 25 löndum, safnað af Other Books and So, í Amsterdam. Auk þess hefur Árni Ingólfsson sett saman bókasýningu eftir íslenska listamenn. Bækur á þessari sýningu voru valdar, í fyrsta lagi, vegna þess að þar voru fyrir hendi í Other Books and So, og hins vegar af eins mikilli fjölbreytni og mögulegt er, hvað snertir uppruna og tilgang. Ákveðið var að sýna aðeins einn titil eftir hvern listamann, einnig nokkrar bækur unnar í samstarfi.

Þrátt fyrir smá sýningarissnar, má finna á henni dæmi um mörg af bestu "bókverkum" myndlistarmanna. Með hugtakið "bókverk", er átt við bækur þar sem bókarformið, samhangandi raðir blaðsíðna,

Other Books

This exhibition includes books by more than one hundred artists from 25 countries. Except for a special Icelandic section assembled by Árni Ingólfsson, they all come from Other Books and So, Archive of Amsterdam. For the criteria selection were of a practical nature rather than aesthetical or historical. Those books were selected that a) are available at the Archive, and b) are as heterogenous as possible in their origin and intentions. It was decided to include only one title by each artist. A few group publications were also included. Either they were by artists active in the book field or present a formal coherence in spite of the plural authorship.

Limited as it is, this selection includes many of the best examples of artists'



Ákvarðar skyldi fyrir "lestri" sem er ær og kýr þeirra.

Hinn svokölluðu "bókhlutir" (book-objekts) falla ekki undir þessa skilgreiningu. Einungis eru sýndar bækur sem gefnar hafa verið út í einhverju upplagi, þar sem möguleiki bókarinnar til margföldunar er í mikilvægu tengslum við æðli hennar og tilgang.

Saga "bókverka" myndlistarmanna á sér stutta sögu, vart lengri en 20 ár. Lífandi til lengri tíma atti þó að nefna manifest futuristanna og útgáfustarfseni dadaistanna, sem fyrstu mikilvægu tilrauna myndlistarmanna á sviði prentunar. Í kringum 1950 komu concreteskáldin frá Suður Ameríku og Evrópu fram, staðráðin í að uppfylla gamlan draum, að eyðileggja allar bækur. Þetta átlou þeir að framkvæma með því að skapa nýtt tungumál, sem myndi gera gömlu tungurnar og gömlu bækurnar órehtar.



Með þá vitneskju að tungumál hefur rúmtilfinningu og að bækur eru þrívíðir hlutir (staðreyndir sem ekki hafa náð hljómgrunni bókmenntanna), þóktu þeir blaðsifðurnar ekki aðeins með stöfum, heldur einnig myndum, þeir gerðu gót á þær, brutu og kvektu í þeim. Næstu áratugi notuðu bæði fluxusmenn og conceptualistar bækur samhliða hefðbundnari miðlum í listsköpun sinni.

Hinn mikli fjöldi "bókverka" vekur spurningar. Naprasta spurningin er ef til vill sú að hvernig á því stendur að þrátt fyrir margar árangursríkar og snjallar aðferðir í gerð bóka sem mögulegar eru, að ennþá er haldið fast við framleiðslu og neyslu hinnar "hefðbundnu" bókar.

Vonandi gefur þessi sýning fólki færi á að líta á bókina í nýju ljósi.

ÁI. HL.

bookworks ever produced. By the term "bookworks" I mean books, in which the book form, a coherent series of pages, determines conditions of "reading" that are intrinsic to the work. This definition excludes not only catalogues and biographies but also other artists' publications that either relate to works existing outside the book or are too vaguely defined in subject, form, or intention. So-called "book objects" were also excluded on the basis of the above definition. It was decided to include solely books that have been actually published in a limited or large edition, since I believe that the capacity for a book to be multiplied has important consequences as its form and function are concerned.



Artists' bookworks have a short history spanning some 20 years. But looking farther back in history we should perhaps mention the Futurist manifestos and the Dadaist magazines as some of the first important efforts by artists in the field of publishing. Later, around 1950, the Concrete poets from South America and Europe set out to achieve man's old dream, the destruction of all books, obsolete.

Having learned that language has a spatial reality and that books are three-dimensional objects (an evidence that old and new literatures ignore) they covered book pages not only with letters but also with images, they perforated them and folded them and set fire to them. In the following decade, both the Fluxus artists and some Concept artists had albeit with totally different intentions and opposite aims adopted books as a medium that was better suited to their intentions than other, traditional art formats. Nowadays the massive production of books by artists all around the world poses some serious questions. As far as I'm concerned the most poignant of these questions is: with the exciting possibilities offered by bookworks, why do people still persist in producing and consuming the "ordinary" book. I hope this exhibition will make other people ask the same question.

Ulises Carrión.

KUNSTENAARSBOEKEN

ARTISTS' BOOKS

uit het / from the

Other Books & So Archive Amsterdam



27/3 - 26/4/1981

Stedelijk Museum Schiedam

proyectos editoriales

PROYECTOS EDITORIALES

1976

- *Kontexts*, n° 8, Maastricht (con Michael Gibbs)

1977–78

- *Ephemera*, n° 1-12, Ámsterdam (con Aart van Barneveld y Salvador Flores)

1978

- *Box, Boxing, Boxers, Commonpress #5*, Ámsterdam
- *Sound Proof No. 0*, Other Books and So, Ámsterdam (casete)
- Reedición: *Slowscan*, vol. 22, Utrecht, 2013 (LP)

1980

- *The Stampa Newspaper* (incompleto), Aart van Barneveld y Ulises Carrión (eds.), Stempelplaats, Ámsterdam

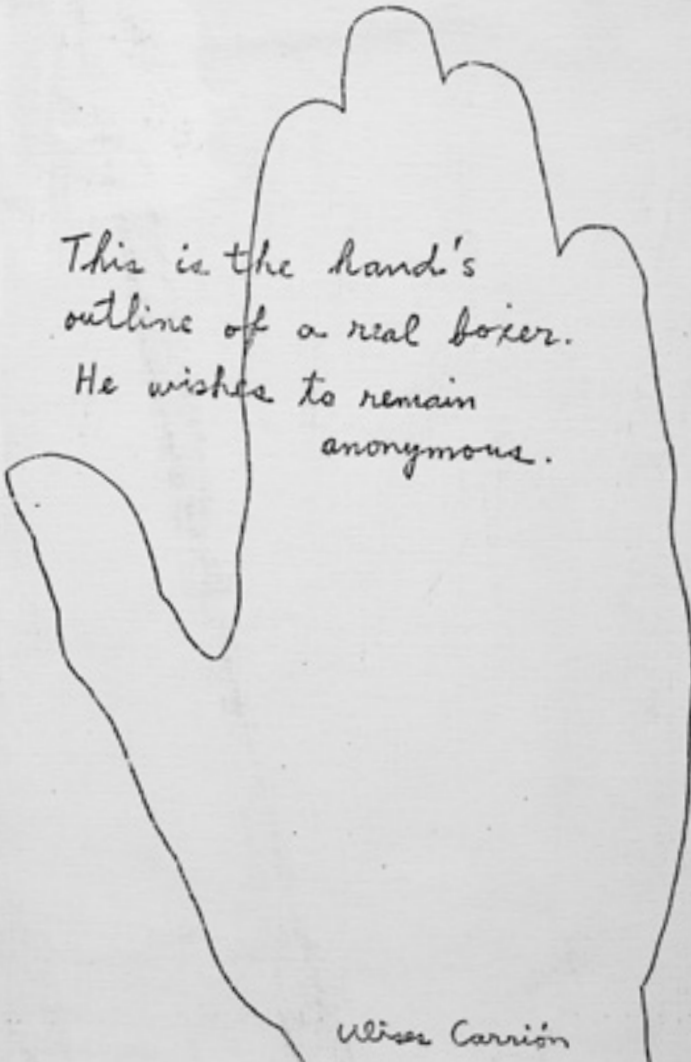
Proyecto editorial “Daylight Press”

1975

- Michael Gibbs, *Accidence*

1976

- Eduard Bal, *Entomoprint*
- John M. Belis, *Volume*
- Clemente Padín, *Happy Bicentennial*
- Gerrit Jan de Rook (ed.), *Stamp Art*



This is the hand's
outline of a real boxer.
He wishes to remain
anonymous.

Ulises Carrion



BOX

BOXING

BOXERS



Nº5 . EDITED BY ULISES CARRIÓN
1978





A. BERTON

sorry
no art today

gabor toth

FLUGPÓSTUR
PAR AVION

LUNCHEONS ...
TEAS ...
DINNERS ...
SOUP ...
FISH ...
JOINTS, GRILL ...
VEGETABLES ...
SWEET, ICES ...
BREAD, CHEESE ...
CAKES, PASTRIES ...
TEA, COFFEE ...

MINERALS
BEER, WINES
CIGARETTES ETC.

4 ROBIN CROZIER
5a TUNSTALL VALE
SUNDERLAND SR2 7HP
66 ENGLAND

PAGEN° 1

NO!
E P H E M E R A

First year, April 1978. A monthly journal of mail and ephemeral works. Editors: Ulises Carrion, Art van Barmveld, Salvador Flores. Price per issue: £ 4.50. Foreign: £ 1.25 + 0.50 for post. Subscription for 1 year: £ 25. - Foreign: £ 12.50 + 6.00 for post. Address: c/o Otter Hooks and So, Herengracht 259, Amsterdam, NL.



EPHIMERERA



Gilmer Cardoso, Rubber Stamp, Arapongas, 1978.



*Julio Plaza "Are you alive?"
São Paulo, 1973.*



①

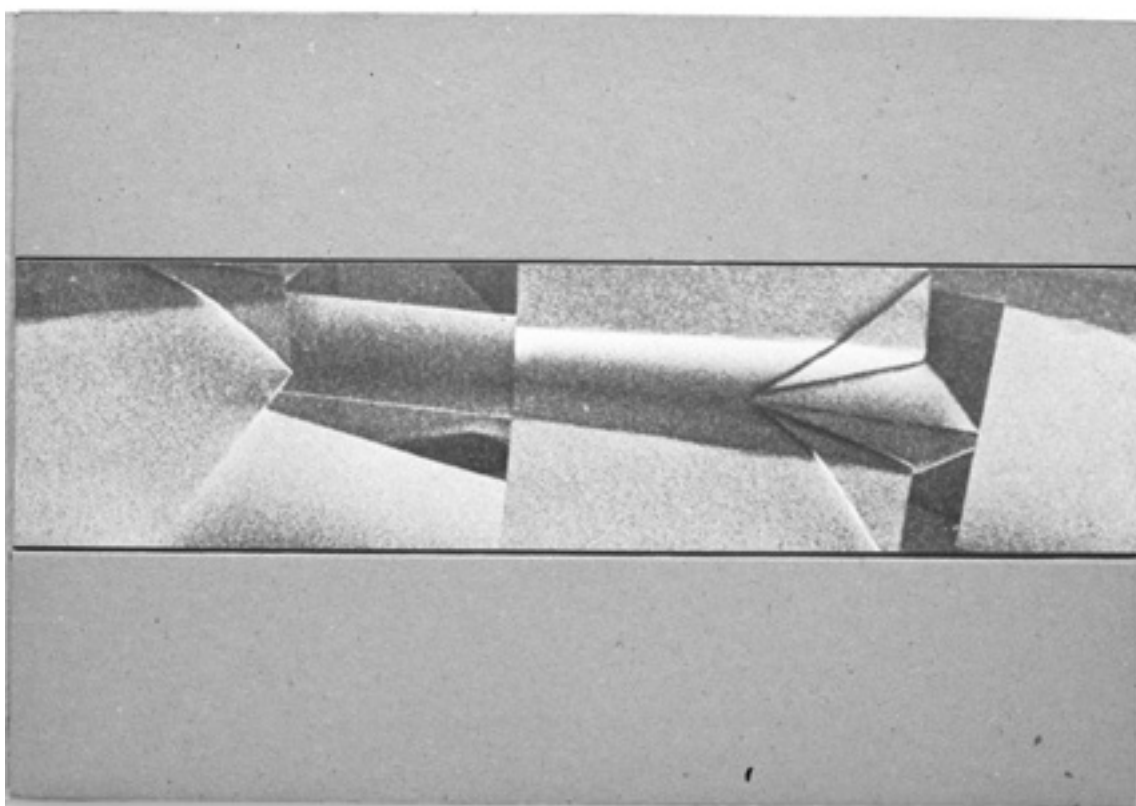
*V. Barcellos, Porto Alegre, 1974.
"Traces of Man".*

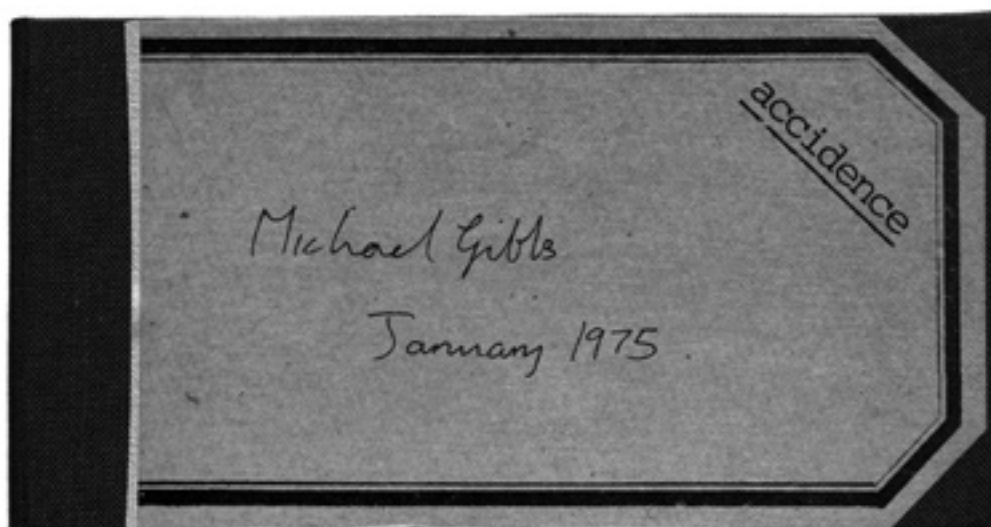


EDUARD BAL

ENTOMOPRINT

daylight press





a reunion of the grammar, or this snake
notating with these visual sets at
words; the elements of any subject.

HAPPY
BICENTENNIAL



CLEMENTE PADIN
MONTEVIDEO - URUGUAY / 76

TAKE TWO LATHS

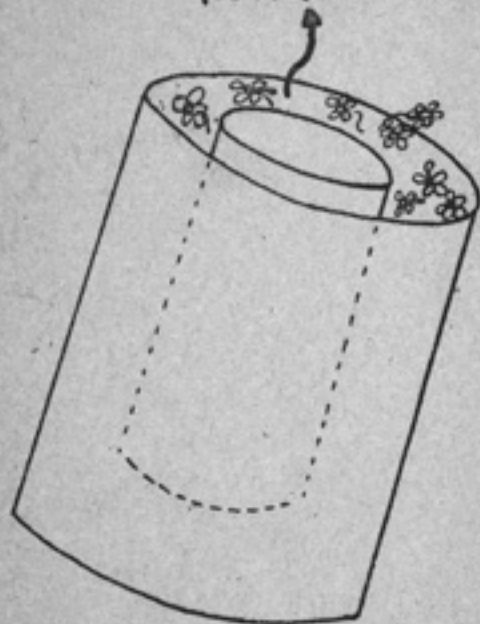


A GREAT LATH



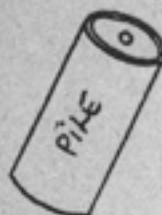
A SMALL LATH

FLOWERS HERE

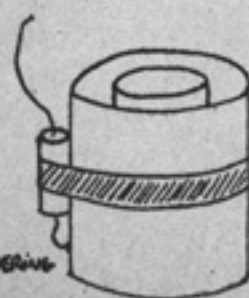


STUFF WITH FLOWERS

TAKE A PILE OF 1.5 WOLT



AND SOLDER
ELECTRIC-RODS IN EACH
PILE

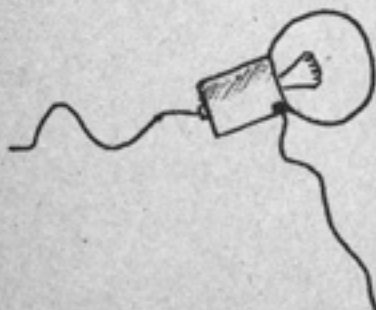


SASH OF GUM

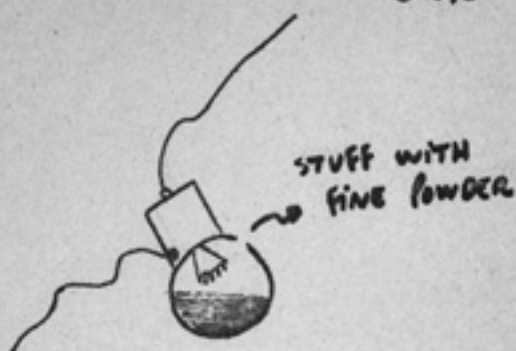
TAKE A LAMP of 1.5 volt.



AND SOLDER ELECTRICAL Wires
IN EACH POLE

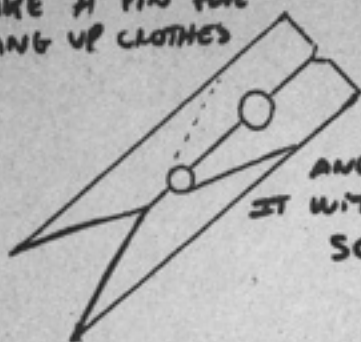


MAKE A SMALL HOLE IN THE
GLASS

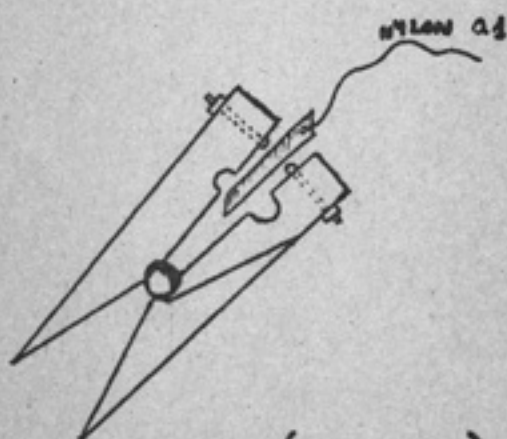


PUT IT IN A OPEN TUBE

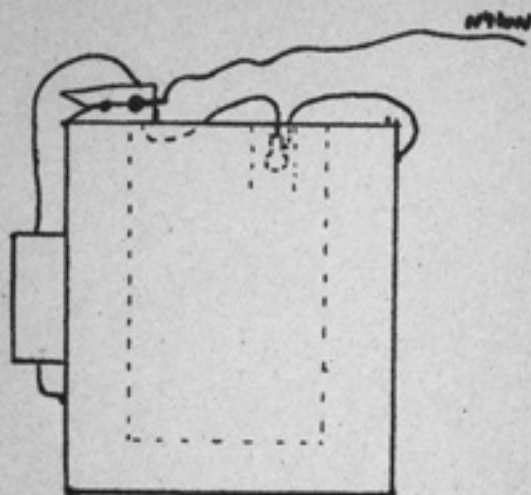
TAKE A PIN FOR
HANG UP CLOTHES



AND CONDITIONE
IT WITH TWO
SCREWS

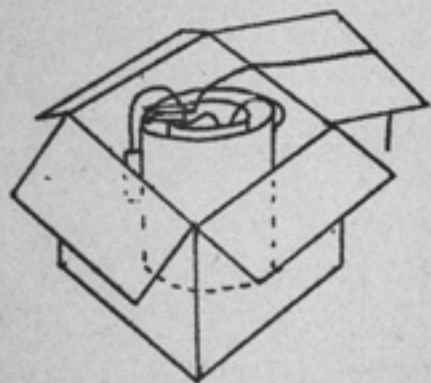


A SHEET of MICA (OR SIMILAR)
INTERRUPTS THE CONNECTION

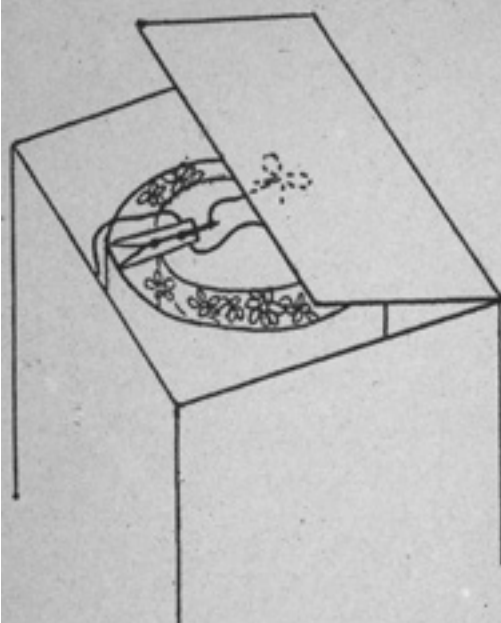


IF THE NYLON IS THROWN,
THE CONNECTION IS
ESTABLISHED
AND THE POWDER IS
LIGHTED...

PUT IT IN A BOX
AND STUFF WITH
BEAUTIFUL FLOWERS

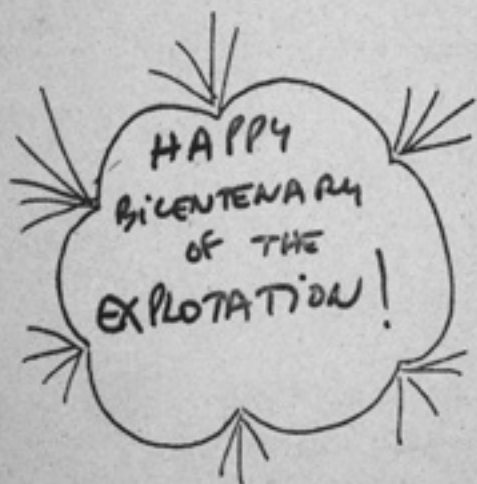


BUT REMEMBER...



TIE THE NYLON IN
THE INTERNAL FACE
OF THE COVER -

AND SEND IT TO
ANY ONE WALL STREET'S
OFFICES



DAYLIGHT
PRESS
AMSTERDAM

STAMP R T

**arte
correo
y
colaboraciones**

PROYECTOS DE ARTE CORREO Y COLABORACIONES

Arte correo

1977

- *Definitions of Art, after an idea of H. W. Kalkmann*, Other Books and So, Ámsterdam

1977-1978

- *Ephemera*, n° 1-12, Other Books and So, Ámsterdam (con Aart van Barneveld y Salvador Flores)

1978

- *Rubber Stamps. Theory and Praxis*, Stempelplaats, Ámsterdam (cat.)

1979

- *Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps*, Stempelplaats, Ámsterdam (cat.)

1980

- *The Stampa Newspaper* (incompleto), Stempelplaats, Ámsterdam

1981

- *Feed Back Pieces*, Print Gallerie Pieter Brattinga, Ámsterdam

Ver también: Bibliografía

Contribuciones

1975

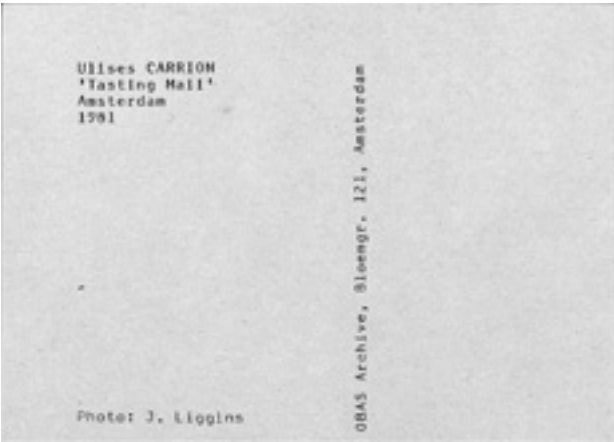
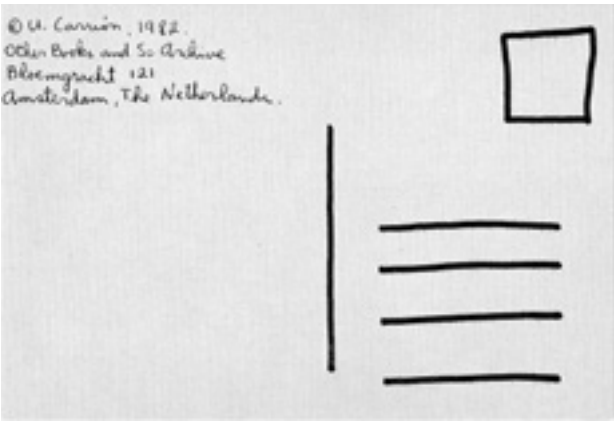
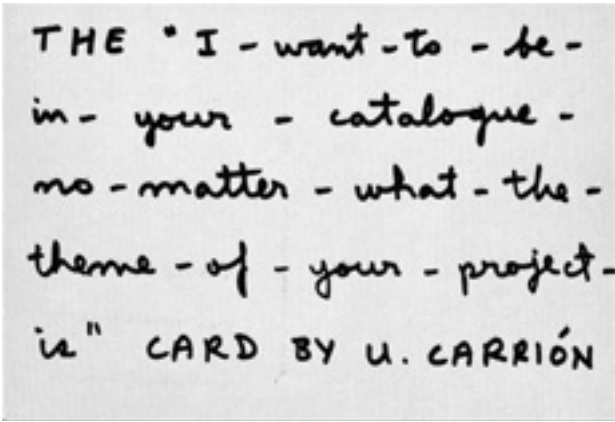
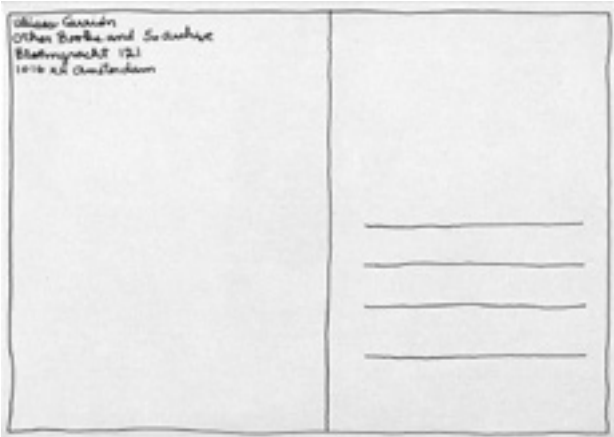
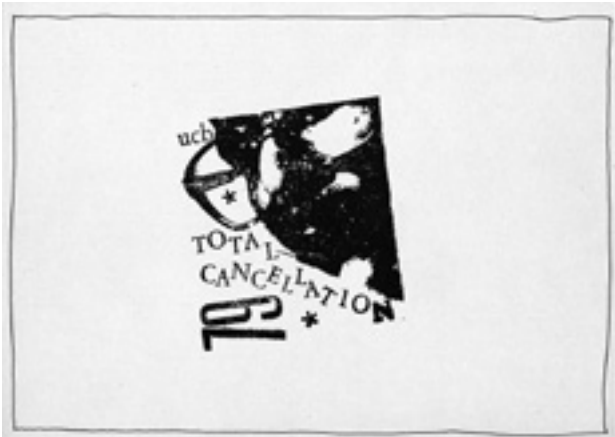
- "La torre de Babel", *Cisoria Arte*, año 1, n° 4, Caracas

1978

- "The Drawing-Completion Test", *Cabaret Voltaire*, n° 3, San Diego
- "Before and After: Hard and Words", *Hartslag 2de jaargang*, n° 4, Gante

1981

- "Let all North America be Mexico. Then let all Europe be Holland. Wait ten (10) years, and see what happens.", en *MaileARTh*, Bélgica



Universidade
Católica de
Pernambuco
unicap

1º FESTIVAL DE INVERNO

SEMINÁRIO DE ARTES PLÁSTICAS
DIA 25/JULHO/78 ÀS 20 HORAS
PALESTRA SOBRE ARTE CORREIO
"ARTE CORREIO E O GRANDE MONSTRO"
PELO PROF. ULISSES CARRION
AUDITÓRIO - BLOCO B - 1º ANDAR





ULISES CARRIÓN

TWO LECTURES / PERFORMANCES

14 February 1979 at 8.00 p.m.

MAIL ART AND THE BIG MONSTER

15 February 1979 at 8.00 p.m.

NAMES AND ADRESSES: WRITE CLEAR

Galerie S:t Petri Archive of Experimental and Marginal Art
Fack 7 221 01 Lund Sweden

DIT IS EEN INTERNATIONAAL
MAIL-ART PROJEKT VAN
KUNSTCENTRUM
DE GELE RIJDER MET HET
ONDERWERP GEEL;

THIS IS A INTERNATIONAL
MAIL-ART PROJECT FROM
ART CENTRE
THE YELLOW RIDER WITH THE
THEME YELLOW

YELLOW



UITNODIGING



INVITATION

DEADLINE 7 MEI 1981

DEADLINE 7 MEI 1981

STUREN AAN KUNSTCENTRUM
DE GELE RIJDER
GELE RIJDESPLEIN 6
6811 AN ARNHEM
NEDERLAND

SEND YOUR MAIL TO KUNSTCENTRUM
DE GELE RIJDER
GELE RIJDESPLEIN 6
6811 AN ARNHEM
THE NETHERLANDS

ALLE WERKEN WORDEN GEEXPOSEERD
VAN 14 MEI TOT 25 MEI 1981

ALL WORKS WILL BE EXHIBIT
FROM 14 MAY TILL 25 MAY 1981

NO RETURNS !

Een 'Mail-Art' project is
een onderzoek naar aan-
leiding van concepten
zoals een eenling/groep
betekenis/interpretatie
input/output
creatie/destructie
(meervoudig auteurschap)
De deelname van het
publiek vormt een
kollektieve vaststelling
van een belangrijk
probleem in de heden-
daagse kunst 'hoe komt
kunst tot stand?'
In Mail-Art is de vraag
zowel het antwoord,
ongeacht haar eventuele
esthetische waarde, een
formeel element in een
nieuw kunstwerk.

Ulises Carrion

A 'Mail-Art' project is a
research on concepts
such as individual/group,
meaning/interpretation,
input/output,
creation/destruction.
(plural authorship)
The participation of the
public represents a col-
lective re-enactment of a
main problem in contem-
porary art, 'how does art
come into existence?'
In Mail-Art the question
as well as the answer,
regardless of their
eventual 'aesthetic'
quality, become formal
elements of a new art-
work.

Ulises Carrion

ERRATIC ART MAIL INTERNATIONAL SYSTEM

— an alternative to the official Post Offices.



1. The E.A.M.I.S. will carry messages in any format — cards, letters, parcels, etc., and realized in any medium — book, cassette, tape, film
2. The message must reach the E.A.M.I.S. office by any way other than the official Post Offices. It can be delivered by the author or by any other person.
3. The E.A.M.I.S. is free of charge. Any piece, however, intended for delivery should be accompanied by a second copy or duplicate. This second copy or duplicate shall be kept in the archives of the E.A.M.I.S. after delivery of the original.
4. The E.A.M.I.S. guarantees delivery of the entrusted pieces by any means other than the official Post Offices. If for any reason a piece remains three years undelivered, it will be send back to the author by any means other than the official Post Offices.
5. The E.A.M.I.S. will keep on its premises, open to any potential receiver, a stock of yet undelivered pieces. On the other hand, it is not necessary to be a potential receiver in order to visit the archives.
6. Mail pieces are accepted regardless of size, country of origin and country of destination.
7. The E.A.M.I.S. is not responsible for fakes and falsifiers. Every piece from the E.A.M.I.S. must carry our own stamps and seals.
8. By using the E.A.M.I.S. you support the only alternative to the national bureaucracies and you strengthen the international artists community.

ULISES CARRION
(Post Master)

ERRATIC ART MAIL INTERNATIONAL SYSTEM
Bloemgracht 121 Amsterdam, The Netherlands
Office Hours: Tuesday to Saturday 14.00 - 17.00 pm
Telephone 020 - 269087

Dit is een Mail-Art project van Ulises Carrión. Iedereen, ook u, is uitgenodigd deel te nemen. Het onderste gedeelte van deze uitnodiging is in stukjes gescheurd. Alles wat u moet doen is het complete vel zo snel mogelijk retourneren aan Print Gallery, Pieter Brattinga, Prinsengracht 628, 1017 KT Amsterdam nadat u alle stukjes bijeen gevoegd hebt en het resultaat ondertekend hebt. U kunt deze aanwijzing zo vrij opvatten als u wilt, het is alleen belangrijk dat u iets terugstuurt. De tentoonstelling laat alle inzendingen zien. Graag wil ik u bij voorbaat danken voor uw medewerking.

This is a Mail-Art project by Ulises Carrión. Everybody, including you, is invited to participate. The lower part of this invitation has been torn to pieces. All you have to do is returning the completed sheet to Print Gallery, Pieter Brattinga, Prinsengracht 628, 1017 KT Amsterdam, Netherlands as soon as possible, after having put all the pieces back together and signed the resulting piece. Feel free to interpret this instruction any way you like, but it's essential that you send something back. The exhibition will consist of all the answers. I thank you in advance for your cooperation.

Dies ist ein Mail-Art Projekt von Ulises Carrión. Jedermann, auch Sie, ist zur Teilnahme eingeladen. Der untere Teil dieser Einladung ist in Stücke gerissen. Alles, was Sie zu tun haben, ist möglichst bald das vollständige Blatt an die Print Gallery, Pieter Brattinga, Prinsengracht 628, 1017 KT Amsterdam, Niederlande zu retournieren, nachdem Sie alle Stücke zusammengefügt und das Ergebnis unterschrieben haben. Diese Anweisung können Sie völlig frei interpretieren. Wichtig ist lediglich, dass Sie etwas zurückschicken. Die Ausstellung wird alle Einsendungen zeigen. Für Ihre Mitarbeit danke ich Ihnen im Voraus.

Ulises Carrión: Feedback pieces 2 maart - 11 april 1981

Een 'Mail-Art' project is een onderzoek naar aanleiding van concepten zoals eenling/groep, betekenis/interpretatie, input/output, creatie/destructie (meervoudig auteurschap). De deelname van het publiek vormt een kollektieve vaststelling van een belangrijk probleem in de hedendaagse kunst, 'hoe komt kunst tot stand'. In 'Mail-Art' is de vraag zowel als het antwoord, ongeacht haar eventuele esthetische waarde, een formeel element in een nieuw kunstwerk.

A Mail-Art project is a research on concepts such as individual/group, meaning/interpretation, input/output, creation/destruction (plural authorship). The participation of the public represents a collective re-enactment of a main problem in contemporary art, 'how does art come into existence?'. In Mail-Art the question as well as the answer, regardless of their eventual 'aesthetic' quality, become formal elements of a new artwork.

Ein 'Mail-Art-Projekt' ist eine Untersuchung aufgrund von Konzepten wie Individuum/Gruppe, Absicht/Interpretation, input/output, Schöpfung/Zerstörung (mehrfache Urheber-schaft). Die Teilnahme des Publikums verkörpert eine kollektive Neubestimmung eines Hauptproblems in der Kunst unserer Zeit, 'wie entsteht Kunst?'. In Mail-Art ist sowohl die Frage als auch die Antwort, unabhängig von ihrer eventuellen 'ästhetischen' Qualität, ein formales Element eines neuen Kunstwerks.

Print Gallery, Pieter Brattinga, Amsterdam

Ma Mon Mon 12-18
Wee Wed Wed 12-18
Vrij Fri Frei 12-18

en na afspraak
and after appointment
und nach Vereinbarung
Telefoon 020-22 42 65

Prinsengracht 628
1017 KT Amsterdam
Netherlands
Telex 12532 (merfo nl)



ULISES CARRIÓN

C_{pen}

C_{losed}

ULISES CARRIÓN



DEAR FRIEND,
YOU ARE INVITED TO PARTICIPATE
IN MY PROJECT "THE STAMPA
NEWSPAPER"

MY INTENTION IS TO PUBLISH A
RUBBER-STAMP NEWSPAPER OF
8 (EIGHT) PAGES SUCH AS THE
EXAMPLE INCLUDED HERE (SEE
BACKSIDE).

YOU MAY PARTICIPATE IN ONE
OF THE FOLLOWING WAYS:

- A) YOU SEND A DESIGN FOR A RUBBER-STAMP (WHICH WILL
BE PRODUCED BY THE "STEMPELPLAATS") TOGETHER
WITH THIS PAGE INDICATING WHERE YOU WANT YOUR
STAMP TO BE PRINTED.
- B) YOU SEND YOUR OWN RUBBER-STAMP TOGETHER WITH
THIS PAGE INDICATING WHERE YOU WANT ME TO MAKE
THE PRINT(S).

BOTH POSSIBILITIES IMPLY THE RISK THAT A PARTICULAR
SPACE ON THE PAGE IS CLAIMED BY MORE THAN ONE
ARTIST. THE FINAL RESULT CAN BE QUITE UNEXPECTED.
EACH ONE OF THE 8 PAGES IS OFFERED TO 30
DIFFERENT ARTISTS.

THE INDIVIDUAL PARTICIPATIONS TOGETHER WITH THE
FINAL RESULT WILL BE EXHIBITED AT THE "STEMPEL-
PLAATS" FROM AUGUST 23 TO SEPTEMBER 5,
1980.

FURTHER, DOCUMENTATION OF THIS PROJECT WILL BE
INCLUDED IN THE FORTHCOMING "STEMPELPLAATS"
PUBLICATION "6 MAIL-ART PROJECTS" (RUBBER
VOL. 3, N° 7-9).
EACH PARTICIPANT WILL RECEIVE A COPY OF THE 8
PAGES TABLOID.

FOR COPIES OF THE BOOK "6 MAIL-ART PROJECTS"
YOU SHOULD CONTACT AART VAN BARNEVELD FROM
THE "STEMPELPLAATS."

YOU CAN SEND YOUR CONTRI-
BUTION FOR THIS PROJECT EITHER
TO ME (ULISES CARRION: OTHER
BOOKS AND 10 ARCHIVE, BLOEMGRA-
CHT 121, AMSTERDAM OR TO THE
"STEMPELPLAATS" (SINT LUKEN-
STEEG 25, AMSTERDAM).
DEADLINE: 10 AUGUST 1980.



ULISES CARRION

BLACK HOME

It happens between
Once Rubber Stamp

OPEN MEMORIA

RECIBO DEL QUE
HA ABANDONADO EL
27 de mayo de 1980
por ART el cargo de
Lab. y Pm. Policia.

szombathy
ART
DO BETTER
THAN OTHERS.



HOLD

HOLD

space for art
C. CO. 1980



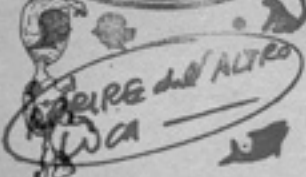
I am a copie



SEX ANIA

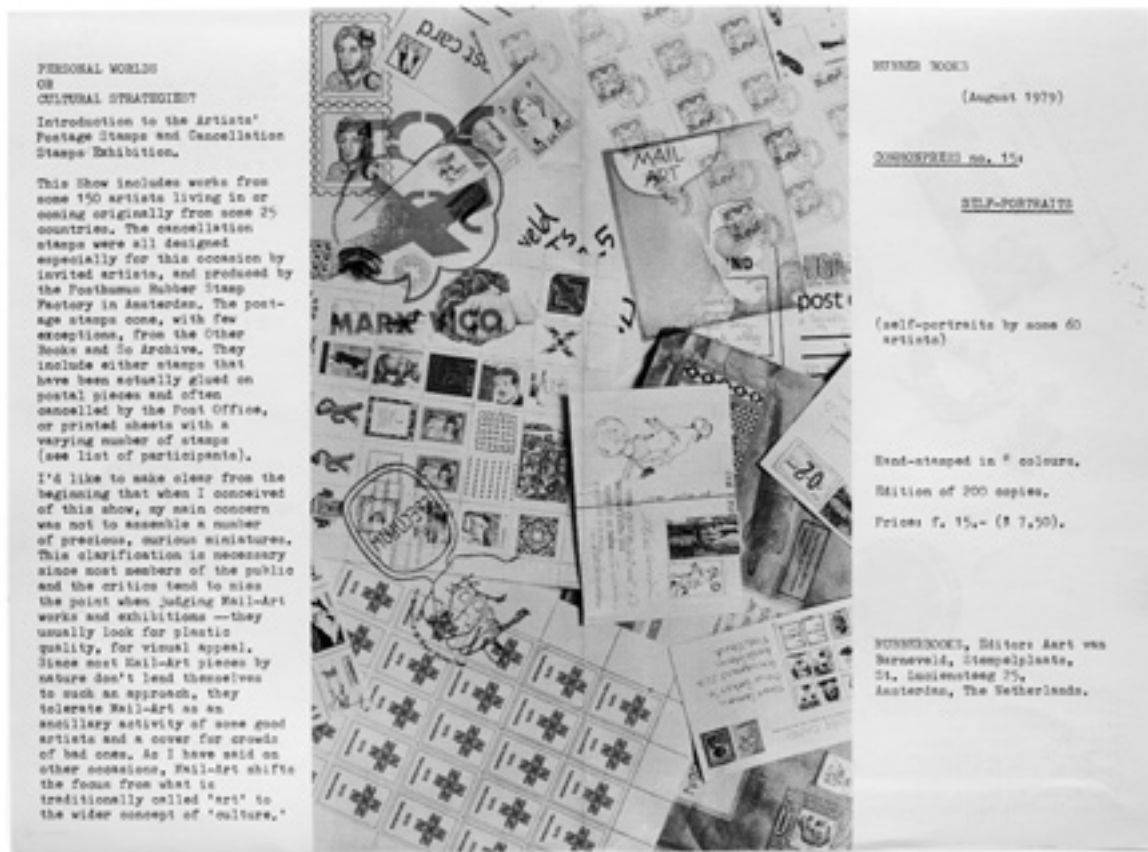


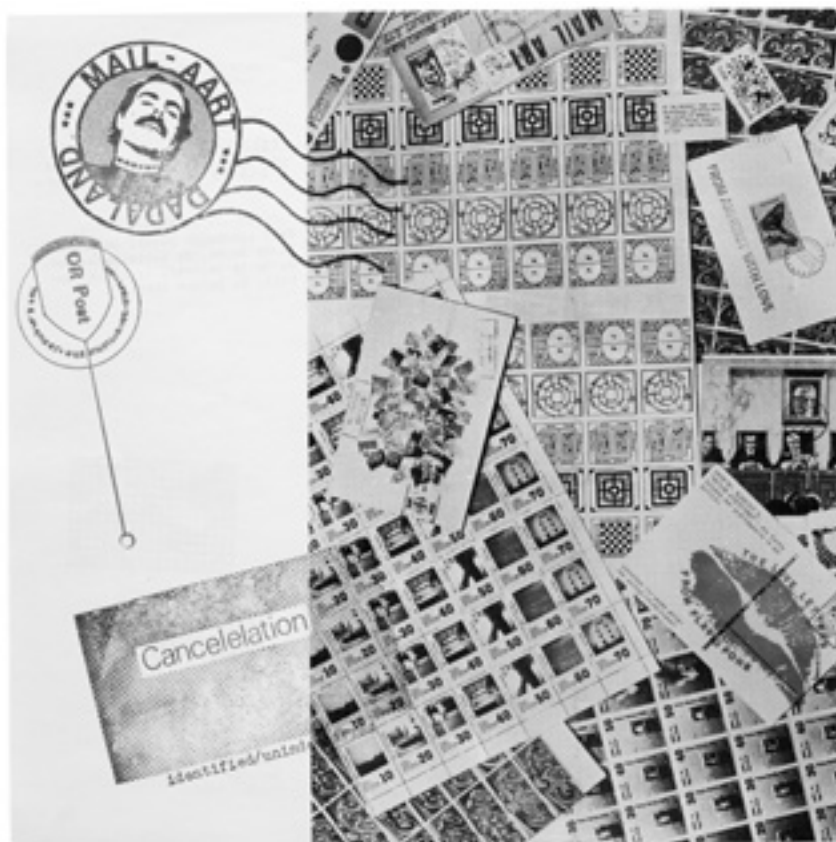
DO NOT



THE COUNTERFEITER WILL BE PUNISHED WITH PENAL SERVITUDE

GUY BLEUS — 42.252 — 081.000.000
Confusion reigns anyway!





And this shift is what makes Mail-Art truly contemporary. In opposition to 'personal worlds,' Mail-Art emphasizes cultural strategies.

This radical shift gives birth to quite a number of theoretical and practical questions, the most evident of them being: Where does the border lie between an artist's work and the actual organization and distribution of the work? As it usually happens, this question can only be answered by the artists themselves rather than by theoreticians, historians, and bureaucrats. When an artist is busy choosing his starting point, defining the limits of his scope, he has the right to include the organization and distribution of his work as an element of the work itself. And by doing so, he's creating a strategy that will become a constituent formal element of the final work.

Up to the present, no art critic has made a serious attempt to identify and describe the elements of works of this kind, how they affect each other, and the way they function as a whole, that is, as a finished art work. They apply instead concepts borrowed from other art practices that either cover too much or too little. The most striking of these inadequacies is related to the apparent plural authorship of a Mail-Art work. In a project like this one, containing around 150 pieces, as I to be considered the author of only that one showing my signature?

Am I innocent of the other 149? As I said above, this is not a collection of miniatures. All 150 pieces should rather be considered one element of a complex art work that involves much more than that which the public see hanging from the wall.

In Mail-Art, those unseen elements don't lay hidden in the depths of the artist's soul. They are conditions that the external world (physical and social) imposes on the artist and that he will structure in a particular way. The artist is thus alone, expressing his subjectivity, but only after having emerged from himself to act in the world. A Mail-Art project is an artist's attempt to organize, in a coherent way, a chaotic range of ideas, feelings, experiences, objects, but also machines, distances, postal regulations, time uncertainties, and, most strikingly, Mail-Art pieces from other artists. By incorporating these pieces as one element of his work, he's depriving them of their original identity. He's giving them instead a role to play among other equally important elements of his own personal world.

Size, colour, dimension, number, reproduction technique, number of items, number of copies, placement, material, actual use, perforation, repetition, outline, image, combination, cut, alteration, context, sequence, support, completeness, utility, fragmentation, rhythm, imitation, likeness, origin,



Ronald Wigman, F.
Walle-Consumenten, F.

and
Flavio PONS, C.

LATE ARRIVALS: Russell Butler, C;
Betty Denson, C; Karin Leubrecht,
C; Betty Leimer, F; Hela Low-
helt, C; Felipe Silva, F.



With thanks to:
Sageworks, New York,
Dana John,
Dorthea Hawley,

Robert Mueller, P.
Oval Nations, P.
Andrew Nevel, P.
Tom Oskars, P.
Richard Olson, PC.
Clemente Padua, P.
Ray di Palma, P.
Pannaggi, P.
Gerard P. Pks, PC.
Romano Pelli, G.
Fersall, P.
Gerald P. Pks, PC.
Gerald P. Pks, PC.
Robert & Ruth Behfeld, P.
Marilyn Rosenberg, G.
Dieter Roth, P.
Alvaro de Sá, Pa.
Takako Saito, P.
Sarenco, P.
R. Saunders, Pa.
Ken Saville, P.
Angelika Schmidt, P.
Guy Schreiner, P.
Thomas Schulz, P.
Jan Seeland, P.
Michael Scott, G.
Walter S. Silveira, PC.
Rich Simon, P.
Pauline Smith, P.
Paul Stehler, P.
Al Sussan, Pa.
R. Silvio Spada, G.
Leon Spigelman, P.
P.J. Spettobauer, G.
Chuck Stake, P.
Eristiane Stiles, P.
Milton Stelmuth, PC.
Pat Tawner, P.
Steve Terrades, P.
Joe Tine, P.
Nicolaj Tudorovic, P.
Enzo Tot, P.
Oskar Tot, P.
Arpad Tot, PC.
R. Dick Trease II, PC.
David Trease, P.
Ian Tyson, P.
Michaela Vernari, G.
Rob Watts, P.



these are some of the elements to be noticed in each individual item of this show. But the show as a whole offers a greater number and complexity of significant elements. Considering the show as a whole, every piece included in the show has the same value, that is, the same meaning.

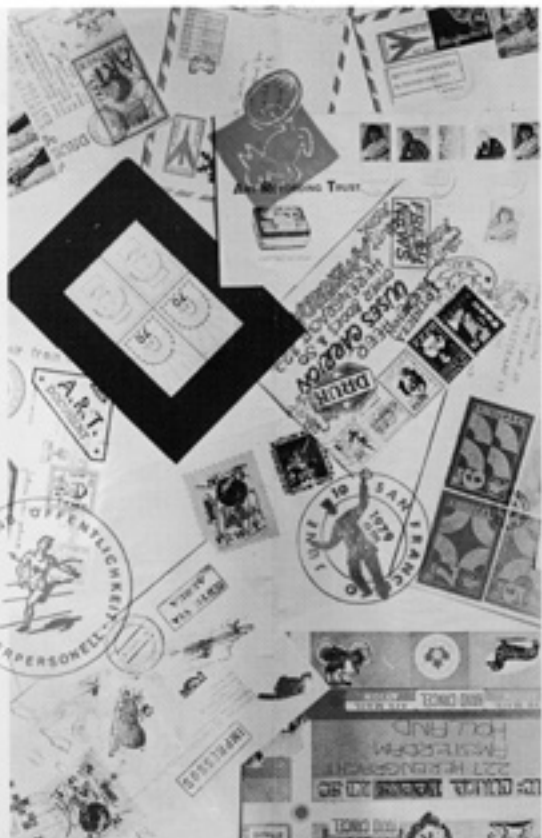
People cannot be stopped from starting their own capacity for choice, but it's possible for this capacity to be applied in the wrong direction, in the case of a collection of postage and cancellation stamps the public would tend to admire those that are attractively designed, professionally produced, preferably multicolored. Such a preference would reveal a point of view not applicable in a show of this kind. It's as if you'd like an abstract painting because it reminds you of an object! A more coherent attitude would be paying attention to the tension or lack of tension between form and function. For instance, how far one can go in creating postage stamps and cancellation stamps that don't look like real ones but have effectively functioned as real ones? Or, in the opposite direction, works that from a formal point of view can be identified as postage stamps or cancellation stamps but aren't intended for functioning as real ones?

This analysis, however interesting as it may be, concerns only a partial, provisional validity, since

it considers no more than fragments artificially cut out from the whole —the Mail-art project. Now are we to approach this?

A Mail-art project like the present one is the outcome of a process consisting of 3 main phases: One artist's conception and announcement of the project; the answers from a number of artists to the invitation to participate; and the presentation of the answers to the public in the form of a show. The invitation has no value in itself, it only offers the opportunity for something that hasn't yet happened. Yet it is a necessary element for the art-piece to occur effectively. The answers validate the existence of the invitation. They don't have any value in themselves, but only as answers to the original invitation. Invitation and answers exist in a dialectical interdependence upon each other. The answers satisfy the forces triggered by the invitation, thereby revealing beauty. The beauty of each particular answer lies in its being an answer. The most perfectly the response fits the request, the more beauty it possesses.

Why is the artist asking for answers from other individuals instead of giving himself multiple answers? He has indeed recognized the possibility of a unique answer. The necessity of giving multiple answers is then revealed, compelled by the plurality of answers. From this point of view, a Mail-art project is never closed. There



Betty Danson, Pa.
Philippe Delaglise, G.
Irene Dogmatie, P.
Fernando Dragoni, G.
Tierra Durlant, P.
Vah van der, P.
J. W. Felter, P.
Tedes de Fonseca Junges, G.
Harley Francis, Pa.
Peter Frank, G.
Ken Friedman, Pa.
John Furnival, P.
Bill Gagliano, PC.
György Galdatal, Pa.
John van Gelswe, P.
Mauricio Goldani, G.
Cledio Goulart, G.
Klaus Grob, P.
Hermann Gruber, P.
Luis Guardia Nieto, G.
Dulce M. de Guimarães Norta, PC.
Barbara J. Kahn, P.
Kurt Kahn, P.
Nicolaj Kahn, P.
Scott Hansen, G.
Geoff Hendricks, P.
M. P. Higgins III, P.
D. D. Hoopman, P.
Tobias Horstke, G.
Franz Immoos, G.
Mario Ishikawa, P.
Ko de Jonge, Pa.
Allison Knowles, P.
Richard Kosteletsky, P.
Steingrimur K. Kristmundsson, G.
Katalin Ladik, P.
Andrew Law, P.
Herman C. Lellie, P.
C. Levine, P.
Lotti, P.
George Maciunas, P.
Markus, P.
Pauli Marreguin, G.
Christiane de Martini, G.
G. E. Marx-Vigo, PC.
Joak Nordin, P.
Filipe Passolan, G.
Tom New, P.
Uncle Don Hilliken, G.

LIST OF PARTICIPANTS

(P=Postage Stamp,
C=Cancellation Stamp,
CC=Cancellation Stamp designed
for this show)

Judith Abraham, P.
Arthur Aschbacher, P.
Jann Agius, C.
Albrecht D., P.
Simon Anderson, P.
Volker Anding, P.
Anonymous, P.
Roy Arden, C.
Ay-C, P.
Monique Bailly, P.
Eolán Bakos, C.
Richard Bai, P.
John Baldessari, P.
Giuseppe Balle, P.
Anna Bannan, P.
Dan Barber, C.
Wittore Baroni, C.
Gianni Bazzani, C.
Peter Below, P.
Euse Benedetto, P.
Peter van Beveren, P.
Ubaldo Bonicini, P.
Gabriel Borja, C.
Bart Boumans, P.O.
Don Boyd, P.
Peter Brattings, P.
George Bratt, P.O.
Paul Bratsky, P.O.
Brian Buckner, P.
Klaus Burkhardt, P.
Henryk Budak, P.
Mauricio Camarero, P.
Carl Camu, P.
Ulises Carrido, P.O.
G. A. Cavallini, P.O.
John Christie, P.
Nuster Cleveland, P.O.
Don Colby, P.O.
Norman R. Culp, C.
Geoffrey Cook, C.
Johan Cornelissen, C.
Mike Crane, P.
Robin Crozier, P.O.



human being, even those who will never hear the question, can provide an infinite number of possible answers. And here intervenes perhaps the most crucial element in a Mail-art project — showing the answers to an audience. The artist should convince the audience that they are looking at him, that every piece in the show, that all these apparently unconnected pieces coming from various sources and with various purposes, are a true reflection of himself. They are his personal world, nothing more and nothing less! Only, he's letting his world gain a social reality by making a show out of it, that is, a cultural event. He's thereby creating models for a cultural strategy.

If this is so, it looks as if I have arrived at an important conclusion without even mentioning the Post Office, and this is quite strange for a text dealing with Mail-art. Or, isn't it? The Post Office provides the artist with a distribution network but it doesn't define the work. The Post Office is not an essential element of the work and it could be replaced by other transportation systems. The Post Office catches the attention of artists and the public because of its strangeness when compared with other media. It is in fact the most complex, the least traditional of all the media that artists are using nowadays. At first sight, compared to telephones or

television, the Postal System seems rather slow, unsafe, complicated, awkward, inefficient, uncontrollable. But these imperfections leave space for play, for invention, for surprise, these qualities that Mail-artists have been exploiting for quite a number of years now. And this is natural. When the use of new media (radio, TV) places an old medium like the PTT in a disadvantageous position, then the latter can afford to be used for the sake of invention and beauty. In the Renaissance, the appearing of painting as an activity with purely artistic intentions, as compared with the didactic function it had had before, was made possible by the invention of the printed book, that became then a more adequate way of disseminating ideas. In our time, the invention and spreading of multimedia communication allows for the purely artistic use of "multimedia" like books, postcards, letters, etc. This in turn triggers a process of analyses and recreation of the used media, that could not be foreseen or allowed when they were being used for purely practical purposes. In the case of Mail-art, such a process hasn't yet finished and we cannot foresee which direction it will take next, which aspect of the process will attract next the attention of the artists. But we can identify some of the supportive or formal elements that have already undergone a deep transformation in the hands of Mail-artists, like



envelopes, letters, postcards, rubber-stamps, cancellation stamps, postage stamps. The present show offers quite a number of alternatives for the last 2 mentioned categories. A detailed study of each particular work would be most helpful, on the condition that it be done within an ideological context which proves to be suitable for Mail-art projects.

Ulises Carrido
Other Books and 3c Archive
Amsterdam
1979.



ADDRESSES OF LOST FRIENDS

Peter van Orsow
Hertogstraat 123
Nijmegen
Nederland

Sture Lilyquist
Lernäs
Finland

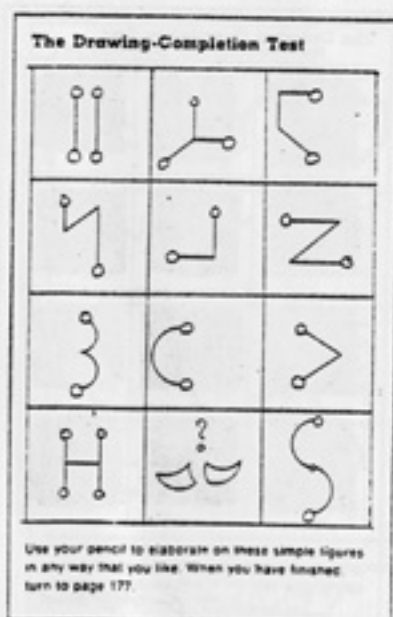
Maria Eduarda Reis
Rua Artilaria UM-98-10E
Lisboa
Portugal

Rudolf Krampol
Komenskeho Nam. 276/3
Praha 3
Chekoslovakia

Laure Forestier
Le Periscope, apt. 241
83-87, Av. d'Italie
Paris
France

M. C. Assaf
B.P. 644
Beirut
Libanon

Ulises Carrion
Herengracht 227
Amsterdam
Nederland.



Ulises Carrion

Ulises Carrion
Herengracht 259
Amsterdam
Netherlands



LA TORRE DE BABEL

Aparecen la lengua Española y la lengua Francesa ●

LENGUA Francesa : Ü.

LENGUA Española : U.

LENGUA Francesa : **NON, NON ESTÉ BIENE.** Debés decir 'Ü'.

LENGUA Española : U.

LENGUA Francesa : ¡Ü!

LENGUA Española : U.

LENGUA Francesa : (Con Fastidio); Oh là!

LENGUA Española : U.

TE L ON

he engracht
227
amsterdam

ULISES CARRION

Ulise, Carrion

bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

Artículos, ensayos, declaraciones, entrevistas y conferencias de Ulises Carrión

1961

- “El álbum”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Veracruz, abril-junio
- “Tres en una mesa”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Veracruz, octubre-diciembre

1962

- Compañía Nacional de Danza Moderna, *Visión de los vencidos*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), Ciudad de México
- “Un Cuento”, *Revista Mexicana de Literatura*, Ciudad de México, n° 11-12, noviembre-diciembre

1963

- “Tú, sin vino” (obra de teatro), en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Veracruz, octubre-diciembre
- “Fragmentos de novelas”, en *Revista Mexicana de Literatura*, Ciudad de México, n° 9-10, septiembre-octubre

1964

- Adaptación de Federico García Lorca por Benito Pérez Galdós, Radio Universidad, Ciudad de México

1966

- Entrevista de Emilio Ortiz, en *El Heraldo de México*, Puebla

1967

- Entrevista de Rodolfo Nuevo, en *Mundo Nuevo*, París

1967-1968

- “Moyano: la orfandad de todos” (crítica literaria), en *Mundo Nuevo*, París

1969

- “Diálogos” (guion televisivo), México
- Entrevista de Tomás Segovia y Alejandra Toscano, en *Siempre*

1970

- *Cain* (obra de teatro), Groupe théâtral de l’université française, Beirut
- *Salomé*, de Oscar Wilde (traducción), Universidad de Guanajuato

1972

- *Judas’ Kiss and Shakespeare’s Henry VIII*, tesis doctoral, University of Leeds
- “Argumentos 18 y 24”, en *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias Humanas*, n° 46, Ciudad de México

1973

- “The Orchestra”, en *Kontexts*, n° 5, Exeter
- “[Why plagiarisms?]”, en *Fandangos*, n° 1, Maastricht
- “Arguments”, en *Bloknoet*, n° 8, Utrecht
- “Textos y poemas”, en *Plural*, n° 16, Ciudad de México
- “Correspondencia entre Ulises Carrión y Octavio Paz”, en *Plural* 2, n° 20, Ciudad de México
- “Conjugaciones o historias de amor”, en *Plural*, n° 20, Ciudad de México

1974

- “Antología de prosa y poesía Neerlandesas” (traducción), en *Revista de la Universidad de México (UNAM)*, Ciudad de México

1975

- *Reaktion*, vol. 1, Verlaggalerie Leaman, Düsseldorf
- “Print & Pen”, en *Transit* 1, Brummense Uitgeverij van Luxe Werkjes, Beuningen
- *Cisoria Arte*, año 1, n° 4, Caracas
- “[From Fandangos to you...]”, en *Fandangos (Fun-Dangos)*, n° 5, Maastricht
- “El arte nuevo de hacer libros”, en *Plural*, n° 41, Ciudad de México
- “The New Art of Making Books”, en *Kontexts*, n° 6-7, Maastricht
- “Stamp work”, en *Stempelboek = Book of Stamps*, Brummense Uitgeverij van Luxe Werkjes, Beuningen
- “Table of Similarity”, en *Vargen*, Moderna Museet, Estocolmo

1976

- [Is ‘stamp art’ art?...], en *Stamp Art*, Daylight Press, Ámsterdam
- “Stamp work”, en *Stamp Art*, Daylight Press, Ámsterdam
- “Rubber Stamp Art”, en Gerrit Jan de Rook (ed.), *Stamp Art*, Daylight Press, Ámsterdam
- “To be an engineer”, en *Text, Sound, Image*, Small Press Festival, Amberes
- “The New Art of Making Books”, en *Contents*, Remont Gallery, Varsovia

1976-1977

- [“Nowadays the only trouble with artists’ books is...”], en *Art Rite*, n° 14, New York
- “Table”, en *Kontexts*, n° 9-10, Maastricht

1977

- "Visual poetry work", en *Povis*, nº 4-5, Natal
- *Inne Książki*, Remont Gallery, Varsovia
- "Six Spanish Spellings", en *Abracadabra*, nº 1, Luxemburgo
- "The New Art of Making Books", en *Art Contemporary*, vol. III, nº 1, San Francisco
- "Notes on Other Books and So", en *Art Contemporary*, vol. III, nº 1, San Francisco
- "What a Book Is", en *Art Contemporary*, vol. III, nº 1, San Francisco
- "Nowa sztuka robienia książek", en *Linia*, febrero-marzo, Varsovia
- "Addresses of Lost Friends", en *Latin American Assembling*, Archive for Small Press & Communication, Amberes
- *Poesia Projeto Documento*, nº 4-5, Alecrim
- "Anthology Mistakes and Errors", en *Cabaret Voltaire*, nº 2, San Diego
- *International Book*, nº 2, La Plata
- *Fandangos*, nº 6, Maastricht
- Obra sonora en casete, First West Coast International Festival of Sound Poetry, San Francisco
- Entrevista de Andrés de Luna, en *Uno más Uno*, Ciudad de México, 21 de noviembre
- "Mail Art and the Big Monster", Remont Gallery, Varsovia (conferencia)

1978

- "Languages My Friends Speak", en *Fandangos*, nº 8-11, Maastricht
- "Interview", en *Fandangos*, nº 8-11, Maastricht
- "Stamp work", en *Rubberstampdesigns*, Stempelpplaats, Ámsterdam
- "Mail Art and the Big Monster", en *Journal*, nº 20, The Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Ángeles
- "Post kunst en de grote Monster", en *Windscherm*, nº 9-10, Gouda
- "E.A.M.I.S.", en *Soft Art Press*, nº 14, Lausana
- "E.A.M.I.S.", en *Umbrella Magazine*, vol. 1, nº 1, Santa Mónica
- "Postcard", en *DOC(K)S*, nº 15, Ventabren, Ajaccio, Marsella
- "Sent Score One plus One", en *International Anthology of Concrete Poetry*, Missing Link Press, Toronto
- *Karimbada*, nº 1, João Pessoa
- "Mail Art and the Big Monster", en *LAICA Journal*, nº 20, Los Ángeles
- "E.A.M.I.S.", en *Ausgabe*, nº 3, Berlín
- ["Hand"], *Guestbook*, Guy Schraenen éditeur, Amberes
- "This is the hand", en *Box Boxing Boxers*, *Commonpress #5*, Ámsterdam

- ["The question now arises..."], en *Box Boxing Boxers*, *Commonpress #5*, Ámsterdam
- "E.A.M.I.S.", en *Bulletin Maximal Art*, Maximal Art Gallery, noviembre, Poznan
- "E.A.M.I.S.", en *Centerfold*, vol. 2, nº 5, junio, Toronto
- "Before and After: Hard and Words", en *Hartslag 2de jaargang*, nº 4, Gante
- "E.A.M.I.S.", en *Laughing Bear Newsletter*, nº 15, Woodinville, Washington
- *Nové umění jak dělat knihy*, trad. G. Pospíšilová, Praga
- "A Book [Excerpts of the video work]", en *Videozine Three*, La Mamelle Inc. Video Productions, San Francisco
- "Clinch", en *Sound Proof No. 0*, Other Books and So, Ámsterdam
- Obra sonora en casete, *Audio-Art* (cat.), Apropos Gallery, Lucerna
- Obra sonora en casete, *Parola e Suono*, Zona non profit art space, Florencia
- Obra sonora en casete, *Un espace parlé*, Galeria Gaëtan, Carouge; Ginebra
- "Rubber Stamps. Theory and Praxis", en *Rubber Bulletin*, año 1, nº 6, Ámsterdam
- "La interdisciplina como forme de arte". Entrevista de Alfredo Andrés (7-9), en *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de julio
- Martha Hawley, "Fandangos. Video-interview with Ulises Carrión" (19 de octubre de 1976), en *Fandangos*, nº 8-11, Maastricht
- "Mail Art and the Big Monster", Universidade Católica, Pernambuco (conferencia)
- "Permanencia voluntaria", Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires (conferencia)
- "Sessão Contínua", Pinacoteca do Estado, São Paulo (conferencia)

1979

- ["Where & Now"], en *Commonpress*, nº 16, Amberes
- "Copyright", Zona non profit art space, Florencia/Centro Rosciano, Livorno
- *Buracoarte*, Recife
- "E.A.M.I.S.", en *Zweitschrift*, nº 4-5, Hannover
- "Work in Progress", en A Mail Project by Mario Mara, San Diego
- ["Destinataire Paris"], en *DOC(K)S Special Post Card*, Ventabren, Ajaccio, Marsella
- *Westeast partisan people: anthology*, Galerija Skuc, Liubliana
- "E.A.M.I.S.", en *Prop*, nº 1, Albany
- "E.A.M.I.S.", Egmont Højskolen, Hou
- "E.A.M.I.S.", en *Kunst og Kunstnere*, Lomholt Formular Press, Hou

- “Options in Independent Art Publishing”, Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York
- “Personal Worlds or Cultural Strategies?”, en *Artists’ Postage Stamps and Cancellation Stamps*, Catalogue, *Rubber Bulletin*, año 2, nº 8, Ámsterdam
- *Rubber Stamp Books*, Egmont Højskolen, Hou
- “Bookworks Revisited”, en *Options in Independent Art Publishing*, Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York
- “End of an Era”. Entrevista de Jan van Raay”, en *Artzien*, vol. 1, nº 3, Ámsterdam
- “Ulises Carrion. An end and a Beginning, entrevista de Jan van Raay”, en *Umbrella*, vol. 2, nº 5, Glendale
- “Mail Art and the Big Monster”, S:t Petri, Lund (conferencia)
- “European Artists’ Books”, The Art Institute, Boston (conferencia)
- “Europe: A Survey”, The Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York (conferencia)
- “Critical Autonomy of the Artist”, Arte Fiera ’79, Bolonia (conferencia)

1980

- “Stempelkunst in Nederland”, en *Rubber*, vol. 3, nº 1-3, Stempelplaats, Ámsterdam
- “Bookworks Revisited”, en *The Print Collector’s Newsletter*, vol. 11, nº 1, Nueva York
- *Punk Xerox*, Verlag Elory, Hannover
- “Table of Mail Art Works”, en *Artzien*, vol. 2, nº 8, Ámsterdam
- “Stempelkunst van nu (NKS tekst)”, en *Beeldpraat*, nº 80/6, Groningen
- “Personal Worlds or Cultural Strategies”, en *Beeldpraat*, nº 80/6, Groningen
- *Liber. Pratica internazionale del libro d’artista*, Factotumbook 24, Sarenco & D. Strazzer Editori, Verona
- “Den nya konsten att göra böcker”, en “In Alphabetical Order”, *Konstenärsböcker Kalejdoskop* 1 y 2, Ahus, Suecia
- “E.A.M.I.S.”, en *Março*, nº 3, Ciudad de México
- “Bookworks”, en *Libro Internacional. International Book. Livre Internationale*, nº 2, La Plata
- “Stampart”, en *Vile*, nº 7, San Francisco
- “Ready Cut”, en *Kryptogramme*, Bremen
- “Mail Art and the Big Monster”, en *Delo*, vol. 26, nº 2, Belgrado
- [“These Sounds”], en *Artzien*, Ámsterdam
- “Stempelkunst. Een historische overzicht”, en *De Nederlandse Kunststichting*, Ámsterdam

1981

- [“Let all North America be Mexico...”], en *Mail-eARTH*, De Warande, Turnhout
- “E.A.M.I.S.”, en *Sobre Arte*, nº 3, Medellín

- “2 Postcards”, en *Libellus*, nº 11, Internationaal Cultureel Centrum / Archive for Small Press & Communication, Amberes
- “Gossip, Scandal and Good Manners”, en *Bulletin De Appel*, nº 2, Ámsterdam
- “A Arte Postal e o Grande Monstro”, en *Catálogo de Arte Postal*, vol. II, 16ª Bienal de São Paulo
- “E.A.M.I.S.”, en *Catálogo de Arte Postal*, vol. II, 16ª Bienal de São Paulo
- “3 H Stampings”, en *Interstate*, nº 14, Austin
- “Alphabet Postcard”, en *EP Edition*, Niederstein
- “Uitnodiging voor Feedback Piece”, en *Styff*, nº 2, Torhout
- “El nou art de fer llibres”, en *Llibres d’artista / Artists’ Books*, Metrònom, Barcelona
- *Embryo*, nº 3, Estocolmo
- “Essay on Correspondence Art”, en *High Performance* #15, vol. IV, nº 3, Los Ángeles
- *Signpost*, nº 3, Perugia
- *Kunst in der Öffentlichkeit*, con Robin Crozier et al., Marode Editions, Würzburg
- “Van boek tot kunstenaarsboek”. Entrevista de Jan van Raay, Stedelijk Museum Schiedam
- “Mail Art”, Internationaal Cultureel Centrum ICC, Amberes (conferencia)
- “Artists’ Books”, Stedelijk Museum, Schiedam (conferencia)
- “Gossip, Scandal and Good Manners”, Oude Manhuispoort, Universiteit van Amsterdam, Ámsterdam (conferencia)
- “Yellow”, en *The Yellow Rider with the theme Yellow*, Arnheim

1982

- “E.A.M.I.S.”, en *Care*, nº 1, Enschede
- “Mail Art and the Big Monster”, en *Barbérie* 3, nº 5, Bahía
- *Aeropus*, nº I, Archive for Small Press & Communication, Amberes
- *Views beside...*, Vogelsang, Berlín
- *World Art Post*, Artpool, Budapest
- “Table of Mail Art Works”, en *Mailartspace International*, nº 1, C.D.O., Parma
- “The Death of the Art Dealer”, en *High Performance*, #17/18, vol. V, nº 1/2, Los Ángeles
- *Japan AU Mail Art Book 1*, M. Kusumoto, Art Space AU, Nishinomiya-City
- “Die neue Kunst des Büchermachens”, en *Wolkenkratzer*, nº 3, Fráncfurt
- “Index”, en *Catalogus International Media Meeting*, Agora Studio, Maastricht
- “Het medium photocopie”, in *Beeldende Kunst en Technologie*, Centrum ’t Hoogt, Utrecht
- “El arte como sistema paralelo de comunicación”. Entrevista de Marcel Sánchez”, en *Llir entre Cards*, nº 2, Valencia

1983

- "The Death of the Art Dealer", *Pelo + Pelo*, nº 5, Ponte Nossa
- "Mail Art and the Big Monster", en *Mail Art Hand Book*, Ámsterdam
- "Personal Worlds or Cultural Strategies?", en *Mail Art Hand Book*, Ámsterdam
- "We have won! Haven't we?", en *Flue*, año 3, nº 2, Nueva York
- *Visuele Poëzie*, nº 1 y 2, CRM, La Haya
- "De Bus. A Love Story", Festival De Stad, Kunstcentrum De Gele Rijder, Arnhem
- "Tríos & Boleros", VPRO, TV Guide, Art on the Radio / Radio as Art, Hilversum
- "Ik ben een geboren buitenlander", en *VPRO gids*, nº 52
- "Tríos & Boleros", conferencia en la radio VPRO, en la serie "Art on the Radio. Radio as Art"

1984

- "Video och Konst", en *Vindsulor: måleri, skulptur och video i Holland*, Konsthallen Göteborg [cat. exp.]
- "Postage Stamp", en *Clinch*, nº 4, Ginebra
- "Mail Art and the Big Monster", en *Correspondence Art*, Michael Crane y Mary Stofflet (eds.), Contemporary Arts Press, San Francisco
- "Table of Mail Art Works", en *Correspondence Art*, Michael Crane y Mary Stofflet (eds.), Contemporary Arts Press, San Francisco
- Extractos del diario de Ulises Carrión sobre el proyecto de Lilia Prado, en *De Appel Bulletin*, nº 1, Ámsterdam
- "Interview with Ulises Carrión, Ámsterdam 1983", en *Cantrills Filmnotes*, nº 43-44, Melbourne
- "LHOOQ". Entrevista de Max Bruinsma", en *De Appel Bulletin*, nº 2, Ámsterdam

1985

- "Le nouvel art de faire des livres", en *Livres d'artistes*, Centre Georges Pompidou [cat. exp.], París
- "Selfexamination", en *Commonpress*, nº 48, Hjørring, Dinamarca
- "Mail Art and the Big Monster", en *Mail Art Czyli: Sztuka Poczty*, Akademia Ruchu, Varsovia
- "Personal Worlds or Cultural Strategies", en *Mail Art: Czyli Sztuka Poczty*, Akademia Ruchu, Varsovia
- "About Criticism", Boston University, Boston (conferencia)

1986

- "Mail Art and the Big Monster", en *Mail Art*, Het Staatsbedrijf der PPT, La Haya
- "Rubber Stamps. Theory and Praxis", en *The Artist Publisher: A Survey by Coracle Press*, Craft Council Gallery, Londres

- *Input/Output. Bulletin Vereniging voor Video-, Film- en Geluidskunstwerken*, Ámsterdam
- "Talking Back to the Media". Entrevista de Guy Schraenen", en *Artefactum*, nº 13, Amberes
- "In het land der blinden", De Fabriek, Eindhoven (conferencia)
- Conferencia sobre libros, Kettle's Yard Gallery, University of Cambridge, Cambridge

1987

- "The New Art of Making Books", en *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop Press, Rochester, Nueva York
- "Correspondencia de Ulises Carrión con Octavio Paz", en *América Joven*, año 7, nº 49-50, Róterdam
- *TV-Tonight-Video*, Ámsterdam
- "The Future of Artists' Books and Bookworks". Entrevista de Bill Ritchie, *Video 'n Print*, Ritchies Video, Seattle
- "Bookworks", Hooghuis, Arnhem (conferencia)
- "Common Books, Bookworks, and Artists' Books: Similarities and Differences", Evergreen State College, Washington (conferencia)

1988

- "TV-Tonight-Video", en *Video Guide*, vol. 9, nº 3, Vancouver
- "Kopia Originalak / Copias Originales, Manual de Instrucciones", Il. Bideoaldia, Tolosa

1989

- "Six Plays", in *Ander Werk: teksten van kunstenaars in Nederland*, ABK, Arnhem
- "I am an Artist. Special Ulises Carrión". Entrevista de Guy Schraenen", Radio Centraal, Amberes
- "Tríos y Boleros", Museum voor Volkenkunde / Theater De Evenaar, Róterdam (conferencia)

Artículos, ensayos y monografías sobre Ulises Carrión

1973

- Jules Kockelkoren, "Experimentele kunst bij Agoa", en *De Limburger*, Maastricht, 3 de enero

1977

- Gerrit Jan de Rook y Flip Bool, "Het boek als kunstwerk in Nederland / The Book as Artwork in Holland", en *Museumjournaal*, nº 6

1978

- "Ephemera. Een nieuw daad van Ulises Carrión", en *Windschermen*, nº 7, Gouda
- Judith Hoffberg, "Other Books and So", en *Umbrella*, vol. 1, nº 1, Glendale

- “Foto”, en *Corriere Mercantile*, 14 de abril, Génova
- Rom Boonstra, “Other Books and So exposeert nieuw fenomeen. Boeken om niet te lezen”, en *Elsevier Magazine*, Ámsterdam, 17 de junio
- “Artista mexicano dirige debates sobre arte correio”, en *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 de julio

1979

- “Letter to Ulises Carrión by Michael Gibbs”, en *Artzien*, vol. 1, nº 6, Ámsterdam
- Lily van Ginneken, “Kunst met post verbeeldt eigen blikveld”, en *De Volkskrant*, Ámsterdam, 21 de julio
- Dirkje Houtman, “Van versierde brief tot postkunst”, en *Trouw*, Ámsterdam, 25 de julio
- “Catalogus”, en *Glamoer*, nº 6, Nijmegen
- “Judith Hoffberg on the Alternative Art Publishing Conference”, *Umbrella*, vol. 2, nº 6, Glendale
- “Tomma väggar på Galleri S:t Petri”, en *Skånska Dagbladet*, Malmö, 14 de febrero
- Frank, Peter, “Art Between Airports: Europe Summer ‘79”, en *National Arts Guide*, año 1, nº 6

1980

- Alex de Vries, “Boekkunst”, en *Metropolis M*, nº 4, Utrecht
- Michael Gibbs, “Thoughts on Second Thoughts”, en *Artzien*, vol. 2, nº 8, Ámsterdam
- Lily van Ginneken, “Carrión”, en *De Volkskrant*, Ámsterdam, 4 de julio
- Paul Groot, “Ulises Carrión”, en *NRC Handelsblad*, Ámsterdam, 25 de julio
- “Criticism and Analyses”, *Umbrella*, vol. 3, nº 5, Glendale
- “U. Carrión. Text on Second Thoughts”, en *The Print Collector’s Newsletter*, vol. X, nº 5, noviembre-diciembre, Nueva York
- Jörg Zütti, “Ausstellungen zum Thema Kunst und Sprache. Names and Addresses”, en *Kunstforum International*, nº 42, Colonia
- “Second Thoughts”, en *Lightworks*, nº 13
- “Feedback Pieces”, en *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 29 de septiembre
- “Ulises Carrión com exposição aberta ontem”, en *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de septiembre
- “Bókin er daud, lífi Bókverdid”, en *Dagblaðið*, 21 de noviembre, Reikiavik

1981

- “From Bookworks to Mailworks”, en *Identité italienne, l’art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou, París [cat. exp.]
- “Second Thoughts”, en *Afterimage*, vol. 9, nº 3, Rochester, Nueva York

- “Mirror Box”, en Tim Guest y Germano Celant, *Books by Artists*, Art Metropole, Toronto
- Rob Huisman, “Dilemmas of a Phenomenon”, en *De Appel Bulletin*, nº 2, Ámsterdam
- Alex de Vries, “Introduction”, en Juan J. Agius y Ulises Carrión, *Artists’ Books: Twelve Approaches*, Museum Waterland, Ámsterdam [cat. exp.]

1982

- Waling Boers, “Buitenlanders in Ámsterdam”, en Ámsterdam 60/80: *twintig jaar beeldende kunst / Twenty Years of Fine Arts*, Museum Fodor, Ámsterdam [cat. exp.]
- “Lucky Belder on Other Books and So,” Ámsterdam 60/80: *twintig jaar beeldende kunst / Twenty Years of Fine Arts*, Museum Fodor, Ámsterdam [cat. exp.]
- “Drents Museum in teken van installatiekunst”, en *Asscher Courant*, Assen, 30 de enero
- “Drents Museum brengt vergankelijke kunst,” *Assen Koerier*, Assen, February 3
- “De Diefstal van het jaar in het Provinciaal Museum”, en *Asscher Courant*, Assen, 4 de febrero
- Peter Blom, “Diefstal van het jaar in Assen”, en *Nieuwsblad van het Noorden*, Groningen, 5 de febrero
- Lily van Gineken, “Culturele Strategien”, en *De Volkskrant*, Ámsterdam, 6 de noviembre
- Kees van Gelder, “Discrepancy between Form and Content”, en *Artzien*, vol. 3, nº 26
- Marta Aurora Espinosa, “Ulises Carrión, creador del sistema errátil. El libro es una forma anticuada de comunicación”, en *Uno más Uno*, 5 de septiembre, Ciudad de México

1983

- Harry Ruhé, “Ook een kunst...”: *installaties en performances*, Nederlandse Kunststichting, Amsterdam
- Dave Oz (David Zack), *Conversaciones de Tepoztlan: Mail Art*, INBA, Tepoztlan

1984

- S. C. McFarlane, “On the Tracks of Ulises Carrión”, en *De Appel Bulletin*, nº 1, Amsterdam
- Sabrina Kamstra, “LHOQ”, en *De Appel Bulletin*, nº 2, Ámsterdam
- Entrevista de Max Bruinsma, en *De Appel Bulletin*, nº 2, Ámsterdam
- John Bentley Mays “F-rated protest in the offing?”, en *The Globe and Mail*, 19 de abril, Toronto
- Jaime Tetzpa, “Lilia Prado será homenajead en Holanda,” *El Heraldo*, 27 de abril
- Joyce Roodnat, “Ode aan Ceen woeste tijgerin”, *NRC Handelsblad*, Amsterdam, 29 de abril

- Eric Bos, "Mexicaanse ster Lilia Prado op ééndaagsfestival in Filmhuis", en *Nieuwsblad van het Noorden*, Groningen, 29 de abril
- "Lilia Prado de onbekende Superstar van het witte doek," *Uitkrant*, Amsterdam, julio-agosto
- "Mexicaanse Greta Garbo vier keer in t'Venster", en *Het Vrije Volk*, Amsterdam, 4 de julio
- "Agenda Special", *Filmkrant*, Amsterdam, n° 37, julio-agosto
- Peter van Bueren, "Een vamp als kunstobject", en *De Volkskrant*, Amsterdam, 29 de junio
- "Manifestatie 'Lilia Prado Superstar' in Kriterion", en *De Echo*, Amsterdam, 4 de julio
- Hans Kroon, "Communiceren via Mexicaanse seksbom", en *Trouw*, Amsterdam, 4 de julio
- Pieter den Hollander, "Ik had een telefoniste kunnen zijn", en *De Nieuwe Krant*, 9 de julio, Arnhem
- Hans Vogel, "Felle vamp bezoekt kikkerland", en *Het Parool*, 4 de agosto, Amsterdam
- "Mexicaanse Monroe in ons land", en *De Waarheid*, 29 de junio, Amsterdam
- Max Bruinsma, "Lilia Prado Ready-Made", en *Metropolis M*, n° 4, Utrecht

1985

- Karen Knights, "Ulises Carrión at Video Inn", en *Video Guide*, vol. 7, n° 4, Vancouver
- Dara Birnbaum, "Talks on Talking Back. Talking about Media", en *Mediamatic Magazine*, año 0, n° 0, Amsterdam

1986

- Ruud van Sloten, "Plakband, Stempeltjes en Touwtjes", en *Zip*, n° 50, Utrecht
- Artur Brall, en *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art. Ausstellungen Dokumentationen Kataloge Kritiken. Eine Analyse*, Verlag, Kretschmer & Großmann, Darmstadt

1987

- Sebastián López, "Latijnamerikaanse kunstenaars in Nederland", en *Vulkaan van Handen*, Centrum voor Chileense Cultuur, Amsterdam
- Judith Hoffberg, "Artists' Books", en *High Performance* #38, vol. 10, n° 2, Los Ángeles

1988

- Renée Steenbergen, "Kunstenaars spelen met het boek, on an exhibition in Heerlen", en *NRC Handelsblad*, Amsterdam
- "Ulises Carrión, la fotocopia tiene ilimitadas posibilidades artísticas", en *El Diario Vasco*, 13 de octubre, San Sebastián
- "Other Books and So", *Bulletin*, Studium Generale, Maastricht

1992

- *Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?"*, Guy Schraenen (ed.), Museum Fodor, Amsterdam [cat. exp.]
- *Die Neue Kunst des Büchermachens. Ulises Carrión*, Guy Schraenen (ed.), Neues Museum Weserburg Bremen, Materialverlag, Hamburg [cat. exp.]

1997

- *Ulises Carrión: Quant aux livres / On Books*, Éditions Héros-Limite, Ginebre (reimpreso en 2008)

2003

- *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales? / Personal Worlds or Cultural Strategies*, Martha Hellion (ed.), Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, Turner, Madrid, [cat. exp.]

2010

- *Ulises Carrión. El robo del año / The Robbery of the Year*, Martha Hellion (ed.), Alias Editorial, Ciudad de México

2012

- *El arte nuevo de hacer libros*, Juan J. Agius (ed.), Tumbona Ediciones, Ciudad de México

2013

- *Books & More: Ulises Carrión. Catalogue raisonné*, Document Art Editions, Buenos Aires
- *Art? Skill? Technique? Ulises Carrión's Cultural Strategies and Communication Tactics; Five Reports*, Juan J. Agius (ed.), Ediciones La Bahía, Heras
- *El arte correo y el Gran Monstruo*, Juan J. Agius (ed.), Tumbona Ediciones, Ciudad de México

2014

- *Lilia Prado Superestrella y otros chismes*, Juan J. Agius (ed.), Tumbona Ediciones, Ciudad de México

2016

- Javier Maderuelo, *Ulises Carrión, escritor*, Heras, La Bahía, 2016
- *Ulises Carrión. Querido lector. No lea. / Dear reader. Don't read.*, Guy Schraenen (ed.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [cat. exp.]

Exposiciones colectivas

1972

- *Vive Musique Nouvelle*, Conservatoire de la ville de Liège, Lieja
- Jan van Eyck Academie, Maastricht
- *A Head Museum for the Eighties*, Gallery Cheap Thrills, Helsinki
- *Sonnet(s)*, Agora Studio, Maastricht

1973

- *Mijn Galerijtje*, In-Out Center, Ámsterdam
- *Silence is Gold*, In-Out Center, Ámsterdam

1974

- Agora Studio, Maastricht
- *A Head Museum for the Eighties*, Moderna Museet, Estocolmo
- *Perspectiva '74*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
- Jan van Eyck Academie, Maastricht
- *Favourite Books*, De Mangelgang, Groningen
- *Mijn Galerijtje*, De Beyer, Breda

1975

- Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires (exposición itinerante)
- *Visual Poetry International*, Centrum 't Hoogt, Utrecht
- *Small Press Scene*, Zona non profit art space, Florencia
- *Boeken in de marge*, Besiendershuis, Nijmegen
- *Internationale visuele poëzie*, Van Gogh Museum, Ámsterdam
- *Visual Poetry International*, De Doelen, Róterdam

1976

- *Drukpers in vrijheid*, Van Gogh Museum, Ámsterdam
- *Text, Sound, Image: Small Press Festival*, Galerie Kontakt, Amberes; Zwarte Zaal, Gante; Possada, Bruselas
- IX International Open Video, Guadalajara, Monterrey
- *Artists' Books*, United Kingdom (exposición itinerante)
- *Stamp Art*, Other Books and So, Ámsterdam
- *Werken op Japans rijstpapier*, Het Langhuis, Zwolle
- *Beau Geste Press*, Galerie S:t Petri, Lund
- *Other Books and So*, Two or Three Gallery, Emmastad, Curaçao

1977

- *La Forma della Scrittura*, Galleria d'arte Moderna, Bolonia
- *Expoetica '77*, Biblioteca Pública Câmara Cascudo, Natal

- *Wystawa Sztuki Poczty*, Laboratorium Sztuki – Galeria EL, Elblag
- First West Coast International Festival of Sound Poetry, San Francisco
- *Editions et Communications marginales d'Amérique Latine*, Maison de la Culture du Havre, Le Havre
- *Artists' Books. Stichting Brummense Uitgeverij van Luxe Werkjes*, Franklin Furnace, New York
- Space Window, Woods-Gerry Gallery, Providence; Rhode Island School of Design, Rhode Island
- *Poéticas Visuais*, Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
- *Transit*, De Moriaan, Den Bosch
- *Stamps in Praxis*, Galerie Kontakt, Amberes
- *Sylogisms*, DOC(K)S, Marsella

1978

- *Postfolk 1978*, The Exit Gallery, Bozeman, Montana
- *Lightworks Envelope Show*, Ann Arbor District Library, Ann Arbor
- *Livres d'artistes*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruselas
- *Rubber Stamp Designs*, Stempelplaats, Ámsterdam
- *Stamp Art / Mail Art*, Art Gallery, Douglas College, New Brunswick, Nueva Jersey
- *Audio Art*, Galerie Apropos, Lucerna
- Kunst <-> künstlich, Herrmann Schafft Haus, Kassel
- *Art in a Prison*, Centro Experimenta, Nápoles
- *Transparent Art Show*, Uniart, Elblag, Polonia
- *Parola e Suono*, Galeria Zona non profit art space, Florencia
- 1º Festival de inverno da Unicap, Exposição Internacional de desenhos com carimbos de borracha, Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), Recife
- *Stamps in Praxis*, Stempelplaats, Ámsterdam
- *Nederlandse kunstenaarsboeken*, Haags Gemeentemuseum, La Haya
- *Artists' Books*, Palazzo Strozzi, Florencia
- *Stempelontwerp*, Besiendershuis, Nijmegen
- *Blue Show*, Galleri Suðurgata 7, Reikjavík
- *La Post-Avanguardia*, Museo del Sannio, Benevento
- *A könyvművektől a Küldeményműveking*, Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- *Testimonios de Latinoamérica*, Museo Carillo Gil, Ciudad de México

1979

- *Art Postcards*, Lee Hoffman Gallery, Birmingham, Michigan
- *Postcard Show*, Zona non profit art space, Florencia

- *Third Armpit Show*, Forest Lodge, Portland, Oregon
- *Rubber Stamp Books*, Egmont Højskolen, Hou
- *Sprachen jenseits von Dichtung*, Westfälischer Kunstverein, Münster
- *Ephemera*, Zona non profit art space, Florencia
- *Rubberstamp Workshop*, Remont Gallery, Varsovia
- *Other Child Book*, Pałac Kultury i Nauki / Remont Gallery, Varsovia
- *Art Documentation '79*, Union Gallery/Student Union, San Jose State University, California
- *Five Years Research Project. Two Definitions, Notes, and One Proposal: Tohei Horiike*, Freedom Research Center, Shimizu
- *Art Core Meltdown*, Old Union Cellar, Sydney
- *Other Child Book*, Void Distributors, Ámsterdam
- *Io & gli altri*, Galleria Apollinaire, Milán
- *Exposición Internacional de Arte Correo*, Universidad Nacional de El Salvador, San Salvador
- *Künstlerbücher. Erster Teil*, Produzentengalerie, Múnich
- *Book as Artwork. Editions Guy Schraenen*, Galerie da Costa, Ámsterdam
- *Stempelkunst*, Openbare Bibliotheek, Hoofddorp
- *Westeast*, Galeria Skuc, Liubliana
- *Artists' Books*, Galerie Lydia Megert, Berna
- *Rubber Books and Posts*, Fiatal Művészek Klubja, Budapest

1980

- *Stempelkunst in Nederland*, De Beyerd, Breda
- *Künstlerische Arbeitsfelder*, Hahnentorburg, Keulen
- *Fashion Plate*, Public Bath House, Santa Bárbara, California
- *Montana Trout Art Derby*, Design Studios, Missoula, Montana
- *Eccentric Images*, Milliken Gallery, Converse College, Spartanburg, Carolina del Sur
- *Individuum Gesellschaft Umwelt*, EP Galerie, Berlín
- *Things to Think About in Space*, Installation Gallery, San Diego
- *Künstlerbücher. Zweiter Teil*, Produzentengalerie, Múnich
- *L'autre à Nouméa*, Nouméa, Nueva Caledonia
- *Gemeente Aankopen '79*, Stedelijk Museum / Museum Fodor, Ámsterdam
- *Art Documentation*, Gallery Maki, Tokio
- *Künstlerbücher. Erster Teil*, Galerie Circulus, Bonn
- *100 Artisti & 100 Libri*, C.D.O., Parma
- *Poesia & Realtà*, Centro Documentazioni Arti Visive / Archivio, Castel San Giorgio (Salerno)
- *Magnetic Image 6*, Atlanta College of Art Gallery, Atlanta
- *Name the Dada Brothers*, [Jetts Cafe], San Francisco

- *Oxirranoplus 1066*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Arapongas (Paraná)
- *Liber. Pratica internazionale del libro d'artista*, Biblioteca Civica, Florencia; Palazzo Ducale, Génova; Palazzo dei Diamanti, Prato, Ferrara
- *In a Small Frame*, Kassel; Hamburgo; Lüdenscheid; Mülheim an der Ruhr; Frankfurt
- *Un otro libro para el niño*, Foro Cultural Contreras Fonapas, Ciudad de México
- *Objetos*, Galería Ámbito, Madrid
- *Points of Departure/R.S.V.P.*, Moon Gallery, Berry College, Mount Berry, Georgia
- *Vom Aussehen der Wörter*, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover
- *Books by Artists*, Metro Toronto Library Gallery, Toronto
- *Exponate 80*, Museu Municipal Alipio Vaz, Cataguases
- *Livres d'artistes 1970–1980*, Goethe Institut, París

1981

- *Alien Transmissions*, Artlink Artspace, Fort Wayne, Indiana
- *Letters to Kobe*, [Art Space/City of Kobe], Kobe
- *Current Myths*, Art Institute of Boston, Boston
- *International Stamp / Mail Art Exhibition*, Spaces, Cleveland
- *Artists' Publications*, Tweed Museum, Duluth, Minnesota
- *Nuove cartoline*, Museo del Folklore, Rome
- *Kunstenarsboeken*, Gemeentelijk van Reekum Museum, Apeldoorn
- *Internationaler Stempelworkshop*, Weserburg, Bremen
- *Drawing Activity*, Galeria Wielka 19 / Galeria Rysunku, Poznan, Polonia
- *Libres d'Artista*, Metrònom, Barcelona
- *Photography / Making Photographs*, The Photography Gallery, Toronto
- *International Artists' Book Show*, Library at the School of the Art Institute of Chicago
- *Multiple Choice*, Centraal Station, Ámsterdam ("Art for the Millions", instalación nº 10, De Appel, Ámsterdam)
- *International Mail Art Festival*, Internationaal Cultureel Centrum, Amberes
- *Books by Artists*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
- *Arte Postal*, 16ª Bienal de São Paulo
- *Exposition internationale de tampons*, I.S.E.L.P.

1982

- *Künstlerbücher*, Universitätsbibliothek, Heidelberg
- *Artists' Books: Twelve Approaches*, Museum Waterland, Purmerend
- *The T-Shirt Show*, Nylon 100%, Tokio
- *Artista professione uomo*, Silvio D'Antonio Studio, Salerno

- *Amsterdam 60/80*, Stedelijk Museum / Museum Fodor, Amsterdam
- *International Media Meeting*, Agora Studio, Maastricht
- *Poesía experimental*, Sala Parpalló, Valencia
- *Cultura Alternativa*, Centro Cultural Cândido Mendes, Río de Janeiro
- *Fantastic Art*, Castel San Giorgio, Centro Documentazione Arti Visive, Salerno
- *Visuelle/Konkrete Poesie*, Galerie Gruppe Grün, Bremen
- *Some People Say We Look Like Sisters*, Library at the School of the Art Institute of Chicago, Chicago
- *Mr. Sandman, send me a dream*, Telemedia Compound, Technical Institute of Naval Studies, Al Khobar
- *Mid-South Small Press Design Exhibition*, Austin Peay State University, Clarksville, Tennessee
- *Het medium fotokopie in kader van Beeldende Kunst en Technologie*, Centrum 't Hoogt, Utrecht
- *Target Earth*, Double Rocking G. Gallery, Los Angeles
- *Libros de Artistas*, Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid
- *Künstlerbücher, Buchobjekte, Objektbücher*, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt
- *Some Amazonic Indians*, Artestudio, Bérigamo
- *Registro (cultura alternativa)*, Instituto de Integración Cultural, Medellín
- *Visioni, Violazioni, Vivisezioni (Visual Poetry)*, Rocca di Stellata, Bondeno
- *Men's Experiments*, Pesterzsébet Múzeumban, Budapest

1983

- *Visual Poems*, Locus, Los Angeles
- *Paperball Project*, Gallery 612, Tokio
- *Kunst = Bestaan*, Nieuwe Kerk, Amsterdam
- *Art for Surviving*, Kulturverwaltung, en colaboración con Kultursekretariat Gütersloh, Bergkamen
- *Poema Colectivo Revolución*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México
- *Artists' Books from the Netherlands*, The Living Art Museum, Reykjavik
- *Kijkmappen m.b.t. Video, Visuele Poëzie*, Nederlandse Kunststichting, Amsterdam
- *Artists' Books / Booked Art*, Galleri Skånes Konst, Malmö

1984

- *Boeken, wat doen kunstenaars ermee?*, Gemeentemuseum Den Haag, Kunstkar, La Haya (exposición itinerante: Leiden, Voorburg, Amsterdam, Róterdam, Delft)

- *Offset: A Survey of Artists' Books*, New England Foundation of the Arts, Cambridge, Massachusetts (exposición itinerante)
- *Am Anfang war das Wort*, Städtische Galerie, Lüdenscheld
- *Vindsulor: måleri, skulptur och video i Holland*, Konsthallen, Göteborg
- *Bookworks 1977–1983 der Edition Da Costa*, Galerie Lydia Megert, Berna

1985

- *Alle und noch viel mehr*, Kunsthalle, Kunstmuseum, Berna
- *Livres d'artistes*, Centre Georges Pompidou, París
- *International Artists' Postage Stamps*, Museum für Moderne Kunst Weddel
- *Ook een kunst*, Nederlandse Kunst Stichting (NKS), Kunstcentrum Badhuis, Gorinchem; Fries Museum, Leeuwarden; Centrum Beeldende Kunst, Róterdam
- *Kunstinformatie*, Nederlandse Kunst Stichting (NKS), De Vest, Alkmaar; De Hof, Amersfoort; De Beyerd, Breda; Het Kruithuis, Den Bosch; Stedelijk Museum Schiedam; Jan Heestershuis, Schijndel
- *Geluidspoëzie & Taalwerken*, Klankstudio S.E.M., Ambers

1986

- *Je est un autre*, GA, Waasmunster
- *Am Anfang war das Wort*, Universitätsbibliothek, Friburgo
- *Turning Over The Pages*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge

1987

- *Rondom Kunstenaarsboeken*, Van Reekum Museum, Apeldoorn
- *World Art Post*, Szépművészeti Múzeum, Budapest
- *Een zicht up geluid*, GA, Waasmunster

1988

- *Het boek en de kunstenaar*, Stadsgalerij, Heerlen
- *Other Books and So*, Universiteitsbibliotheek, Maastricht
- *Het boek en de kunstenaar*, Asselijn, Amsterdam
- *Libro, Objeto & Correo*, El Archivero, Ciudad de México
- *Kunst-enaars-publicaties*, Centrale Bibliotheek RUG, Gante
- *Kopie als origineel*, Museum voor Fotografie, Ambers
- *Kopiea Originalak / Copias Originales*, Il Bideoaldia, Tolosa
- *Werken op papier*, Tropeninstituut, Amsterdam

LISTA DE REPRODUCCIONES

Guardas	Ulises Carrión en la exposición Casino Royale en Other Books and So Archive. Foto: Claudio Goulart
14	Retrato de Ulises Carrión en el Royal Conservatory de La Haya (fotografía), 1977
26	Performance <i>Names and addresses</i> , S:t Petri, Lund (fotografía), 1979
32	Performance <i>Homage to Van Gogh</i> , Van Gogh Museum, Ámsterdam, 1975
35	Ulises Carrión en el acto Talking Back to the Media, 1986 (fotografía, detalle). Foto: Guy Schraenen
36	Conferencia "Gossip, Scandal and Good Manners", Stichting De Appel, Ámsterdam, 1981 (fotografía)
47	Other Books and So, 1975 (fotografía, detalle). Foto: John Liggins
48	Performance <i>To be or not to be</i> , Festival Parola e Suono, Florencia, 1979. Foto: Luciana Majoni
56	Other Books and So, 1976 (fotografía, detalle). Foto: Guy Schraenen
61	Fundación de Erratic Art Mail International System, Remond Gallery, Varsovia, 1978 (fotografía)
62	Other Books and So, 1978 (fotografía, detalle). Foto: John Liggins
70	Contribución de Ulises Carrión al proyecto de arte correo <i>Famous Artist's Residence</i> , 1980 (postal)
73	Fotografías en Edzna, Campeche, México, ca. 1965
77	<i>La muerte de Miss O</i> , México D. F. Ediciones Era, 1966
78	<i>De Alemania</i> , Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1970
79 izqda	"El álbum", en <i>La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana</i> , Veracruz, abril-junio de 1961
79 dcha.	<i>Revista Mexicana de Literatura</i> , Ciudad de México, nº 11-12, noviembre-diciembre de 1962
80-81	"Correspondencia entre Ulises Carrión y Octavio Paz", en <i>Plural</i> 2, nº 20, Ciudad de México
85	<i>Sonnet(s)</i> , In-Out Productions, Ámsterdam, 1972
86-87	<i>Looking for Poetry / Tras la poesía</i> , Beau Geste Press, Cullompton, 1973
88	<i>Tell me what sort of wall paper your room has and I will tell you who you are</i> , In-Out Productions, Ámsterdam, 1973
89	<i>Dancing with you</i> , In-Out Productions, Ámsterdam, 1973
90-91	<i>Ephemera</i> , nº 7, Other Books and So, Ámsterdam, 1978
92-93	<i>In Alphabetical Order</i> , Cres Publishers, Ámsterdam
94	<i>Names and Addresses: Verbal, Visual, and Aural Works 1973-1980</i> , Agora Studio, Maastricht, 1980
95	<i>Conjugations (Love Stories)</i> , Exp/press, Utrecht, 1973
96-97	<i>Contents</i> , Remont Gallery, Varsovia, 1976
98-99	<i>Mirror Box</i> , Stempelpplaats, Ámsterdam, 1979
100	<i>Missing Piece</i> , autopublicado, Ámsterdam, 1988
101	<i>Double Effect</i> , autopublicado, Ámsterdam, 1988
102-103	<i>Sistemas</i> , Galerie da Costa, Ámsterdam, 1983
104	<i>For Fans and Scholars Alike</i> , Visual Studies Workshop Press, Rochester, Nueva York, 1987
105-107	<i>TV-Tonight-Video</i> , autopublicado, Ámsterdam, 1987
111	<i>Table of similarities</i> , 1974
112-113	Díptico <i>Dear reader. Don't read.</i> , 1973
114-115	<i>The orchestra</i> , s. f. <i>Table</i> , 1977
116-117	<i>HHH #1, 2, 3</i> , s. f.
118	Sin título, s. f.
119	Sin título, s. f.
120-121	Sin título, s. f.
122-123	Sin título, s. f.
124-125	Sin título (<i>Numerotations</i>)
130-131	<i>The Death of the Art Dealer</i> , 1982 (folleto, recto y verso)

- 132 *Clockwork*, W 139, Ámsterdam, 1987 (invitación)
- 133 *VT, VT card 2, P*, Time Based Arts, Amsterdam, s. f.
- 134 *A Book*, 1978 (fotogramas)
- 135 *Bookworks Revisited. Part 1: A Selection*, 1987 (fotogramas)
- 136 *Premiere Screenings*, Washington Project for the Arts, Washington, 1982 (invitación)
- 137 *Som & Imagem*, Universidade Catolica de Pernambuco (Unicap), Pernambuco, Festival de Inverno, 1978 (invitación)
- 138-139 Fichas de *Tríos & Boleros*, 1983
- 140 *Tríos & Boleros*, programa radiofónico, Hilversum 3, 1983 (anuncio)
- 141 arriba *Tríos & Boleros*, programa radiofónico, Hilversum 3, 1983 (casete)
- 141 abajo *The Poet's Tongue*, Guy Schraenen éditeur, Amberes, 1977 (casete)
- 145 *Clinch. Ulises Carrión vs. John Armleder vs. Didier Merlin*, Ecart, Ginebra, 1978 (póster)
- 146 Ulises Carrión leyendo *Six Plays*, s. f. (fotografía)
- 147 *To be or not to be*, Galerie Kontakt, Amberes (cat.), 1976
- 148-149 *Clinch*, Ecart, Ginebra, 1978 (fotografías)
- 150 Performance en el Royal Conservatory de La Haya, 1977 (fotografía)
- 151 Performance *To be or not to be*, Festival Parola e Suono, Florencia, 1979. Foto: Luciana Majoni
- 155 Ámsterdam *Phone Calls*, Galerie A, Ámsterdam, 1978 (folleto)
- 156-157 "Multiple choice", instalación nº 10 para el proyecto *Art for the Millions* en la Estación Central de Ámsterdam, 1978
- 158 *Gossip Scandal and Good Manners*, Stichting De Appel, Ámsterdam, 1981 (diarios)
- 159 *Gossip Scandal and Good Manners*, Stichting De Appel, Ámsterdam, 1981 (ficha de colaboradores)
- 160-163 *Gossip Scandal and Good Manners*, Stichting De Appel, Ámsterdam, 1981 (diagramas)
- 164 *De Diefstal van het Jaar*, Drents Museum, Assen, 1982 (invitación)
- 165 *De Diefstal van het Jaar*, Drents Museum, Assen, 1982 (carta anónima)
- 166-167 *De Diefstal van het Jaar*, Drents Museum, Assen, 1982 (fotografía de diamante en cojín negro)
- 168-169 *Lilia Prado Superstar Film Festival*, Ámsterdam; Rotterdam; Groningen; Arnhem, 1984 (póster)
- 170 *Lilia Prado Superstar Film Festival*, 1984 (fotografías)
- 171 arriba *Twin Butlers / Lilia Prado Superstar*, Focal Point Media Center Presentation, Seattle, Washington, 1985 (invitación)
- 171 abajo *Twin Butlers / Lilia Prado Superstar*, Art Metropole, Toronto, 1985 (invitación)
- 175 *Texts and other texts*, In-Out Center, Ámsterdam, 1973 (invitación)
- 176-177 *Sstt!*, Mijn Galerijtje, Breda, 1973 (fotografía)
- 178 *Conjunctions*, Art Meeting Place, Londres, 1975 (invitación)
- 179 *Grammatica's*, Agora Studio, Maastricht, 1974 (invitación)
- 180 *Books and Pamphlets 1978-1987*, Boekie Woekie, Ámsterdam, 1987 (invitación)
- 181 *Anonymous Quotations*, Void Distribution, Ámsterdam, 1979 (invitación)
- 185 arriba Catálogo de ventas nº 4, invierno 1976-1977
- 185 abajo Catálogo de ventas nº 1, otoño de 1975
- 186-187 *Other Books and So*, 1976 (fotografía). Foto: John Liggins
- 188 arriba izqda. Bernard Villers, *Traversable*, Bruselas, Édition du Remorqueur, 1976
- 188 arriba dcha. Joan Rabascall, *Oda (Freudiana) a Barcelona*, Barcelona, Art Enllà, 1976
- 188 centro dcha. William S. Burroughs, *Electronic Revolution 1970-1971*, Cambridge (Mass.), Blackmoor Head Press, 1971
- 188 abajo izqda. *Japanese Schmuck*, nº 8, Devon, Beau Geste Press, primavera de 1976
- 188 abajo dcha. Jiří Valoch, *landscapes I*, Utrecht, ex/press, 1972
- 189 arriba izqda. Dieter Roth, *Gesammelte Werke*, vol. 10, Daily Mirror, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1969-1976
- 189 arriba dcha. Sol LeWitt, fotografías de Akira Hagihara y Watanabe Jo, *Five cubes placed on twenty-five squares*, Bari, Bonomo Gallery, 1978
- 189 abajo izqda. A.R. Penck, *standart making*, Múnich, Verlag Jahn & Klüser, 1970
- 189 abajo dcha. Raúl Marroquín, *How?*, Maastricht, Agora, Beau Geste Press, 1974
- 190 arriba izqda. *Stereo Headphones*, Suffolk, nº 7, primavera de 1976
- 190 arriba dcha. *Kontexts*, Maastricht, Ulises Carrión/Michael Gibbs, nº 8, primavera de 1976

- 190 centro izqda. *Cisoria Arte*, año 1, nº 4, Caracas, diciembre de 1975
- 190 abajo izqda. *Important Business. Informations from East to West*, Colonia, nº 1, febrero de 1973
- 190 abajo dcha. *Pro 21. Ein schriftlicher Vorgang*, Krefeld, Hansjürgen Bulkowski, enero de 1971
- 191 arriba izqda. Richard Hartwell, *Sin título*, 1973
- 191 arriba dcha. *Fun-Dangos*, Maastricht, Ger van Dijk, Raúl Marroquín y Marjo Schumans, nº 5, 1975
- 191 centro izqda. Mirtha Dermisache, *Diario nº 1*, 1975
- 191 abajo izqda. *Orgon*, Madrid, Ricardo Cristóbal y sus amigos, nº 1, 1976
- 191 abajo dcha. *Vile. International Double Issue*, San Francisco, Bill Gaglione/ Anna Banana, nº 2-3, verano de 1976
- 192-193 Other Books and So, 1975-1979 (fotografía). Foto: John Liggins
- 194 Tarjetas publicitarias de Other Books and So, s. f.
- 195 *Either, or inside Opal L. Nation, the recent written words*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1975 (invitación)
- 196 *Eduard Bal*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1976 (invitación)
- 197 arriba izqda. *Edizioni Geiger*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1977 (invitación)
- 197 arriba dcha. *Mirtha Dermisache*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1978 (invitación)
- 197 abajo *G.J. de Rook. Four Works and Books*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1977
- 198 *Newspaper Art / Art Newspapers*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1976 (invitación)
- 199 *Dorothy Iannone. A Show of Books and Cards*, Other Books and So (Heerengracht 227), 1976 (invitación)
- 200 *Guy Schraenen éditeur*, Other Books and So (Heerengracht 259), 1977 (invitación)
- 201 arriba izqda. *Barry McCallion*, Other Books and So (Heerengracht 259), 1977 (invitación)
- 201 arriba dcha. *Mirella Bentivoglio / Vladan Radovanović*, Other Books and So (Heerengracht 259), 1978 (invitación)
- 201 abajo izqda. *Boeken van vijf Latijnsamerikaanse Kunstenaars uit Uruguay, Chili, Argentinië*, Other Books and So (Heerengracht 259), 1978 (invitación)
- 201 abajo dcha. *Allan Kaprow: Tom Ockerse Editions*, Other Books and So (Heerengracht 259), 1977 (invitación)
- 202-203 Other Books and So Archive, 1980 (fotografía). Foto: John Liggins
- 204 arriba y centro Papelería de Other Books and So Archive (Bloemgracht 121), s. f.
- 204 abajo *Archives*, s. f. (postal)
- 205 Papelería de Other Books and So Archive (Ten Katestraat 53), s. f.
- 206-207 Other Books and So, s. f. (fotografía)
- 211 *Van kunstenaarsboeken tot postkunst / From Bookworks to Mailworks*, Fialat Művészek Klubja, Budapest (cat.), 1978
- 212-213 *Other Books*, The Living Art Museum, Reikiavik (cat.), 1981
- 214 *Artists' Books from the Other Books & So Archive*, Ámsterdam, Stedelijk Museum Schiedam (cat.), 1981
- 215 *Art Photocopies exhibition!*, Centrum 't Hoogt, Utrecht (cat.), 1982
- 219 "This is the hand", en *Box, Boxing, Boxers, Commonpress #5*, Ámsterdam, 1978
- 220-221 *Box, Boxing, Boxers, Commonpress #5*, Ámsterdam, 1978
- 222-225 *Ephemer*, nº 1, 5, 6, Brazil Special, Ámsterdam (con Aart van Barneveld y Salvador Flores), 1977-1978
- 226 *Eduard Bal, Entomoprint*, Ámsterdam, Daylight Press, 1976
- 227 *Michael Gibbs, Accidente*, Ámsterdam, Daylight Press, 1975
- 228-230 *Clemente Padín, Happy Bicentennial*, Ámsterdam, Daylight Press, 1976
- 231 *Gerrit Jan de Rook (ed.), Stamp Art*, Ámsterdam, Daylight Press, 1976
- 235 Tarjetas postales de Other Books and So Archive (Bloemgracht 121), s. f.
- 236 1º Festival de Inverno da Unicap, Exposição Internacional de desenhos com carimbos de borracha, Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), Recife, 1978
- 237 Conferencia "Mail Art and the Big Monster", S:t Petri, Lund, 1979 (póster)
- 238 "Yellow", contribución de Ulises Carrión al proyecto de arte correo del Art Centre *The Yellow Rider with the Theme Yellow*, Arnheim, 1981
- 239 Erratic Art Mail International System, Ámsterdam, 1977 (maqueta original del póster)
- 240 *Feed Back Pieces*, Print Gallerie Pieter Brattinga, Ámsterdam, 1981 (convocatoria de participación en el proyecto)

- 241 arriba "Boxer" (postal con sello de caucho), 1978
- 241 abajo "Open / Closed" (postal con sello de caucho), s. f.
- 242 *The Stampa Newspaper*, Other Books and So Archive, Ámsterdam, 1980 (convocatoria de participación en el proyecto)
- 243 *The Stampa Newspaper*, Stempelplaats, Ámsterdam, 1980
- 244-247 *Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps*, Stempelplaats, Ámsterdam (cat.), 1979
- 248 "Addresses of Lost Friends", en *Latin America Assembling*, Archive for Small Press & Communication, Amberes, s. f.
- 249 izqda. "The Drawing-Completion Test", en *Cabaret Voltaire*, nº 3, San Diego, 1978
- 249 dcha. "Before and After: Hard and Words", en *Hartslag 2de jaargang*, nº 4, Gante, 1978
- 250 "Let all North America be Mexico. Then let all Europe be Holland. Wait ten (10) years, and see what happens.", en *MaileARTh*, De Warande, Turnhout, 1981
- 251 "La torre de Babel", en *Cisoria Arte*, año 1, nº 4, Caracas, diciembre de 1975
- Guardas Fotografía de la película *The Death of the Art Dealer / Muerte de un marchante de arte*, Ámsterdam, Other Books and So, 1982.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro

Iñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor

SS.MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

José María Lassalle Ruiz

Marta Fernández Currás

Miguel Ángel Recio Crespo

Fernando Benzo Sainz

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Ferran Mascarell i Canalda

Cristina Uriarte Toledo

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi

Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Salvador Alemany

César Alierta Izuel

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola

O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora del Área de Actividades Públicas

Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación

Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios

Carlos Prieto

Subdirección General Gerencia

Subdirectora Adjunta

a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia

Carlos Gómez

Jefe del Área Económica

Adolfo Bañegil

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo Sanz

Jefa del Área de Recursos Humanos

Carmen González Través

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales

Ramón Caso

Jefe de Arquitectura

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe de Informática

Oscar Cedenilla

**FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO**

Fundadores

Sr. Eugenio López Rodea
Sra. Isabel Alonso de López

Presidente

Eugenio López Alonso

Directora adjunta

Rosario Nadal

Directora interina y curadora en jefe

Julieta González

Curador asistente

Francesco Scasciamacchia

Asistentes curatoriales

Ixel Rión
Gabriel Villalobos
Viridiana Zavala

Coordinadora de exposiciones

Begoña Hano

Registro y montaje

Luz Elena Mendoza
Oscar Díaz
Sergio González
José Juan Zúñiga

Producción y proyectos

Francisco Rentería
Daniel Ricaño
Enrique Ibarra

Operación y mantenimiento

Rafael Sevilla
Víctor Hernández
Arturo Vázquez
Marco Salazar
Manuel López

Editorial y diseño

Daiset Ruiz Sarquis
Carla Valdivia

Educación y fomento

Ana Cristina Flores
Christian Camacho
María Cristina Torres
Mónica Quintini

Biblioteca y librería

Cristina Ortega
Héctor Polo Delgado
Juan Pablo Santana

Comunicación

Ruth Ovseyevitz
Adriana Gil

Administración y finanzas

Aurora Martínez
Arturo Quiroz
Alan E. Castro

Asistentes de presidencia y dirección

Ana Luisa Pérez
Edith Martínez

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Ulises Carrión*. *Querido lector. No lea*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y coproducida con la Fundación Jumex (Ciudad de México)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 16 de marzo – 10 de octubre de 2016

Museo Jumex, Ciudad de México: 9 de febrero – 7 de mayo de 2017

Comisario
Guy Schraenen

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Asistente de investigación
Maike Aden

Coordinación de la exposición
Gemma Bayón
Beatriz Velázquez

Asistente de coordinación
Sarah Serrano

Gestión
Natalia Guaza
David Ruiz

Registro
Clara Berástegui
Rodrigo Martín
Iliana Naranjo

Restauración
Eugenia Gimeno
Juan Antonio Saez

Montaje
Rehabilitaciones REES, S.L.

Diseño
Estudio Aurora Herrera S.L.

Audiovisuales
Creamos Technology

Transporte
Tti

Seguros
Poolsegur

Catálogo publicado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Concepto y diseño
Guy Schraenen

Coordinación editorial MNCARS
Mercedes Pineda

Asistente de coordinación MNCARS
Marta Alonso-Buenaposada

Traducciones
Del inglés al español: Marta Pino (pp. 15-25)
Del portugués al español: Marta Pino (pp. 37-46)
Del alemán al español: Juan de Sola (pp. 33-34, 63-69)

Edición y corrección de textos
Mercedes Pineda

Adaptación de maqueta
This Side Up

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica e impresión
TF artes gráficas

Encuadernación
Ramos

CD
The Poet's Tongue, Guy Schraenen
éditeur, reeditado por
Alga Marghen, Milán

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016
© de los textos, sus autores
© Herederos de Ulises Carrión



Esta publicación y sus contenidos, incluyendo los textos y las imágenes, aparece bajo los términos y condiciones de una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Puede consultar los términos legales de esta licencia en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Joaquín Cortés / Román Lores: 14, 26, 32, 35, 36, 47, 48, 56, 61, 62, 70, 73, 79-81, 88, 89, 92, 93, 96-97, 100-107, 111-117, 130-132, 136, 137, 140, 141, 146-151, 155-157, 164-169, 175-179, 185 arriba, 186-187, 188, 189, 190-196, 197 abajo, 200, 201 arriba izqda., 201 abajo dcha., 202-203, 206-207, 215, 219-231, 236, 237, 238, 241, 244-247, 248, 249, 250, 251, guardas traseras

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Biblioteca y Centro de Documentación: 85-87, 90, 91, 94, 95, 98-99, 133, 145, 171, 180, 181, 185 abajo, 204 arriba y centro, 205, 211-213, 235, 239, 240, 242, 243

Archivo Lafuente: 77, 78, 118-125, 132, 138, 139, 158-163, 170, 197 arriba, 198, 199, 201 abajo izqda., 201 arriba dcha., 204 abajo

Fundación Vera Chaves Barcellos: guardas delanteras

Colección particular, París: 214

ISBN: 978-84-8026-538-6
NIPO: 036-16-004-5
D.L.: M-12650-2016

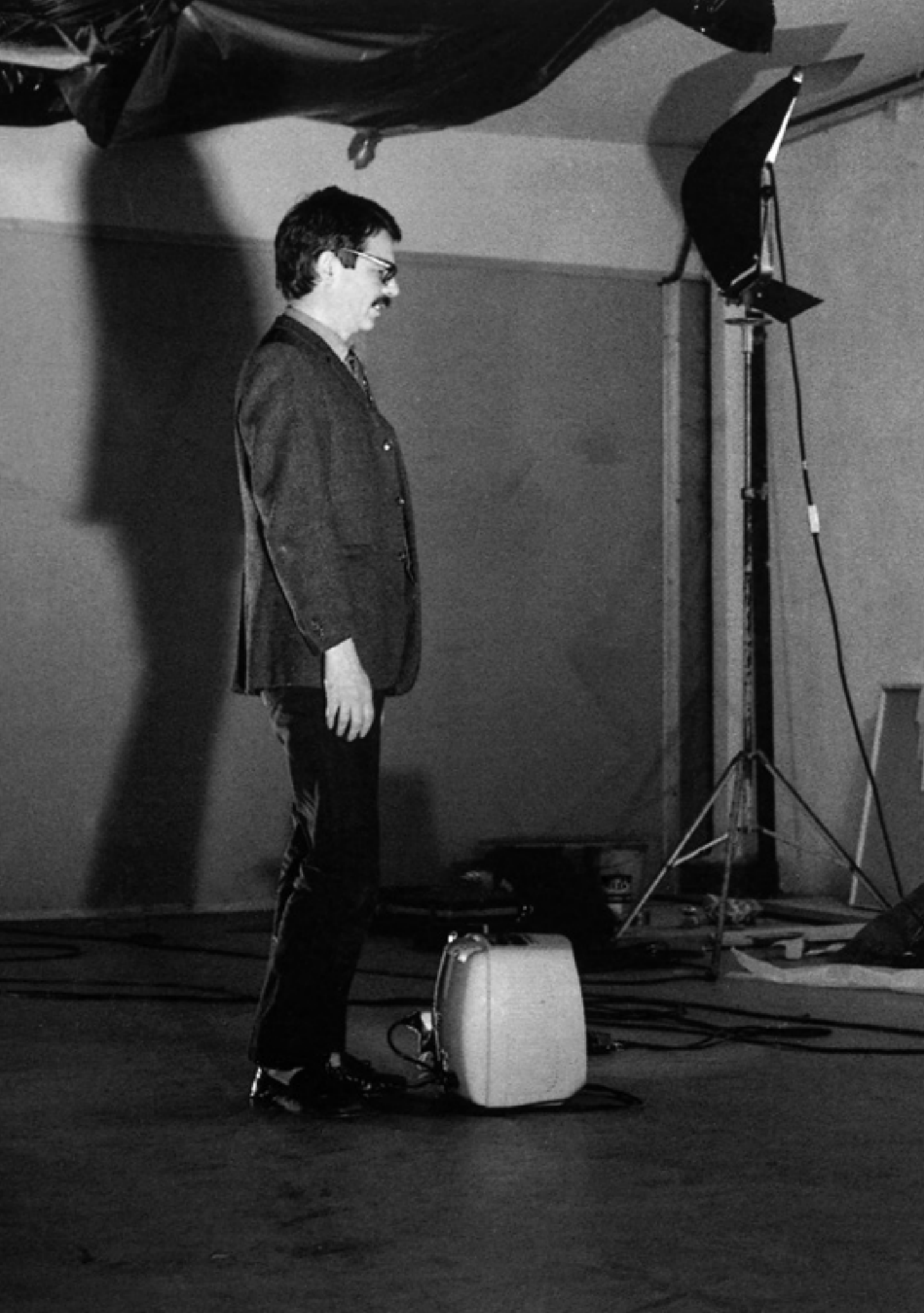
Este libro se ha impreso en:
Interior: Amber Graphic 130 gr
Cubierta: Doblon 450 gr
274 páginas, Il. b/n
190 x 270 mm

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento al comisario de la exposición Guy Schraenen y a la asistente de investigación Maike Aden, así como a las siguientes instituciones y personas sin cuya generosa colaboración esta exposición y catálogo no hubieran sido posibles:

Irek Bojczuk
Bettina Brach
Emanuele Carcano
Carmen Carrión-Flores
Vera Chaves Barcellos
Felipe Ehrenberg
Carmen Flores Cano
Claudio Goulart
Tom Gravenmaker
John Liggins
Sonia López
Javier Maderuelo
Luciana Maioni
Sônia Oliveira
Pawel Petasz,
Anne Thurmann-Jajes
Jan Voss
Gaby Wijers
Heriberto Yépez
Archive Guy Schraenen, Paris
Archive for Small Press &
Communication in Zentrum für
Künstlerpublikationen Weserburg I
Museum für moderne Kunst Bremen
Archivo Lafuente
Fundação de Serralves. Museu de
Arte Contemporânea de Porto
Galería Estampa
Taller Ditoria
Turner España

Las películas y los vídeos se muestran gracias al apoyo de la Fundación LIMA, Ámsterdam.





**Contiene
CD
gratuito**