

<http://www.abaforum.es/merzmail>



RADIO PICA 96.5 FM BARCELONA

P.O.BOX el programa de Mail Art,
música experimental, poesía fonética y sonora
entrevistas, convocatorias, etc
Lunes a las 12,25 noche y Miercoles 8,15 tarde

Edición: Merz Mail * Apdo. 9326 * 08080 Barcelona * Spain
e mail: merzmail@abaforum.es
on line: <http://www.abaforum.es/merzmail>
DL.B.-26108-96 ISSN 1136-4807

No copyright, P.O.BOX puede ser copiada por cualquier medio, se ruega
citar la fuente. Consultar con los autores que firman los artículos
la posibilidad que exista copyright de los mismos

P.O.BOX está disponible para consultas en la Biblioteca Nacional de
España (Madrid), la Biblioteca Nacional de Catalunya
(Barcelona), Biblioteca de la Fundació Antoni Tapies (Barcelona) y Centro
de Documentación del Museo Internacional de Electrografía (Cuenca)

P.O.BOX

Nº 35

Año V

Equinocio de otoño 1998

✠ 6 CUARTOS ✠

CORREOS

BLISSETT

✠ 1999 ✠

De DADA a DIY

breve historia de la cultura alternativa

por John Held, Jr.

En 1962, se le pidió a la coleccionista de arte de tardo-vanguardia Jean Brown que prestase unos trabajos de Marcel Duchamp para honrar al artista en su visita al Mount Holyoke College en South Hadley, Massachusetts. Conduciendo a Duchamp a su tren después de su compromiso, Jean le interrogó sobre el futuro del arte con su actual énfasis en el consumidor, más que en los valores culturales. "¿Qué sucederá con los artistas serios que pretendan mantener esta excelencia en su trabajo?", preguntó. "Serán underground", contestó Duchamp.

Es en la emergencia de estos "artistas underground" donde se pueden encontrar las raíces de las culturas alternativas/paralelas de hoy. Los participantes en el mail-art, los zines y el punk han descrito sus actividades como *Do-It-Yourself (DIY)*, que se caracteriza por una apuesta por la creatividad individual, antes que por el consumo y la contemplación pasiva de la cultura dominante. El impacto de sus gestos culturales radicales es inesperado, frecuentemente incomprendido y subversivamente influyente. Pero ellos no fueron los primeros en operar al margen de las estructuras del arte comercial o académico.

Dada, Futurismo, Duchamp

Con la I Guerra Mundial aparecieron por toda Europa y América artistas que rechazaban la guerra y el alistamiento. Algunos de estos desafectos se congregaban en el Cabaret Voltaire, en Zürich, un pequeño bar y salón de variedades abierto por Hugo Ball y Emmy Hennings en 1916, frecuentado por Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck. Estos participantes colaboraron en una serie de manifiestos, publicaciones, provocaciones y espectáculos, proclamándose dadaístas, y llegaron a representar para el gran público un arte irracional que buscaba una ruptura con el pasado.

Los dadaístas fueron influenciados a su vez por los futuristas, financiados por el carismático Filippo Tommaso Marinetti. Sus incendiarios manifiestos, anunciando una nueva era de movimiento dinámico, se distribuyeron

ampliamente entre la inteligencia de Europa. El futurismo tuvo un efecto particularmente profundo sobre la vanguardia rusa pre-revolucionaria - estudiantes de arte desarraigados y poetas que hacían libros de artista, que experimentaban con la tipografía y el collage, y que llegaron a ser los primeros artistas en incorporar sellos a un contexto artístico. Algunas de sus publicaciones fueron precursoras de los zines contemporáneos, producidos en pequeñas tiradas, grapados en el centro, y hechos en materiales originales como papel de empapelar. Uno de sus resultados más bellos, litografiado comercialmente, estampado con elementos de collage, fue **Worldbackwards**, un título apropiado que refleja la actitud de los artistas rusos de vanguardia Zaum, y otros de su generación.

Marcel Duchamp viajó a New York en 1915 por prescripción médica, llegando a ser el centro de un salón supervisado por los mecenas Walter y Louise Arenenberg. Duchamp había llegado a recelar del mundo del arte, incluso del supuesto vanguardismo de una facción cubista encabezada por Albert Gleizes y Jean Metzinger. Había presentado el *Desnudo bajando una escalera, No. 2* al Salón de los Independientes de París de 1912, que lo encontró demasiado provocativo para su "cubismo razonable". "Fue realmente un punto de inflexión en mi vida", diría más tarde. "Comprendí que nunca estaría interesado en los grupos después de aquello".

Pero las esperanzas de Duchamp acerca de una exposición bajo principios democráticos no serían completamente defraudadas. Aceptó presidir el Comité de selección de la Sociedad de Artistas Independientes, que proyectaba una exposición mayor en 1917. La presentación de obras para la exposición estaba abierta a cualquier artista americano o europeo que pagase a la sociedad 5 dólares anuales y 1 dólar de derechos iniciales, con una política de "sin jurados, sin premios" - un precursor, excepto en la cuota, de la etiqueta de mail-art contemporánea. Duchamp montó la exposición instalando a los artistas por orden alfabético, comenzando por la letra R, que fue sacada de un sombrero. Este método de montaje resultó excesivo para los directores de la exposición. John Quinn, uno de los coleccionistas promotores del Arte Moderno en América, que había donado sus servicios como consejero legal a la Sociedad, declaró la instalación duchampiana "Democracia hacia el tumulto" ["Democracy run riot"]. Robert Henri, presidente de la Sociedad, un artista notable y antiguo líder de los derechos de los artistas, se resignó.

Duchamp estaba ofreciendo una prueba corrosiva para los artistas "liberados" de la época, y siguieron más sacudidas. Dos días después de la aper-

tura de la exposición, la amiga de Duchamp Beatrice Bellows encontró a Walter Arnesberg y al pintor George Bellows discutiendo sobre la admisibilidad de un urinario de porcelana invertido, acompañado de un sobre que llevaba el nombre de Mr. Mutt, una dirección de Filadelfia, los 6 dólares de la suscripción y la cuota de participación, y el título del trabajo: *Fuente*. Duchamp se estaba distanciando de un mundo del arte por el que sentía poca simpatía. A pesar de su anterior éxito artístico, prefirió mantenerse impartiendo lecciones de francés y trabajando cuatro horas al día como librero en el Instituto Francés.

Uno de los mitos corrientes en su vida fue que Duchamp había abandonado por completo la creatividad personal. Hasta después de su muerte (1966) no se descubrió su último trabajo, la instalación *Etant Donnés*, en el Museo de Arte de Filadelfia. Había trabajado en ella desde 1947, oculto incluso para Arturo Schwartz, que estaba preparando el texto para *La obra completa de Marcel Duchamp*. Aunque se había desprendido de gran parte del bagaje asignado al arte y al artista, nunca había dejado de pensar y de hacer arte.

Duchamp sólo podía expresar su confusión ante la vanidad de los artistas de las principales corrientes. *La Fuente era un readymade*. El arte podía acontecer en cualquier lugar; el artista podía ser completamente inconsciente de su propio significado; el camino del arte moderno podía, y debía, conducir a cualquier parte.

Los Neo-istas

A pesar de que el concepto de Guerra Fría que confirmaba a América había "hurtado la idea de arte" de París, hubo una serie de desarrollos en que la capital del arte europeo y otros lugares hacia los que se extendieron las ideas y actos de Duchamp, criticaron la cultura consumista y sentaron las bases para la emergencia de culturas alternativas en las décadas siguientes.

Entre estos grupos parisinos estuvieron los Nuevos Realistas, formados en 1960 por artistas que ya estaban activos desde hacía más o menos una década. Al principio del año, el crítico Pierre Restany reunió una muestra con el mismo nombre, que incluía a los artistas Yves Klein, Arman Armand, Jean Tinguely y Raymond Hains. Hains reclutó otros dos afichistas (artistas de carteles), Dufrene y Villeglé. Tinguely, el escultor cinético, vino con Daniel Spoerri, un artista suizo conocido por sus "cuadros trampa" (asem-

blajes de situaciones casuales recuperadas, como los restos de una mesa después de cenar). Arman había trabajado también con objetos encontrados, habiendo realizado únicamente su exposición *Le Plein*, en la cual amontonó basura urbana en la Galería Iris Clerf.

Los artistas envueltos en el nuevo realismo hicieron importantes aportaciones a pesar de su corta duración como movimiento formal. Su uso de materiales comunes para llevar a cabo arte en proceso revivió una tendencia iniciada por los dadaístas. Arman es especialmente admirado hoy por los artistas postales, como uno de los primeros después del alemán Kurt Schwitters en utilizar sellos de caucho en una serie de trabajos comenzados en 1954 que el artista llamó *Cachets*. Klein fue un precursor del mail art, especialmente del movimiento de sellos de artista. Tras diseñar un sello azul y fijarlo a una invitación para la exposición, y sobornar al empleado de correos para que cancelase el sello, quedó como punto de referencia del mail art, impreso en la cubierta del libro de Mike Crane y Mary Stofflet sobre el tema: *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (Contemporary Arts Press, San Francisco, 1984.)

Las acciones del nuevo realismo fueron provocativas, pero no tuvieron la audacia de las de la Internacional Situacionista. Operando contra corriente, los situacionistas no reclamaban el reconocimiento artístico deseado por Restany y los demás artistas del nuevo realismo. Sin embargo, los situacionistas favorecieron la penetración subversiva en la vida cotidiana. Guy Debord, que estaba en el centro de la escena situacionista, fue un gran admirador de, entre otros, el artista dada Arthur Cravan. A los 19, se unió al realizador de cine Isidore Isou, la fuerza creativa de los letristas, un movimiento que inspiró a una generación de poetas visuales, en el Festival de Cine de Cannes de 1950, donde Isou proyectó su película *Tratado sobre el lodo y la eternidad*.

Dada había influenciado los procesos formativos de Isou, pero Isou denigró los deshechos que había ocasionado, y deseaba utilizar este "montón de basura" para fertilizar el futuro. El 21 de enero de 1946, Isou y sus compañeros letristas habían asistido al estreno de la obra *Flight* del teórico dada Tristan Tzara. Con Tzara sentado entre la audiencia, Isou, Debord y sus camaradas interrumpieron al presentador de la obra exclamando "Sabemos suficiente de Dada... ¡háblanos de algo nuevo! Por ejemplo - ¡el letrismo! ¡Dada ha muerto! ¡El letrismo ha tomado su lugar! ¡Larga vida al letrismo!"

Los letristas eran jóvenes y anárquicos, pero más tarde serían criticados por Debord por su "carga de ambición e intelectualismo". Tras unirse a los letristas, salió de sus filas el 29 de octubre de 1952, cuando se unió a otros letristas disgustados en un piquete contra la gira promocional de Charlie Chaplin por París de su película *Candilejas*. París estaba arrobado por la llegada de Chaplin, y era impensable para el encariñado público francés que su aparición pudiese provocar un ataque. Debord y los demás atravesaron el cerco policial frente al Hotel Ritz, donde una muchedumbre se había unido a Chaplin, esparciendo el manifiesto *No más pies planos*. "Las luces de los focos han derretido el maquillaje del así llamado brillante mimo y dejado al descubierto al viejo sin rostro e intransigente". Esto puso de manifiesto una vieja fascinación de la visión de Debord del espectáculo de la vida moderna.

Debord continuó, fundando el grupo disidente Internacional Letrista. Lanzaron varias publicaciones, entre ellas *Potlacht*, un nombre referido a las prácticas del don de los nativos americanos del noroeste. Potlacht se autodescribía como "la publicación más comprometida del mundo". Además de circular de mano en mano, la publicación se enviaba a gente escogida al azar en la guía de teléfonos. Se acompañaba de una noticia anti-copyright que decía: "Todos los textos publicados en *Potlacht* pueden ser reproducidos, adaptados o citados sin necesidad de citar la fuente."

El situacionismo no era "la poesía al servicio de la revolución" de los surrealistas, sino más bien "la revolución al servicio de la poesía". Su aportación pública más celebrada fue la publicación de *Sobre la pobreza de la vida estudiantil: considerada en sus aspectos económico, político, psicológico, sexual y especialmente intelectual, con una modesta propuesta para su remedio*, provocando sensación en la Universidad de Estrasburgo, que estaba en medio de luchas fraccionadoras de la unión estudiantil. El panfleto fue traducido a diferentes idiomas, admirado por los Enragés de Nanterre (incluido Daniel Cohn-Bendit, un estudiante radical notable en aquellos días), e inició una cadena de eventos que culminó en las revueltas estudiantiles de mayo del 68, en que los estudiantes franceses se enfrentaron a la policía, provocando la ocupación de la Sorbonne y una huelga en todo el país. Debord lo describió como "un festival revolucionario que contenía una crítica generalizada de todas las alienaciones".

Los artistas también reaccionaron a esta condición en la postguerra de la II Guerra Mundial en Japón. El movimiento artístico Gutai, liderado por Jiro Yoshihara y Shozo Shimamoto, buscó la ruptura con el pensamiento artis-

tico prevalente en su país mediante la búsqueda de una cultura completamente sin precedentes. En 1955 comenzaron a publicar Magazine Gutai, para exportar sus ideas más allá de Japón. Shimamoto, convertido más tarde en un participante activo en el mail art, escribió: "queríamos decir con Gutai que debíamos mostrarnos directa y concretamente. No queríamos mostrar nuestros sentimientos indirecta o abstractamente." Las "presentaciones directas" de Gutai tomaron la forma de "happenings" que tenían como resultado trabajos artísticos tangibles". Shimamoto construyó un proyectil de óleo de colores dentro de un tubo de acero y lo estalló contra un lienzo. Kazuo Shiraga se suspendía del techo, aplicando la pintura a los lienzos con sus pies. Saburo Murakami corría a través de 17 hojas de papel.

El músico John Cage había ejercido una influencia sutil en la vanguardia de postguerra desde su permanencia en el Black Mountain College, una escuela informal de arte interdisciplinario a finales de los 40. Cage fermentó una aproximación al arte en directo contraste con la actitud del expresionismo abstracto de auto-envolvimiento con los materiales artísticos tradicionales. La aproximación de Cage daba ocasión, basada en sus estudios de budismo zen, de que los artistas se sumiesen en la auténtica fuerza de la naturaleza: orgánica e incontrolable.

En el Black Mountain College, Cage representó uno de los primeros happenings; eventos simultáneos superpuestos unos sobre otros siguiendo lo inesperado y lo nunca visto. Entre los participantes estaban Cage; Robert Rauschenberg, el pintor; los músicos David Tudor y Jay Watt; la bailarina Merce Cunningham; y los poetas Charles Olsen y Mary Caroline Richards. El evento de 1952 anunciaba un futuro de ilimitada colaboración entre artistas de diferentes disciplinas. La influencia de Cage aumentó al dirigir una clase sobre composición musical en la New School for Social Research en 1956. Entre quienes la siguieron estaban Allan Kaprow (el primero en acuñar el término "happening"), Dick Higgins, Jackson McLow, George Brecht y Al Hansen. George Maciunas no siguió las clases de Cage, pero participó en las clases de música electrónica impartidas por Richard Maxfield el año siguiente, que atrajo a muchos de los mismos estudiantes de la clase de Cage. A través de los contactos hechos en la New School, reclutó artistas post-cagianos del centro de la ciudad para una serie de veladas en su Galería AG en 1961. Esto era una continuación de veladas similares organizadas por LaMonte Young y Yoko Ono en el estudio Ono's Chambers Street.

El año siguiente, Maciunas redactó un manifiesto, entremezclado con definiciones del diccionario del mundo flux, que resumía los objetivos de *Fluxus*:

Manifiesto:

Purguemos el mundo de la enfermedad burguesa, la cultura "intelectual", profesional y comercializada. PURGUEMOS el mundo de arte muerto, de imitación, de arte artificial, arte abstracto, arte ilusionista, arte matemático, -¡PURGUEMOS EL MUNDO DE "EUROPEISMO"! PROMOVAMOS UN FLUJO REVOLUCIONARIO Y ANEGUEMOS EL ARTE, Promovamos el arte vivo, el anti-arte, LA REALIDAD NO-ARTÍSTICA para que esté al alcance de todo el mundo, no sólo de los críticos, diletantes y profesionales. FUNDEMOS los cuadros de revolucionarios culturales sociales & políticos en un frente unido & en la acción.

Estos tres principios: la purga de la cultura comercializada e intelectualizada; la promoción de un arte nuevo; y la fusión de los revolucionarios de toda laya, fueron el corazón de la agenda de Maciunas. La influencia de Fluxus en el arte contemporáneo ha sido sustancial. Nam June Paik y Wolf Vostell inventaron prácticamente un nuevo medio artístico - el video-arte. El movimiento de libros de artista de los 70 fue estimulado en gran parte por la editora Something Else Press de Dick Higgins. El mail-art se desarrolló a partir del evento pre-fluxus Yam Festival de George Brecht y Robert Watts, y por las actividades del participante ocasional de Fluxus Ray Johnson, los sellos de Robert Watts, series de postales de varios miembros, entre ellas *Los monstruos son inofensivos* de Filliou, *A elección del cartero* de Ben (en la cual ambas caras de la postal estaban dirigidas a receptores diferentes), y Flux Post Kit 7 de Maciunas, que junto al trabajo de Watts, Filliou, Ken Friedman y James Riddle contienen el germen del que luego germinaría el movimiento internacional de mail art. La reproducción barata, y su auto-distribución internacional, influenciaron también el ethos Do-It-Yourself (DIY).

Nuevas estrategias culturales.

El artista Fluxus Ken Friedman puso en circulación listas de correo de artistas, estimulando la difusión del mail art. Fue el editor fundador de *New York Correspondence School Weekly Breeder*, un zine de finales de los 60 que publicaba a muchos otros participantes de mail art, incluido Bill Gaglione y Tim Mancusi del grupo Bay Area Dada de San Francisco en 1972. El título

se refería al círculo de corresponsales que se formó alrededor de Ray Johnson, un antiguo estudiante de la Black Mountain, y lo bautizó E. M. Plunkett en 1962. Mientras otros en su línea ponían en escena happenings, Johnson interpretaba nothings. Aunque mantuvo amistad con muchos artistas Fluxus John se mantuvo a distancia de la asociación. Como Duchamp, participaría con, pero nunca se uniría a movimientos artísticos. Johnson había estado enviando cartas de naturaleza artística desde su infancia. Fascinado tanto por la cultura popular como por la "inteligencia" artística, hacia mediados de los 50 la lista de correo de Johnson incluía artistas, estrellas del pop y otras celebridades. Hacia 1962, instruía a sus corresponsales en la técnica de "añadir y enviar" trabajos adjuntos a terceros, tanto conocidos como desconocidos entre sus corresponsales. Por este camino, los círculos de mail art se abrieron al exterior, ganando un impulso considerable cuando el colectivo artístico canadiense General Idea comenzó la publicación del "megazine" *FILE*, y popularizó el concepto de arte por correo.

Éste no era arte en sentido tradicional, sino un reflejo de los potlacht de los letrados de la Internacional. Era una respuesta directa a la comercialización del mundo del arte, y un intento de encontrar un método alternativo de distribución. *FILE* extendió el mail art internacionalmente, y el concepto llegó a ser un importante medio de comunicación entre artistas del Este y del Oeste. Protegido por tratados internacionales, el sistema postal era uno de los únicos medios accesibles de comunicación entre artistas separados por sistemas políticos divergentes. Los artistas del este de Europa y de Latino América abrazaron el medio para evitar la supresión gubernamental de libertades individuales, incluido el intercambio de información con colegas culturales.

En 1972, Jerry Bowles, el autor del artículo "Fuera de la Galería, dentro del Apartado" que apareció en el número de Marzo-Abril de *Art in America*, escribió:

En todas sus varias manifestaciones, el nuevo movimiento podría ser llamado mejor arte "comunitario", porque su verdadero objetivo es proveer un sistema a través del cual los artistas puedan comunicarse entre sí, aprender de intereses comunes, y promover el desarrollo de ideas. Es más que una postura contra las galerías (aunque su actividad ha sido ciertamente precipitada por el elitismo de las galerías, la inaccesibilidad, y la noción de que la escena artística se centra necesariamente donde está el mercado del arte). La informalidad del arte comunitario es quizá su mayor atractivo. No importa qué forma tome la actividad

(intercambio de cuadernos, postales, video), pues el producto continúa simplemente el proceso de transmisión y es más "relación artística" que arte.

El mail art no sólo estimuló la comunicación indirecta entre artistas, sino que los puso en contacto directo. Dana Atchely recorrió Noroeste América en 1972, visitando corresponsales que habían contribuido a sus convocatorias *Notebook* (1969) y *Space Atlas* (1971), que habían sido recopilados mediante invitación a los autores para que incluyesen su trabajo. Respondieron cerca de trescientos artistas. El viaje de Atchely inspiró a otras congregaciones de mailartistas, incluida *Deccadance*, que tuvo lugar en Hollywood en 1974, recapitulando la primera oleada de actividad mailartística. Artistas de New York, San Francisco, Los Ángeles, Toronto y Vancouver participaron en el evento, inspirado en parte por el concepto de 1963 del artista Fluxus Robert Filliou de una *Eternal Network* de artistas colaborativos. El uso de los mailartistas del término networking, que empezó a aparecer frecuentemente en los ochenta, tiene su raíz en este concepto de una comunidad de artistas en "permanente creación".

Otro concepto del mail art, el Turismo, propuesto por el artista suizo H. R. Fricker, provocó una serie de *Congresos Mundiales Descentralizados de Mail Art* en 1986. Allí donde dos o más mailartistas se encontraban a lo largo del año tenía lugar un Congreso, el resultado del cual era enviado a los documentadores del Congreso Fricker y Günter Ruch. Esto continuó en 1992 con una cadena similar de *Networker Congresses*, que intentaron reunir culturas DIY similares, como mi propio Congreso de Dallas, reseñado por el Rev. Ivan Stang, de la Iglesia del Subgenio. Otros trabajos participativos, como revistas, fax, carteles, performance, sellos de caucho, sellos de artista y culturas emergentes de la telecomunicación, estuvieron también presentes en las actividades de todo el año.

Esta mezcla de diversas culturas alternativas fue un proceso gradual que tuvo lugar a la vez que diferentes networks llegaban a ser conscientes unas de otras. No fue hasta mediados de los 80 que *Factsheet 5* de Mike Gunderloy llevó a la comunidad dispersa de editores de zines a una conciencia común. Antes de esto, los fanzines de ciencia ficción florecieron como resultado de las columnas de comunicados de las revistas pulp de 1930; abundaba la literatura de pequeña tirada y los libretos de poesía; las publicaciones de mail art experimentaron con las nuevas tecnologías de imprenta rápida y fotocopias; los periódicos políticos y anarquistas compartieron una larga historia; los fanzines de la cultura pop se centraban

sobre varias fijaciones; la Asociación de Prensa Amateur (APAs) se condujo de un modo codificado; y las publicaciones punk fueron un fenómeno internacional en curso.

Aunque estas fundaciones de fanzines eran una reacción a una sociedad espectacular poco dispuesta a hacerse eco de otros asuntos sino del consumidor llevado por la cultura de masas, otras fuerzas que tomaban la forma de la network emergente funcionaron en las sociedades represivas, como la Unión Soviética, donde la autoedición fue una necesidad debido a la privación institucionalizada de derechos. En la introducción a su libro de 1974, *Samizdat: voces de la oposición soviética*, George Saunders escribe:

Samizdat es un término soviético acuñado por los disidentes post-estalinistas para la vieja práctica revolucionaria rusa, desde los días de la censura zarista, de hacer circular privadamente material no censurado, usualmente en forma manuscrita - poesía inconformista y ficción, memorias, documentos históricos, enunciados de protesta, reproducciones de juicios, etc. El nombre "Samizdat" - Autopublicaciones - es una parodia irónica de acrónimos oficiales como "Gosizdat", que significa Publicaciones Estatales (reductivo de Gosudarstvennoe Izdatelstvo). Más coloquialmente, se puede traducir Samizdat como prensa "Do-It-Yourself". El mensaje es claro: "Si los burócratas no lo imprimen, lo haremos entre nosotros". (citado en "Personality of Parade: A Psychoanalytic Analysis of the Zine Revolution", de Fred Wright, Kent State Thesis, diciembre, 1995, página 5).

Había un corto salto de la prensa Do It Yourself al *Maximumrocknroll's Book Your Own Fucking Life*. El punk estalló a mediados de los 70 como reacción al rancio ambiente musical y la furia reprimida de una nueva cultura juvenil. Como todas las explosiones, hubo rumores que la precedieron. Greil Marcus ha escrito acerca de la conexión situacionista del punk con alguna extensión en *Rastros de carmín*. Hubo también una conexión Fluxus. Antes de formar parte de la Velvet Underground en 1965, John Cale tocaba en un grupo, Dream Syndicate, liderado por La Monte Young, que había organizado una serie de eventos musicales en la galería de Yoko Ono. Una advertencia aparecía en el anuncio de los programas: "EL PROPÓSITO DE ESTA SERIE NO ES ENTRETENER". El punk tampoco era un entretenimiento. Tenía algo más que hacer con una juventud que tomaba el control de sus propias vidas, participando en sus propias fiestas hechas-por-ellos-mismos. Los zines punk llegaron a ser el samizdat de una cultura que no quería hacer nada con lo corriente. El punk floreció como resultado de estructuras, tales como bandas, zines y distribuidoras inde-

pendientes, que vinculaban a la comunidad.

[...] La Diáspora Bohemia se ha extendido electrónicamente, vía internet y la World Wide Web, superando la necesidad de una Cabaret Voltaire o un Black Mountain College que congregue a la vanguardia en un tiempo y lugar específicos. Un mundo cableado lleva el mensaje de la vanguardia a una nueva generación que comparte intereses y conocimientos a través de las fronteras. El "montón de basura" de dada ha sido fertilizado por grupos sucesivos de vanguardistas en una mezcla floreciente de alternativas. Zineditores, mail artistas y punks han inhalado las lecciones de los artistas de vanguardia que atraviesan el siglo XX, quienes insistían en que el arte y la vida eran indistinguibles, y que cualquiera puede participar en la danza que nos reúne a todos.

traducción: Luis Navarro

Publicado en Factsheet5 nº 63 pág. 10-12
P.O.Box 170099
San Francisco, CA 94117 - 0099



Suscripciones: Enviar 250 Ptas. en sellos para cada número

Librerías en Barcelona: Cap i Cua c/Torrent de L'Olla, 99 Gracia # 1 + 1 del Palau Macaya
Ps. Sant Joan, 108# 1 + 1 del Metronom c/Fusina, 9# Copisteria de la Facultat de Belles Arts
de Barcelona Ps. Pau Gargallo

Bibliotecas: Para consultas de todos los números editados en la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies c/ Aragó 255 Barcelona y el Centro de Documentación del Museo Internacional de Electrografía c/ Julián Romero, 20 Cuenca. Además de la Biblioteca Nacional de España (Madrid) y Biblioteca Nacional de Catalunya (Barcelona)

P.O. BOX * Apdo.9326*08080 Barcelona - España
email:merzmail@abaforum.es

cambio de dirección: Tartarugo apartado 822 36280 Vigo España
Gerardo Yepiz P.O. Box 4737 San Diego CA, 92164-4737 USA

NO PANIC

PIPS-Dada-Comic

This is the story about two curious boys who lived in Spain a long time ago.

➔

A really true, shocking & emotional story.

limited Edition: E. A. 198

Esta es la historia sobre dos curiosos chicos que vivían en España hace mucho tiempo. Una historia real, chocante y emocionante. Este es James Cook Este es Christopher Columbus

24 years later

Hello James.

Hi Chris.

How are you?

Fine. I have a wonderful idea. Let's discover America!

24 años más tarde: -Hola James. -Hola Chris. - Cómo estás. - Bien, He tenido una maravillosa idea. ¡Vamos a descubrir America!

Mrs. Columbus heard from this plan and made a scene.

Oh Chris, don't leave me alone. Please! Please. Please.

But Columbus left his wife.

La Sra. Columbus se enteró de este plan y montó una escena / Oh Chris, no me dejes sola, ¡Por favor! ¡Por favor! ¡Por favor! / Pero Columbus dejó a su mujer

Cook, Columbus and two friends made some experiments on the beach. They were not successful.

Cook, Columbus y dos amigos hicieron algunos experimentos en la playa. No tuvieron mucho éxito

"Perhaps it's better to build a ship to cross the sea."

"Good idea! We'll have to try it and see."

They were not intelligently. But they did their best.

"Quizá sería mejor construir un barco para cruzar mar." " ¡Buena idea! Tenemos que probarlo y ya veremos." No eran inteligentes. Pero hicieron lo mejor posible.

They bought all the necessary things they need for such a long journey.

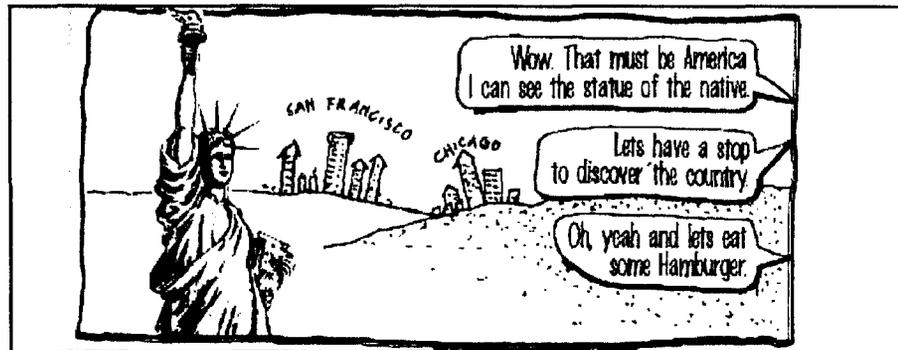
(patatas fritas) (cerveza) - Compraron todas las cosas necesarias que les harían falta para un viaje tan largo



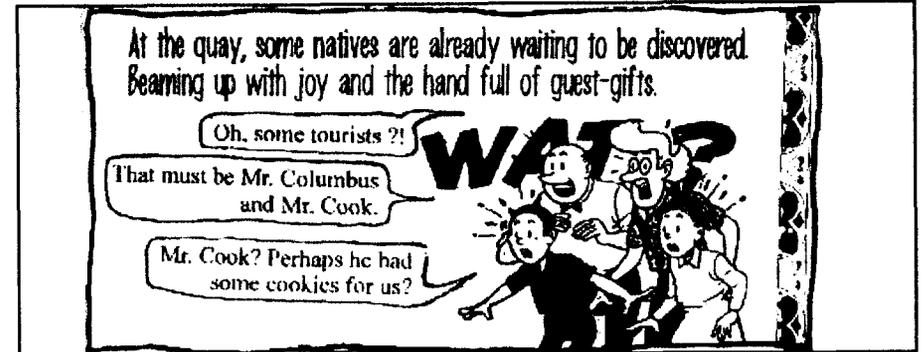
Estoy navegando...estoy navegando...estoy navegando... estoy navegando / Callate.
Era un viaje maravilloso. James Cook estaba cantando todo el tiempo. La misma canción.
Una y otra vez.



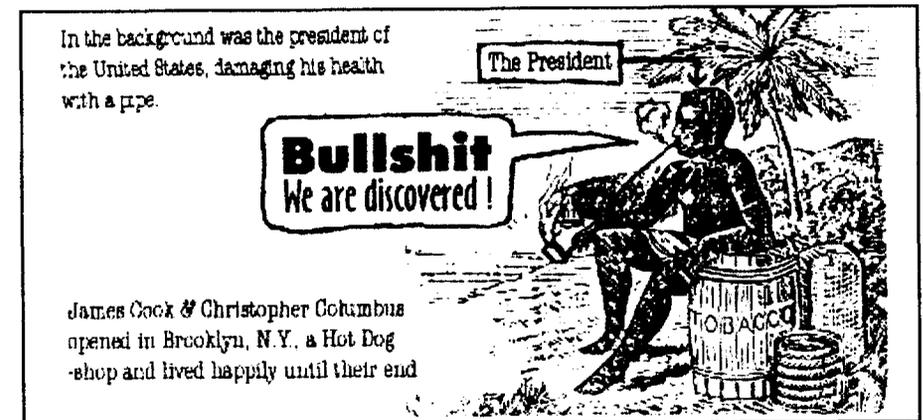
Unas semanas más tarde: ¡Mierda! Las botellas están vacías. / Con su barco NO PANIC cruzaron de acá para allá / ¡Maldita sea!



- Guau. Esto esto debe ser América. Puedo ver la estatua de los nativos. -Vamos a parar para descubrir el país. - ¡Oh, sí y nos comeremos unas hamburguesas!



En el muelle, unos nativos ya están esperando para ser descubiertos. Recibiéndoles con alegría y las manos llenas de regalos para los visitantes. - ¡Oh! ¿son turistas? -
- Estos tienen que ser Sr. Columbus y Sr. Cook. - ¿Sr. Cook? Quizá tendrá unos cookies (galletas) para nosotros?



Al fondo estaba el presidente de los Estados Unidos, dañando su salud con una pipa - Mierda nos han descubierto.
James Cook y Christopher Columbus abrieron en Brooklyn, Nueva York, un Frankfurt y vivieron felices hasta su final.



autor y editor:
Dietar Vollmer
Kaesenstraße, 10-12
50677 Köln
Alemania

LAS HUELGAS DE ARTE

por Luis Navarro

Comunicación leída el 21 de abril de 1998 en la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., dentro de las Jornadas de Historia de Arte Contemporáneo "1968-1998: 30 años de contracultura".

Al hablar de "Huelga de Arte" no estamos utilizando un concepto legítimo desde el punto de vista del uso codificado del lenguaje, sino que llevamos a cabo una reunión de conceptos que nombran instituciones en muchos casos ideológicamente enfrentadas. La Huelga de Arte, a pesar de los intentos sucesivos que aquí vamos a reseñar, de llevar a cabo una respuesta global al estado de cosas dominante, no es todavía de este mundo, no ha logrado aún condensarse en un gesto colectivo que perdure en la conciencia social como perduran las estatuas, y eso es todavía estar fuera. El concepto de Huelga nos trae a la mente la idea de insurrección popular, la irrupción de la acción colectiva en la historia, la denegación de la producción por parte de quienes se presentan en esta denegación como productores puros. El Arte se define históricamente como institución autónoma en el momento en que la burguesía entra en la historia, y se perfila como último reducto del individuo burgués, objetivación de su prevalencia y espacio para el puro disfrute emancipado de las necesidades materiales y de las contradicciones mundanas. La Huelga [como institución] ha sido tradicionalmente un arma de lucha obrera contra la explotación; el Arte [como institución] ha sido tradicionalmente una herramienta ideológica al servicio de la burguesía que expresa esa misma explotación. Pertenecientes a esferas del pensamiento absolutamente separadas, este "collage" conceptual crea una atmósfera semejante a la que podrían crear un paraguas y una bicicleta en una mesa de operaciones. Sin embargo, no es casual que ambas instituciones se consoliden en un mismo momento histórico, y sospechamos que su antagonismo es más profundo de lo que puede dar a entender su desencuentro en los discursos generados a partir de entonces.

Siempre que se refieren a realidades irreconciliables, los conceptos se desenvuelven en discursos que parecen irreductibles aunque correspondan a una misma potencialidad humana. Así, mientras el conflicto social sigue vigente, la Institución siempre se apuntala en cada una de sus manifestaciones. Mediante una clara distinción entre regiones incomunicadas de la actividad humana, se garantiza que la ruptura del proceso de reproduc-

ción material no afectará a los patrones culturales de reproducción social, y que la transgresión formal de las producciones artísticas modernas no tendrá consecuencias en las relaciones de producción material. Mediante la institucionalización de la forma de la Huelga, como derecho reconocido en la defensa de los intereses de los trabajadores, se canaliza la insatisfacción de no vivir la propia vida ni siquiera a medias hacia ámbitos "negociables" dentro del marco estrictamente laboral, y desde las condiciones establecidas por las relaciones de producción vigentes. Por su lado, la institucionalización de un ámbito de experimentación puramente formal, autónomo respecto del mundo, corresponde a la canalización virtual de la ideología revolucionaria que determina a la conciencia burguesa en su formación y subyace a ella en la ideología de lo "moderno". La disputa antiacadémica se convierte en el paradigma de las luchas sociales, y la crítica en una instancia paternal a la que hay que burlar y desobedecer.

Es en su sentido institucional que la liberación de un mundo estético por un sector determinado de la población se convierte en abstracción genérica y se presenta como objeto de culto que quiere ser juzgado según su propia excelencia, y no en función de las condiciones materiales que le han dado existencia, ni de su relación con el mundo del que ha sido segregada. Pero "arte" y "huelga", fuera y antes de su sentido institucional, son los resultados de una actividad creadora y una denegación productiva que atienden a una concepción del mundo solidaria: la liberación del tiempo del trabajo (producción interesada) es la condición para el cultivo de un tiempo estético (producción desinteresada). Los sucesivos intentos de llevar a cabo huelgas de arte realizados desde los 70 continúan aquella tendencia que apunta a derribar las barreras que separan el arte de la existencia común y pretenden liberar la fuerza expresiva del colectivo, actitud que se hace explícita en el dadaísmo, en gente como los "artistas desertores" Grosz y Heartfield o Paul Scheerbart, que en 1915 lleva hasta el final una huelga de hambre contra la guerra.

Gustav Metzger realiza en 1974 la primera convocatoria global de Huelga de Arte entre los años 1977-80 (3). Esta convocatoria se inscribe dentro de un proceso continental de descomposición de las luchas, de difusión de las clases y de aparición de movimientos diferenciales, centrados en cuestiones concretas, pero conserva aún la estructura de los viejos modelos de movilización. Se trata de una huelga de perfil netamente moderno, donde el artista proletariado reacciona a la degradación de sus condiciones de vida, muy cercanas ya a la del obrero asalariado y en la mayoría de los casos mucho más precarias, toma conciencia de su condi-

ta, para dar curso a la segunda era preciso un circuito de activistas culturales excedente del circuito institucional de las artes y enfrentado a él no de modo simplemente ideológico, sino material.

Las redes de mail-art se convirtieron en el canal ideal para difundir el proyecto, y la conciencia generada en la interacción con estas redes en su medio preferente de reproducción. No obstante, al plantearse como acto de intervención estética, se asumía a la vez dicho ámbito de intervención como "separado", permitiendo que el gesto se disolviese en su propio reto y no obtuviese más resultados positivos que los que afectaban a la propia carrera de los artistas implicados en ella: *"Al enmarcar mi actividad como una Huelga de Arte me hice más famoso que muchos de los que persiguen la publicidad y extendí la audiencia de mis libros."* (10) Las repercusiones sociales de esta huelga, que sí fue secundada por un reducido grupo de artistas, llegando a consolidar Comités de Apoyo (CAHAs), fue en cambio nula, dejándose interpretar como una curiosidad más en la escena, y no alcanzando otro auditorio para su "propaganda proletaria" que el formado por los propios artistas y diletantes.

Acaso una de sus repercusiones más notables de esta huelga haya sido la convocatoria lanzada desde Madrid y Barcelona para los años 2000-2001 a cargo de Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin, inspirada directamente en la de 1990-93. En una carta personal de Stewart Home a los convocantes de esta huelga, deseaba que *así como el múltiplo Luther Blissett había perfeccionado y evitado los errores del contexto-identidad Karen Eliot*, esperaba que la convocatoria 2000-2001 hiciese lo propio con la de 1990-93. De esta forma la *huelga negativa* de los noventa se ligaba explícitamente a sus consecuencias como antes lo hiciese con sus precedentes, sugiriendo una interpretación dialéctica de las tres huelgas que es la que, desde una perspectiva *exterior*, me propongo aquí reseñar.

En una comunicación electrónica alguien definió a Luther Blissett como *"no tantos y eso menos"*. Esta definición hermética hacía referencia a la leyenda circulante de que Luther son "muchos artistas". En efecto: el contexto-situación Luther Blissett, que en su origen se reclamó heredero del situacionismo para terminar desmarcándose de la ortodoxia situacionista, no se define ya como artista colectivo, ni siquiera negativamente, y busca su terreno de acción no tanto en el arte institucional como en los medios de comunicación de masas: la TV, la prensa (oficial y alternativa) o las redes electrónicas. Tampoco la convocatoria para el cambio de milenio ataca directamente a la institución artística, más que en la medida de su

implicación y servidumbre a la "cadena de los espectáculos" (de ahí, tal vez, su definición como "huelga espectacular"). Del mismo modo que, en el terreno de la identidad, no se considera necesario insistir en una descomposición que se da ya realizada con el sistema espectacular, ni se reivindica la posición del artista ni se considera útil seguir atacándola en un momento en que *"las propuestas artísticas más innovadoras cada vez tienen menos que ver con el circuito oficial de las artes y las más influyentes encuentran una potente aplicación en los dominios del espectáculo"* (11). La idea que subyace a este planteamiento es la de que no tiene sentido seguir negando lo que ya está superado, a no ser que exista una pretensión última no declarada de seguir así sosteniendo lo que se niega.

Si la huelga de los noventa corresponde a la existencia de un circuito de creadores no profesionalizados que atentan contra la institución, la convocatoria para el cambio de milenio responde a la superación efectiva de la actividad creadora en las nuevas redes de comunicación y en el espectáculo publicitario. Con las nuevas tecnologías, el artista se ha convertido en el espectador de su propia obra, tal y como le aparece prescrita por la demanda mercantil. Por ello no se trata de una huelga de artistas, sino de "espectadores críticos conscientes", y no de un parón en la producción, sino ante todo en el consumo. *"Si al capitalismo en fase de construcción correspondieron las huelgas de producción como estrategias de lucha de clases, al capitalismo en fase de decadencia (post-capitalismo, sociedad de consumo) deberían corresponder más bien las huelgas de consumo"* (12). Siguiendo el mismo juego dialéctico, la denegación de la producción estética vendría superada por la activación crítica del espectador, al que no se le pide ya que participe en la producción del espectáculo (un nuevo modo de alienación propiciado en las sociedades mediáticas al exacerbar viejas utopías de la vanguardia), sino que haga el mínimo esfuerzo de *retirar la mirada*. Se sabe que ésta denegación reproductiva del espectador no va a producirse de modo espontáneo, por lo que los convocantes hablan de una *huelga activa*; a lo que se apunta en última instancia es a *"generar discursos desde diferentes ámbitos: desde las artes, la política, la economía, la vida cotidiana..."* (13)

Por ello también la Huelga de Arte se plantea como una posibilidad sin definir, ni en cuanto a sus objetivos ni en cuanto a sus propios resultados. Su planteamiento horizontal, al modo de una silueta que había que manipular, copiar y pasar según el modelo iniciado por Ray Johnson para los circuitos de mail-art, hace que el proyecto se plantee de modo abierto y absolutamente accesible para cualquiera. *"Ya no existen planos absolutos"*

de realidad: a lo sumo se dan, y esto porque es el 'problema' lo que quiere globalizarse, movimientos aglutinantes, causas comunes, diferentes problemas personales dentro de un mismo marco político." Si el concepto lanzado por Praxis se dejaba leer como una desviación "postmoderna" del sentido de los conceptos originales separados, la convocatoria del 2000-2001 debe entenderse como una disolución "transmoderna" de todas las antiguas distinciones. Ni la identidad fragmentada, ni el artista reducido a la servidumbre del sistema capitalista se oponen ya a los avances de la plena disolución de las fronteras en una "forma única" que reduce todas las diferencias. Y ya no es cuestión de fomentar esta disolución, sino de enfrentarla.

He eludido hacer aquí mención de iniciativas históricas puntuales en las que los artistas se expresaron mediante la huelga para enfrentar un problema concreto, tales como la Huelga de Arte de Nueva York contra la Guerra de Vietnam y contra el Racismo (1970) o el rechazo de los artistas polacos a exponer sus trabajos en galerías estatales durante la ley marcial (14). En estos casos limitados a períodos de tiempo bastante cortos se conseguía una participación notoria, sin que en cualquier caso se reclamase a través de ellas un replanteamiento global de la cultura, sino sólo una intervención contingente sobre ella. Me he ceñido en esta interpretación a tratar de componer un relato unificado de las tres convocatorias globales de Huelga de Arte lanzadas hasta la fecha como derivaciones de una misma idea en proceso. Los resultados o posibles nuevas emergencias a que pueda dar lugar es algo todavía no teorizable que habrá de definirse en la práctica de l@s activistas.

NOTAS

- (3) En el catálogo *El arte en la sociedad / La sociedad en el arte* (ICA, Londres, 1974)
- (4) Recuérdese las ideas de W. Benjamin al respecto en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.
- (5) "Las huelgas de arte", en P.O.Box, # 27, Barcelona, Merz Mail, 1997, traducción de Yolanda Pérez Herreras de Neoismo, Plagiarismo y Praxis, Edinburgh & San Francisco, AK Press, 1995.
- (6) "Sobre la huelga de arte 1990-93. Karen Eliot entrevistada por Scott McLeod" (1989), P.O.Box # 27.
- (7) Op. Cit. Trad. De Yolanda Pérez Herreras, en "Derribar la cultura formal", ANNA # 2, Barcelona, Factoría Merz Mail, 2000-1.
- (8) Id.
- (9) Op. Cit.: "La Huelga de Arte 1990-93".
- (10) "Stewart Home entrevistado por Fabio Zucchella", Pulp Libri # 3, Roma,

sept-oct 1996, traducción del inglés de Industrias Mikuerpo recogida en *Amano* # 6.

- (11) Luther Blissett: "Por una huelga espectacular", en *Amano*, # 8, Madrid, Industrias Mikuerpo, 1997.
- (12) Id.
- (13) Id.
- (14) Folleto anónimo *Art Strike*, apdo. 9326, Barcelona 08080 / apdo. 36455, Madrid 28080.

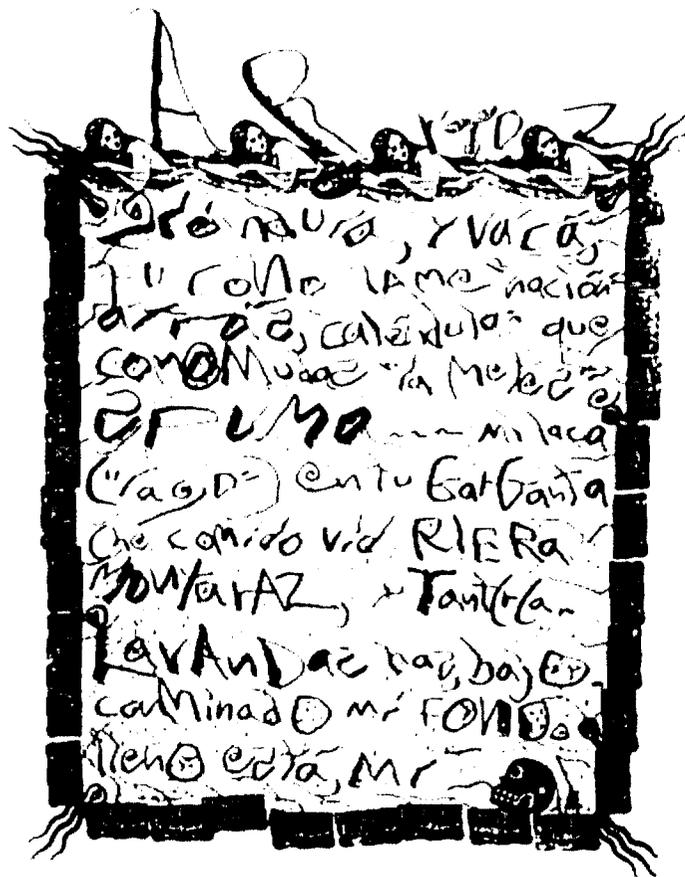


P.O.BOX apoya la Huelga de Arte convocada por Luther Blissett & Karen Elliot & Monty Catsin para Barcelona y Madrid en los años 2000 y 2001.

Más información:

<http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/>

<http://www.geocities.com/Paris/LeftBank/6815/>



ARroz

glándula, y va'cá, tu coNo lAme "nación" atrás,
 "caléndula" que com0 Mudas "la metes" e spuma...
 mi laca ("lago") en tu GarGanta (he comido vid
 RIERa montarAZ, y Tan(r)a. LavAnDas has, bajo
 conMinad0 mi FONDO llen0 está, mi

John M. Bennett

publicado en :

Lost and Found Times nº 40, june 1998, Editada por John M. Bennet
 /Luna Bisonte Prods, 137 Leland Ave. Columbus, OH 43214 USA,

"El Arte Correo es una forma subliminal de conciencia social "

Clemente Padín

TAM Proyecto: Entrevista a Artistas - Correo entrevista a CLEMENTE PADÍN

Comienzo: 3-12-1994

Ruud Janssen: Bienvenido a esta entrevista por correo. Primero permíteme hacer la pregunta tradicional. ¿Cuándo comenzó a cultivar el arte correo?

Respuesta: 31-12-1994

Clemente Padín: Mis primeras experiencias en arte correo datan de 1967 cuando con mis amigos latinoamericanos Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Dámaso Ogaz comenzamos a intercambiar nuestras revistas: Diagonal Cero, Ediciones Mimbre, La Pata de Palo y Los Huevos del Plata y nuestras obras. La revista uruguaya OVUM 10 publicó 6 postales con poemas visuales de mi autoría en 1969. Más tarde, en 1974, en plena la dictadura militar organicé la primer exposición documentada de arte correo en Latinoamérica, el Festival de la Postal Creativa, en la Galería U de Montevideo y editaba la segunda época de OVUM, sobre la cual dijo Géza Pernecky: "Las publicaciones periódicas y privadas que han que han actuado como parteras del nacimiento del networking (File de Canadá, las americanas Weekly Breeder y Mail Order Art, la polaca NET, OVUM de Padín, etc.) difundieron, en grado diverso, los motivos que enfatizan la necesidad de contactos sociales y no basados en intereses económicos." (A Halo, 1991, p.232). Después la historia continua...

(Clemente Padín tipió su carta y debajo del texto incluyó un collage con algunos de sus artistamps creados bajo la dictadura como "Junio 1973", "Zona Militar", "Ay").

RJ: El arte correo que usted practica fundamentalmente un significado político. ¿Ha tenido el arte correo un efecto en la situación política?

Respuesta : 21-01-1995

CP: Yo no estoy seguro, pero mi respuesta es: ¡SI! Tú sabes: he sido encar-

celado por la dictadura uruguaya a partir del 25 de Agosto de 1977 por mi oposición al gobierno militar. Una edición de sellos de goma y de falsas estampillas denunciando la supresión de los derechos humanos y la muerte, tortura y desaparición de cientos de compatriotas opuestos al régimen determinaron mi encarcelación y sentencia por 4 años de cárcel por "Escarnio y Vituperio a las Fuerzas Morales de las Fuerzas Armadas".

También pesó en la sentencia la organización de la Contra-Bienal a la Sección Latinoamericana de la X Bienal de París, Francia, organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay, a fines de 1977. Pero, la intensa y permanente movilización de cientos y cientos de artistas solidarios en todo el mundo me liberaron a los dos años y tres meses de sentencia.

El arte correo (y el network) podrían influir en la situación económica - social porque es un producto de del trabajo humano y refleja y reproduce las relaciones sociales. El producto artístico es específicamente arte, con un valor en el mercado intercambiable por dinero (en nuestro concepto el valor suele ser alto pero el precio o su expresión monetaria es manejado por los marchants). También, como todo producto de comunicación, el arte correo es parte inseparable de la producción social y no puede dejar de expresar la realidad, aunque simbólicamente. Así, el arte correo es una forma subliminal de la conciencia social y un instrumento de conocimiento (como la ciencia). De tal manera que, también, puede ser una herramienta de cambio y de transformación (o de legitimización del status y de retroceso).

RJ: Ud. llama al arte correo instrumento de conocimiento! Después de muchos años practicando el arte correo, cómo describiría las cosas que aprendió en el network? ¿Qué le ofreció el network que Ud. no pudo aprender por otras vías?

Respuesta: 14-2-1995

CP: Primero es un instrumento de conocimiento de mí mismo. Y de otros. Después existen muchas cosas que Ud. puede aprender por experiencia personal gracias al networking. El arte nos suele descubrir zonas oscuras y secretas de nuestro espíritu y existencia. También, nos permite comprender los entramados de nuestro mundo presente. A través del networking aprendemos qué cosas son la solidaridad y la verdadera amistad. A veces nos permite cuestionar o cambiar una realidad indeseada por otra. A través del networking se pueden conocer las posibilidades de los nuevos instru-

mentos de comunicación que la tecnología ha puesto en nuestras manos. Por otra parte, arte y networking, han discutido y preanunciado conocimientos científicos como, p.e., los impresionistas que descubrieron la naturaleza corpuscular de la luz. Ello ocurre porque los artistas que experimentan con los soportes artísticos o los nuevos medios de comunicación también descubren sus estructuras y sus propiedades físicas.

RJ: ¿Puede Ud. dar algunos ejemplos de los "nuevos instrumentos de comunicación" con los cuales ha trabajado?

(El 23 de Febrero, Clemente envió su primer mensaje electrónico, el cual leí el 25 del mismo mes. No era un texto - respuesta sino un camino para responder mi última pregunta. Clemente también había entrado en internet. Le envié un e-mail confirmando el arribo de su mensaje y le escribí que podía enviar su próxima respuesta por el mismo conducto).

Respuesta : 11-3-1995

CP: Por un lado los nuevos instrumentos de comunicación operan como instrumentos de inscripción o escritura: lápiz, pincel, cincel, etc. Por otro se valen de diferentes soportes como papel, cuadros, pinturas, madera, libros, etc. Ahora para inscribir nos valemos del scanner de la computadora y como soporte el fax o el modem de la PC. Antes usábamos el correo aéreo o marítimo para comunicarnos, ahora, nos valemos del espacio electrónico. Antes enviábamos objetos, postales, sobres, cartas, Din A4, etc. Ahora transmitimos impulsos electrónicos y, en el futuro, rayos láser.

Sabemos que las obras son alteradas por el medio, porque cada medio posee

su propio in-put y su propio out-put, id est, sus propios códigos de entrada y de salida incluyendo su propio canal de transmisión. Todos estos items integran la forma de expresión que determina la forma del contenido inevitablemente. Así, la forma de la expresión, valiéndose de los nuevos medios de comunicación, puede producir un contenido particular y, tal vez, generar un mensaje artístico. Personalmente he usado el fax y, a través del e-mail de un compañero de trabajo, he comenzado a usar el correo electrónico. Dentro de este género ("nuevos instrumentos de comunicación"), hay que agrupar los últimos descubrimientos en el campo de las industrias de la reproducción gráfica.

RJ: ¿Podría Ud. hablarme un poco más sobre sus experiencias con e-mail?

Para hacer la pregunta más concreta, enviaré esta pregunta por e-mail y por correo tradicional el mismo día.

Respuesta : 2-4-1995 (por correo electrónico), 4-4-1995 (por correo postal)

CP: Un amigo, de AEBU (Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay), está asociado a una base llamada "Chasque" y consintió que usara su e-mail. Finalmente, el 23 de Febrero de 1995 realicé mi primer comunicación por correo electrónico a Chuck Welch, Fagagaga, Reid Wood, Harry Polkinhorn y Ud. Posteriormente Ashley Parker Owens me envió el directorio de e-mails de su revista Global Mail. También logré conectarme con Abelardo Mena del Banco de Ideas Z de Cuba. En Uruguay hay solamente tres servicios conectados a internet: la Universidad de la República; URUPAC, una institución dependiente de la compañía oficial de teléfonos y la Red Chasque ("chasque" es un antiguo sistema de comunicación entre los primeros pueblos indígenas latinoamericanos) y depende de una institución privada: el Instituto Tercer Mundo.

La primera comunicación por internet en Uruguay fue el 23 de Agosto de 1994, en el SECIU (Servicio Central Informático de la Universidad de la República). Como puedes ver, somos muy jóvenes! El costo de transmisión es mínimo entre las 19 a las 22 hs. y prácticamente gratis entre las 22 y las 7 hs. Un kilobyte recibido cuesta un centavo y cada kilobyte enviado 5 centavos de dólar, a lo cual hay que agregar el costo por la subscripción a Chasque. El primer mundo nos vende la tecnología de la computación y, también, las normas de su uso.

RJ: En 1986 Ud. y otros propusieron la constitución de una Federación Mundial de Artistas - Correo (ver MA-Congress 86, editado por G. Ruch, página 50). Algunos años más tarde inventé la International Union of Mail-Artists, como una falsa unión en la que cada cual pudiera tener su propio rol (ver IUOMA-magazine, Junio, 1991). ¿Cree Ud. que debe existir alguna organización real de artistas - correo o podría ésta entorpecer el juego total del arte correo para el cual no hay reglas escritas?

Respuesta: 9-5-1995 (internet)

CP: Las instituciones nacen cuando son necesarias. El arte correo no necesita federaciones o sindicatos para actuar pero los artistas correo pueden necesitar instituciones en algunas situaciones particulares de sus vidas. Hacia 1986, muchos latinoamericanos debieron expatriarse como consecuencia de la ola de dictaduras y nosotros debimos defender nuestros dere-

chos. La unidad de los pueblos fue esencial para consolidar la libertad que habíamos recuperado. Nuestra Federación Universal de Artistas - Correo se definió a sí mismo como guiada "por el principio de libertad, justicia y solidaridad social" y se pronunció "por el respeto a los derechos humanos y por una economía política acorde con los intereses sociales". También propuso líneas programáticas de acción en defensa de los intereses de los artistas - correo frente a las instituciones, tanto públicas como privadas. Como Ud. dice: el arte correo no necesita reglas y, si Ud. lee el texto en MA-Congress 86, nuestra propuesta no las impone. Solamente propone coaligar esfuerzos en la lucha por nuestra dignidad, primero como humanos y luego como artistas.

RJ: Sabemos que Ud. está muy ocupado con su proyecto de arte correo: "José Martí: 100. Aniversario" en AEBU. ¿Cuándo comenzó con este proyecto?

Respuesta: 11-6-1995 (E-mail), 15-06-1995 (correo postal)

CP: Como Ud. sabe todos mis proyectos tienen que ver con la lucha de los pueblos por la defensa de sus derechos y sus derechos a decidir sobre sus propios destinos que le permitan una vida digna y pacífica. Es el caso de "José Martí, 100mo. Aniversario". El murió liberando su patria, Cuba, levantando las banderas de la solidaridad e igualdad entre los hombres. No fueron solamente palabras. El realmente sacrificó su vida por nuestros derechos.

No sólo luchó contra el imperialismo español y norteamericano sino, también, por la vigencia de los más elementales derechos humanos como el derecho a amar, a comer, a trabajar, a dormir, a preservar la salud, a tener un techo sobre sus cabezas, a tener dos metros cuadrados de tierra para ser enterrado..., no tener que disputar la comida a las ratas como ocurre hoy día con la mitad de la población latinoamericana. José Martí no ha muerto y nunca descansará mientras exista un hambriento en el mundo.

RJ: ¿Es el proyecto un suceso? ¿Han contribuido los artistas correo comprendiendo de qué se trataba?

Respuesta: 28-7-1995

CP: La mayor parte de los artistas que están participando en el homenaje a Martí han comprendido su finalidad. Para mucha gente convocar a un

homenaje a José Martí pudo haber sido una sorpresa y, también, un anacronismo, porque el network no suele exaltar el individualismo y ni la historia oficial (siempre en manos de aquellos que tienen el poder). Pero hablar sobre Martí no es hablar sobre el pasado o sobre un individuo sino sobre la lucha heroica por la libertad y dignidad de los pueblos ocurrida 100 años antes. Hablar sobre Martí no es hablar sobre Cuba o "Nuestra América" (como él solía llamar a América Latina) sino sobre el mundo entero, allí donde exista un desplazado o hambriento de pan y justicia. He decidido evocar su gigantesca figura en estas especiales circunstancias en que su pequeña patria y su pueblo padecen, arbitraria y unilateralmente, un bloqueo desde hace décadas por el más grande poder económico y militar de todos los tiempos, como también, en estas instancias de aguda crisis en nuestra Latinoamérica en donde el subdesarrollo y el neoliberalismo condenan a más de la mitad de nuestra población al infraconsumo y al hambre.

Siempre he defendido la máxima "Hacer es mejor que decir", dejando a la retórica de las palabras y símbolos su mero rol de marco de la acción. Durante toda su vida Martí proclamó su pensamiento humanista y cultivó los valores esenciales de la vida: igualdad, dignidad y entereza frente a las dificultades, el total compromiso por las causas justas, amor por su pueblo y la libertad, sed de justicia que no admite la corrupción. El network lo ha comprendido así, apoyando esta iniciativa con una gran participación: 315 artistas de 38 países.

RJ: ¿Cómo encara el Servicio Postal Oficial en Uruguay al arte correo hoy día? ¿Es diferente en relación con el tiempo en que Ud. comenzó?

Respuesta: 20-8-1995

CP: Si, es diferente. En 1967, cuando comencé con el arte correo y cuando estaba editando "Los Huevos del Plata", revista generacional uruguaya, el correo era costoso. Hoy día, el precio es el mismo que en los países del Primer Mundo. También contamos con el servicio SAL, más barato pero más lento. Además debo abonar cerca de \$ 40.00 dólares por año por la casilla de correos.

En la cárcel conocí al Presidente del sindicato de empleados postales. Allí me contó que en los servicios postales actúan investigadores (policías vestidos de civil). El estaba condenado a 10 años de cárcel bajo la dictadura por el único delito de ser el representante de los empleados postales (!). Hoy, no sé si aún hay o no policías de civil pero sabemos que el aparato

represivo de la dictadura en el Uruguay no ha sido desmontado.

RJ: En todos estos años Ud. ha recibido gran cantidad de obras de arte correo. ¿Guarda todo? ¿Cómo luce su archivo?

Respuesta: 13-9-1995

(por correo aparte recibí el hermoso catálogo de la exposición sobre José Martí con una larga lista de participantes y algunos ejemplos de las contribuciones)

CP: De hecho mi primer archivo de poesía visual se inició en 1967. Recuerdo que las exhibiciones de poesía visual en Latinoamérica (que nosotros llamábamos la "Nueva Poesía") se iniciaron primero en la Argentina con Edgardo Antonio Vigo en 1967 y después, en Uruguay, en 1968 por mí. Todos esos trabajos de más de 400 poetas (fónicos, visuales, poetas proceso, etc.) fueron exhibidos en la Exposición Internacional Exhaustiva de la Nueva Poesía, en la Galería U de Montevideo, Uruguay, 1972. Después empaqueté todo el material para una exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Nemesio Antúnez.

Las diez cajas de madera con todas las obras fueron enviadas a la Embajada de Chile en nuestro país, en Setiembre de 1993. Pero, un mes más tarde, ocurría el golpe de estado de Pinochet y no pude retirar el envío de la Embajada de Chile por temor a nuestra propia dictadura y temía perder mi libertad. Así perdí mi primer archivo de poesía visual. Después de mis primeras participaciones en arte correo en el exterior (la "Image Bank Post Card Show", Vancouver, Canada, 1971, y la más conocida "Omaha Flow Systems", Omaha, USA, 1973, de Kent Friedman), organicé el "Festival de la Postal Creativa" in 1974 y, así, pude reorganizar mis archivos. Pero, cuando fue encarcelado por la dictadura uruguaya en 1977 perdí 20 cajas llenos de obras y correspondencia; cartas y postales de Beuys, Ulrichs, Higgins, Friedman, Albrecht/D, Blaine, Carrión, Sarenco, Groh, Gappmayrs, Tilson, Dowd, Deisler, Zabala, Vigo, Ben, Garnier, Moineau, Filliou, Urban, Xerra, Jandl, Plant, Atchley, Davi Det Hompson, Crozier, Nannuci, Miccini, Spatola, Gerz, Nichol, Arias-Misson, Kooman, Meltzer, Ockerse, Cook, Toth, Beltrametti, Ehrenberg, Varney, etc.

Luego, en 1983, una vez renacido al arte y a la vida, organicé la exposición "1ro. de Mayo, Día de los Trabajadores" en AEBU y muchos otros eventos por la libertad en Chile, Panamá, Paraguay, Nicaragua, contra el apartheid y contra las intervenciones militares de los Estados Unidos, etc. Todas estas exposiciones fueron donadas a las instituciones sociales

que las habían auspiciado como la Asociación Uruguaya por la Libertad de Mandela, etc. Así la muestra "José Martí, 100mo. Aniversario" fue donada a la Casa de la Amistad Uruguay-Cuba, en razón de que Martí fue el héroe nacional cubano. Y así en más...

Ahora, estoy catalogando y ubicando ordenadamente todo lo que recibo. Mi archivo se aloja en cajas y está disponible para quien lo solicite. También, estoy preparando diapositivas y documentación para mis periódicas conferencias en Congresos y eventos especiales. En el futuro, espero, que alguien transforme mi archivo en un Espacio público del Networking Latinoamericano para preservar la memoria de estos años, tan ricos y tan dinámicos.

RJ: Después de tantos años de cultivar el arte correo, ¿ha apreciado Ud. cambios en el desarrollo del network en todos estos años?

Respuesta: 1-11-95

CP: Claro! El arte correo nunca se detiene, siempre se está transformando. Primero fue el comienzo con Ray Johnson a mediados de los 60's con los envíos postales a sus amigos y la fundación de la New York Correspondance School. Después la aparición de las primeras listas de artistas correo gracias a Kent Friedman y otros. La situación política y social de los países del Tercer Mundo y del Este de Europa propiciaron el nacimiento del network como un recurso artístico para superar el aislamiento y la arbitrariedad institucional a través de la comunicación e interactividad de cara a la libertad y la vida digna. Estos hechos fueron estudiados exhaustivamente por Géza Perneczky en su libro "A Halo", en donde se lee: " De común acuerdo, el network comenzó a expandirse alrededor del mundo hacia 1972 con la aparición casi simultánea de Image Bank en Canadá, la File magazine y otras experiencias pionerísticas con directorios internacionales que desarrollaron la Polish Koksai Gallery, una pareja de artistas checos y Clemente Padin del Uruguay."

Más tarde los nuevos medios incrementan extraordinariamente las conexiones y el número de participantes aumentó más y más. También la caída del muro de Berlín y la incorporación de nuevos países al arte correo han hecho que, hoy día, se realicen cientos y cientos de exhibiciones anualmente y sean miles los artistas correo en todo el mundo.

Ahora, asistimos a la inclusión del fax y del correo electrónico incrementando la interactividad entre los networkers y, también, ha aumentado la mercantilización e institucionalización del arte correo. Arte correo y dinero

no se pueden mezclar: precisamente la fuerza del network reside en esa sencilla fórmula. El tema es mantener al arte en el área del uso y no en el área del cambio o del mercado. Por ahora el network sólo tiene valor. Aún no tiene precio y está del ámbito del lucro y el beneficio, fuera del mercado del arte.

RJ: He oído que algunos artistas correo que pertenecen al network desde hace mucho tiempo están construyendo sus propias "Escuela por Correspondencia" (como Ray Johnson) y no siempre responden a los que se inician y tratan de comunicarse con ellos. Una razón es, por supuesto, tiempo y dinero pero otra es que ellos están cansados de explicar una y otra vez el concepto de arte correo y prefieren a sus viejos amigos. ¿No se ha cansado Ud. de explicar a todos qué es el arte correo?

Respuesta: 27-12-1995

CP: (aquí, un minuto de silencio por mi viejo amigo chileno, Guillermo Deisler, quien acaba de fallecer a fines de Octubre en Halle, Alemania). No, no me he cansado de explicar a todos lo qué es el arte correo y el networking, especialmente a los que recién comienzan. Ellos tienen en sus manos el futuro de estas formas de comunicación. El cambio y la transformación del network son absolutamente necesarios para preservar los principios de la "eterna comunicación". Cuando el network se detenga, morirá y desaparecerá.

Para los que recién comienzan he editado un librito sobre el arte correo latinoamericano con notas exhaustivas sobre las características del arte correo y, por otro lado, suelo constestar toda la correspondencia que recibo (el dinero sólo puede enlentecer el proceso. Así, es imposible que pueda construir mi propia "Escuela por Correspondencia", por otra parte, tengo, como todo el mundo, mis propios y viejos amigos como Edgardo Antonio Vigo, Graciela Gutiérrez, Brusky, César Espinosa, Klaus Groh, the Barbot's, John Held, Bill Gaglione, Geoffrey Cook, Blaine, Hamann, Polkinhorn, Braumuller, Hoffberg y muchos otros.

RJ: El último networker que perdimos fue Guillermo Deisler, como Ud. lo ha dicho. También he recibido esa noticia a través de Birger Jesch en Alemania. ¿Conoció Ud. a Guillermo durante un largo período? ¿Cómo le recuerda?

Respuesta: 6-2-1996

CP: Sí, conozco a Willy desde 1967 cuando intercambiábamos nuestras publicaciones "Ediciones Mimbre" y "Los Huevos del Plata" y nuestro incipiente arte correo. Personalmente, nos encontramos en 1971 en la "Expo Internacional de Proposiciones a Realizar", en el CAYC, Centro de Arte y Comunicación, dirigido por Jorge Glusberg, en Buenos Aires, Argentina. El evento fue organizado por Edgardo Antonio Vigo. Desde aquel momento fuimos amigos para siempre. Guillermo era profesor en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile en Antofagasta, una norteña ciudad chilena. Durante el golpe de estado de Pinochet y el ejército chileno en 1973, Guillermo y su familia debió escapar rápidamente de su madre patria so riesgo de perder su vida. Después de un pasaje por París, con Julien Blaine, se establecieron en Plovdiv, una histórica ciudad de Bulgaria, y, más tarde, se mudaron a Halle, Alemania, en donde falleció a fines de Octubre de 1995.

En mi primer aparición pública, en la inauguración de la V Biental Internacional de Poesía Visual/Experimental, organizada por César Espinosa en la Ciudad de México, en Enero de 1996, realicé una performance en homenaje a Guillermo, con una lectura de sus poemas e historias acerca de nuestra relación (recordé, por ejemplo, cuando Guillermo me enviaba sellos oficiales búlgaros para que los vendiera y financiara el envío al exterior de OVUM, la revista que editaba bajo la dictadura). Terminé la performance (que llamé "Willy, hasta siempre...") exhibiendo el video de mi obra "Memorial America Latina" (Philadelphia, Penn, U.S.A., 1989) en donde es posible leer, escritas en los portales que cerraban el cementerio-memorial, el verso del poeta portorriqueño Gonzalo Marín: "No están muertos, duermen y sueñan con la libertad", al igual que Guillermo ahora...

Estoy organizando dos eventos en homenaje a Guillermo Deisler. Primero: una gran exposición en la Universidad de Chile en Santiago con sus trabajos a fines de 1996. Estoy solicitando al network el envío de trabajos, cartas, postales, etc. dedicados a su memoria. Todos los trabajos serán donados a la Universidad Chilena y cada participante recibirá documentación del evento. Y en segundo lugar, una exposición de arte correo llamada "Guillermo Deisler, nuestro amigo", sin restricciones (sin jurado, sin retorno y sin límites de medidas o material) con documentación a todos. La fecha límite será el 30 de Octubre de 1996. Los contribuyentes pueden enviar sus obras a mi dirección postal.

RJ: Bien, creo que la entrevista está llegando a su fin. ¿Quieres agregar algo más?

Respuesta:4--3-1996

CP: Sí, ahora estamos asistiendo a la globalización de la cultura del Primer Mundo y la más grande expansión del capitalismo transnacional. Esto significa que nuestras viejas culturas del Tercer Mundo están desapareciendo porque no están preparadas para defenderse. Si la tolerancia ante la multiplicidad de puntos de vistas y posibilidades de expresión, como asimismo el respeto por la personalidad de los "otros" en virtud del pluralismo (social, político, económico, étnico, religioso, cultural, sexual, etc.) son las bases irrenunciables del network, entonces existe una contradicción entre el networking que aspira a la universalización de las comunicaciones y las pequeñas comunidades, indefensas y frágiles frente a los satélites, computadoras y tecnología del modem. Sabemos lo que significa la expansión de la cultura comercial (Coke, McDonalds, Disneylands, etc.) y la falta de comunicación y comprensión entre los pueblos. Al mercado no le importa cómo es Ud. o su cultura. Para ellos sólo existe el lucro y el buen negocio en todo y en todas partes. ¿Cómo resolver a contradicción?

RJ: Bien, tal vez alguien del network pueda responder a esta pregunta. Tiempo de terminar la entrevista para que, así, puedan leerla otros. Le agradezco por su tiempo destinado a esta entrevista y le deseo buena suerte en todas sus actividades.

(Existe una copia impresa la que, además, contiene algunas ilustraciones. Por mayor información sobre ésta u otras entrevistas conectar con el entrevistador)

Artista correo: Clemente Padín, C. de Correos Central 1211, 11000 Montevideo, URUGUAY.

E-mail : clepadin@adinet.com.uy

Entrevistador: Ruud Janssen - TAM, P.O.Box 10388, 5000 JJ Tilburg, HOLLAND

E-mail: bcjsn@wxs.nl

Traducción de Clemente Padín y publicado en las páginas de BOEK - Taller del Sol

PUBLICACIONES RECIBIDAS

PUBLICACIONES PERIODICAS

revistas

Factsheet5, -nº 64 The final word on the zine revolution, nueva entrega de esta veterana publicación dedicada al mundo de los zines y la autoedición. 120 páginas en inglés, tamaño folio. Aparte de una relación de centenares de zines, sinopsis, dirección, contenido, etc. encontramos en este número artículos de Christopher Becker "Why Y love the P.O.", G. Gordon A. Valledor "Behind the scenes...at your friendly neighborhood postal facility", R. Seth Friedman "The factsheet five story, or ...Zines are My Life", Christopher Becker "What I've really learned from zines, The editor looks back on his tenure".

www.factsheet5.com

P.O.Box 170099

San Francisco, CA 94117-0099

USA

Vacio nº 6/7 Primavera 98, número doble de 133 páginas, después de dos años de espera, por fin aparece este número doble, sería interminable relacionar los artículos y colaboradores así que reproducimos los textos que aparecen en la portada: Libros, Locura, Pasolini, Poemas, Brujería, M.Ibáñez, A.Shulgin, F.Arrabal, Bill Clinton, Majaderías, Radios Libres, A.Escohotado, No hay accidentes, BCN Okupación, Baúl Especial: La generación Beat ha muerto, .

El siguiente número saldrá este otoño, se puede encontrar en algunas librerías, Facultades Universitarias, Casas Okupadas, etc. Ap. 12065 , 08080 Barcelona
ce. dulcinea@mx2.redestb.es

Lost and Found Times nº 40, June 1998, Editada por John M. Bennet /Luna Bisonte Prods, 137 Leland Ave. Columbus, OH 43214 USA, , nueva entrega de esta veterana publicación que dirige y edita John M. Bennet, en la que encontramos poesía experimental, literaria, visual, relatos, prosa poética, de decenas de colaboradores de todo el mundo.

musica

Les enfants du silence nº 32, editada por Bonnet Erik , 75 Rue du Haut de la Narche 57535 Marange Silvange - Francia , fanzine de músicas independientes, amplia información de discos, cassettes editados, giras, conciertos, etc.

poesia experimental

Full- Internacional d'Investigacions Poètiques, nº 24 juny 1998, RsalvoEdicions -

Apt.corr. 20033 08080 Barcelona , c.e. rsalvo@pie.xtec.es.

Este número está dedicado a Santi Pau - De la Poesía visual a la Prosa visual y l'infocollage, se puede visitar la exposición dedicada a Santi Pau en la Galeria Virtual d'I&P en la siguiente dirección: www.xtec.es/~rsalvo/galeria

Parking, Revistilla de Xperimentos poéticos nº 4 febrero 1998, , cuenta con varias colaboraciones nacionales e internacionales de poesía visual, y un texto de Klaus Rhesstöt " ¿Poesía visual? ¡Ah sí, aquello de hace Brossa! y la sección "en el saco", reseña de publicaciones. , y convocatorias de poesía y mail art.. Editada por Abel Figueras Apdo. 92070 08080 Barcelona.

poesia y literatura

Esmeralda nº 28, Revista literaria, director: Curro Sevilla . Apdo. 50932 28080 Madrid.

Marymark press edición de poemas de Mark Sonnenfel, que también está a cargo de la edición, con ilustraciones de Kurt Beaulieu (Canadá) y Guido Vermeulen (Belgica).

Mark Sonnenfeld 45-08 Old Millstone Dr. East Windsor, New Jersey 08520 USA

Suplemento antológico Torre Tavira monográfico con poemas de Juan José Cantón y Cantón.

Los Poetas de Torre Tavira monográfico con poemas de Graciano Peraita, Ambas editadas por Ignacio Rivera Podestá apdo. 606 11080 Cádiz.

La mosca urbana nºs. 5 y 6, Revista literaria gratuita, editada por el Kolectivo La mosca, c/ Mossén Lajunta, 3, 3º 12580 Benicarló (Castellón). Poesía, relatos, poemas visuales, premios y concursos, etc.

neoismo

Re:Action Newsletter of the Neoist Alliance nº 8 Spring Equinox 398 MKE, nueva entrega del boletín de la - Neoist Alliance BM Senior London Wc1 3XX Inglaterra.

sellos de artista

Artistamp News, nº 10, summer 1998, editada por Ed Varney , Box 3655, Vancouver, Canada V6B 3Y8, correo electrónico: evarney@mars.ark.com
Contiene una ficha completa de todos los sellos de artista que ha recibido en la redacción, reproducciones, sellos originales, relación de publicaciones de mail art, reseñas de exposiciones, y artículos sobre sellos de artista y mail art, de Guy Bleus "Art is Stamps", Ruud Janssen - "Some thoughts about mail art", Ina Blom - "The rhythm of the post or le timbre des timbres poste", Steve Smith " Steve Smith" , John Held Jr. "Pacific Rim Artistamp Congress", etc. Es el punto de referencia mundial de todo lo concerniente a los sellos de artista.

mail art

Boek, Boletín Oficial del Taller del Sol, transformado en sus últimos números como **Miniboek 861**, miniboletín de mail art y poesía visual, con una periodicidad abrumadora, Cesar Reglero nos tiene informados sobre todo tipo de acontecimientos de la red de mail art, convocatorias, proyectos, reproducción de trabajos visuales, etc. Apartado 861 43080 Tarragona / ce: boek861@tinet.fut.es <http://www.fut.es/~861>

Proyecto "Vortice", nº 12 junio 1998- Invierno, y 13 septiembre- primavera, incluye la publicación **Vortex 3**, nos. 3 y 4 editada por Fernando Garcia Delgado, Bacacay, 3103 (1406) Buenos Aires (Argentina), nueva entrega de esta publicación sobre mail art, que cuenta con numerosos colaboradores de todo el mundo. En este número encontramos un artículo de Clemente Padín, la segunda parte del ya publicado en el número anterior "Poesía Experimental Latinoamericana", Stewart Home "Sobre la Huelga de Arte", diversas colaboraciones visuales, en las páginas centrales piezas originales y el proyecto Clamor Brzeska, ciclo de encuentros mensuales de mailartistas, encuentros incongruentes, etc. Por otro lado **Vortex 3** Buenos Aires, junio 1998, (Gráfica Experimental & Visual) incluye diversos trabajos de poesía visual. Se admiten colaboraciones, enviar un original medidas 17 x 12 cm, no hay fecha de cierre.

M. Duatra mail art zine, zine de mail art, realizado de M. Duatra, ediciones la morte, no copyright, nº 1 1/2, auténtica caja de sorpresas esta edición hecha a mano, con elementos desplegados y un espejo interior, contiene diversas imágenes y también un texto de Clement Rosset "el espejo de la muerte".
M. Duatra C.C.31 Quilmes 1878 Buenos Aires Argentina.

varios

El Puente nº 4 1998, Via joven de expresión. Una publicación del Centro Cultural Tijuana. (Mexico), dirigida por Alfredo Álvarez Cárdenas (cecut@cecut.org.mx). Interesante publicación de cuidadísimo diseño y paginación. En este número encontramos varios artículos sobre la música "avant-pop mexicano", crítica de música, colaboraciones literarias y un artículo de **Gerardo Yépiz** sobre Mail Art. (aprovechamos para comunicar su nueva dirección: P.O.Box 4737 San Diego CA 92164-4737 USA)

PUBLICACIONES NO PERIODICAS

LIBROS

Campal, José Luis, **Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte**, (comunicación presentada en el "V Encuentro Internacional de Editores Independientes", El Paraiso, Pla de Laviana (Asturias), 1998.

Edición en libro del artículo que José Luis Campal presento en los V Encuentros... y publicado en el anterior número de P.O.BOX, bajo el sello editorial El Paraiso - Apartado nº 6 33980 Pola de Laviana (Asturias). Analiza la vida y obra, sobre todo en los seis años que Julio Campal permaneció en España, y la gran influencia que dejó en la poesía experimental en este país.

Campal José Luis, **Introducción a una bibliografía <<sobre Julio Campal (1933-1968)>>**, **Agitador Vanguardista**, El Paraiso, Pla de Laviana (Asturias), 1998. Extensa bibliografía sobre la figura de Julio Campal, diarios, publicaciones y libros.

Peralto, Francisco, **Lugares Peralto**, Málaga, Colección Biblioteca General edición: Corona del Sur, 1998,
Con el subtítulo de Esbozos de un viaje desde el Trono de los Dólmenes al Olimpo de los Celtas, El poeta, editor e impresor Francisco Peralto nos narra en este libro de viajes las rutas que le llevaron a aquellos pueblos de Iberia con el toponimo Peralto.

Gargiulo, Juan Carlos y Ortúzar, Jorge de, **Ciudades al alba**, Segovia, Colección libros inútiles, Ediciones la uña rota, 1998, poemas de Ortúzar y fotografías de Gargiulo
La uña rota Apdo. 380 40080 Segovia

CATÁLOGOS

La trajectòria Artística d'Antoni Miró - Antològica 1960-98, con un prólogo de Romà de la Calle, catálogo de la exposición celebrada en el Centre Cultural de Casavells - Baix Empordà - Fundació Josep Niebla, entre el 25 de julio y 16 de agosto de 1998.

PUBLICACIONES EN INTERNET

P.O.BOX -<http://www.abaforum.es/merzmail>

BOEK : <http://www.fut.es/~861>

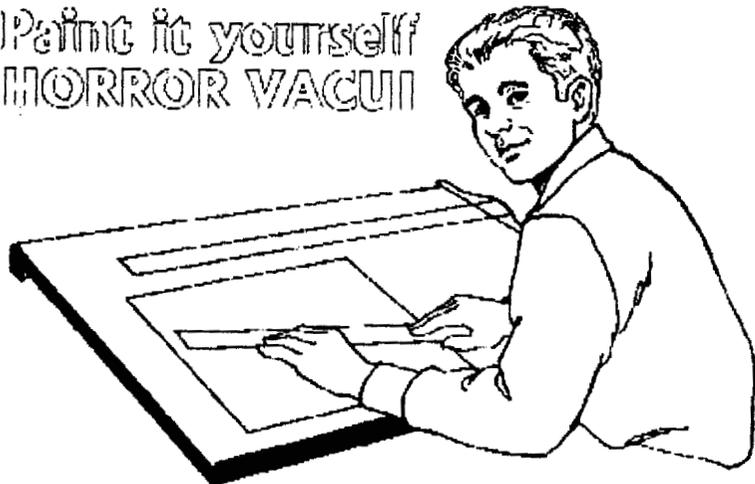
Democratic art as social sculpture - a thesis on subject of mail art 1955 to 1995 escrito por Michael Lumb (Inglaterra) :
<http://www.fortunecity.com/victorian/palace/62/>

TAM PUBLICATIONS : <http://www.geocities.com/Paris/4947/>

Archivo Situacionista Hispano: <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/>

HORROR
ROV
AC
UIT

Paint it yourself
HORROR VACUUM



© Geza Pernecky, 1997

Geza Pernecky Grosse Witschgasse 3 - 5 50676 Köln Alemania