

<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 33

AÑO V

Primavera 1998



MANIFIESTO NO MAS OBRAS MAESTRAS

Karen Eliot

¿Quién fué Laszlo Toth? Toth fué un biólogo australiano de 31 años. El 21 de marzo de 1972 mientras una multitud esperaba la bendición del Papa, Toth pudo huir de la vigilancia de los hombres vestidos de negro, se subió a la barandilla de marmol delante de la Capilla de San Pedro y arremetió, martillo de embutir en mano, contra la Piedra de Miguel Angel de 473 años de antigüedad (valorada en 10 millones de dólares). Durante los quince golpes que tuvo tiempo de dar hasta que fué detenido por la policia, Laszlo Toth gritaba: ¡Yo soy Jesucristo! ¡ Yo soy Jesucristo!.

The Times, conocido diario londinense, publicó en su portada una fotografía del agresor (martillo de embutir en mano) al lado de la Piedra, justo al lado de una fotografía de Nixon y de Kissinger hablando de paz en un jardín de Salzburg. Los diarios acusaron a Toth de : Loco, Lunático, Asesino, Fanático, Nihilista y fué comparado con Manson, Oswald, Dirhan, Ray y Bremer. Los medios de comunicación, extrajeron dos importantes conclusiones: ¿Pueden ser restaurados los desperfectos? y ¿Dónde falló la seguridad y la vigilancia?.

Muchos aficionados al arte tuvieron problemas controlando su pena. Mientras, un cristal protector antibalas de plexiglas fué instalado en la entrada de la capilla de San Pedro. Museos de todo el mundo respondieron aterrorizados ante el acontecimiento y se gastaron enormes cantidades de dinero en medidas de seguridad. El objetivo del acto ("terrorista cultural") de Toth irradiaba de una premisa bien definida: NO MAS GRANDES OBRAS DE ARTE.

Giacometti, el escultor, una vez dijo que si alguna vez tuviera que estar atrapado en un incendio y solamente pudiera salvar una cosa, un Rembrant o un gato, escogeria el gato. Los golpes de Toth fueron ligeros. en el fondo, cayeron sobre la piedra y no sobre la carne. Eso es mucho más de lo que podiamos decir de Nixon y Kissinger, los criminales de guerra que con la caballerosidad de sus conversaciones, han causado mucha más destrucción y muerte en el mundo. Toth fué arrestado por su crimen, ellos no.

Un lugar donde buscar el espíritu de Laszlo Toth sería en la insistencia de los mail-artistas de hacer exposiciones sin jurado (sin juicio), escapando del elitismo in crescendo. Chuck Welch, en su libro "Networking Currents", analiza lo que denomina "mail-art" como una forma de trabajo en red, y de esta forma lo quiere extraer de cualquier contexto artístico que pudiera contaminar el proceso creativo de comunicación y del espíritu de comunidad que lo caracteriza. Una de las maneras por las cuales los artistas de mail art y otros trabajadores en la red interactúan es a través del plagiarismo. Durante los últimos años hemos visto a artistas de mail art participar en numerosos "Festivales de Plagiarismo" alrededor del mundo. Debido al elitismo en el mundo del arte, el plagiarismo tiene una connotación muy negativa. Este fenómeno entendido como proclamación artística aun sorprende a la gente de la misma manera que lo hizo el martillo de embutir de Laszlo Toth.

La pertenencia o la propiedad de las ideas, como si fuesen materiales, es uno de los pilares de la Cultura Occidental.

Ahora: ¿realmente importa que yo haya plagiado esta última frase que habéis leído de un artículo de L.Dunn en la revista Photostatic Magazine para comprender la idea principal? De todas maneras, ¿quién es capaz de reclamar la propiedad de una idea? Si el plagio hubiera sido realizado con la intención de incitar al lector a creerlas como palabras mías, o como demanda del beneficio del mercado literario, la situación sería diferente. En cambio el plagio se ha producido para centrar la atención en el plagiarismo como herramienta para superar las premisas que establecen los fundamentos donde descansa la "civilización" Occidental.

La idea de originalidad se vincula directamente con el concepto de privilegio desde la época Romántica. La originalidad se ve como superior a la copia y, desde este punto de vista, cualquier jerarquía puede ser justificada. En este contexto, la razón por la cual los restauradores de la escultura de Miguel Ángel no son vistos como plagiarodes recae en el hecho que son considerados como conservadores de un valor material de una obra de arte, y por lo tanto, sustentan la idea de genialidad.

Hoy, con una máquina fotocopidora, millones de personas participan masivamente copiando, modificando y transformando ideas de otros. En el mundo de la reproducción sonora, con el desarrollo de las técnicas digitales para samplear, las posibilidades colapsan de plagiarismo

son estudiadas en la actualidad no solamente como "la vanguardia" (John Oswald ha ideado el término "plunderphonic" (plunder: desembozador) para aplicar el plagiarismo en el audio como prerrogativa en su "Mystery Tape Laboratory"), sino también en el realismo de la música popular (numerosas son las canciones plagiadas que se convierten en himnos del momento, sobre todo en géneros menos masificados como el hip.hop, el drum,n,bass o amboiente). Dada la situación, ¿lamentamos realmente el colapso de la "vanguardia" carente de recursos.? ¿O animamos a la difusión del plagiarismo?.

Esta cuestión implica la reafirmación del plagiarismo como potencia revolucionaria. Las acciones de los plagiaristas subvierten los conceptos de valor, basados en el tiempo productivo y en la dificultad de producción y, consecuentemente en la política económica que sustenta el capitalismo. He escrito esta última frase, pero la he cogido de Stewart Home, que fué organizador del Festival de Plagiarismo. Par algunos, el plagiarismo como técnica artística es el summun del cinismo del post-modernismo. Para otros, el plagiarismo representa un intento para exponer y explotar, de una vez por todas, el individualismo burgués. Plagiarismo en este sentido es una forma de negación que implica reinventar el lenguaje de aquellos que nos controlan. Mediante la creación de nuevos significados, el plagiarismo actúa como la negación de una cultura que busca su justificación ideológica en aquello "único". En comparación, el apropiacionismo post-moderno el muy diferente del plagiarismo. Mientras que la teoría post-moderna falsamente afirma que ya no hay ninguna realidad básica, los plagiaristas reconocen que el poder es siempre realidad en la sociedad histórica. Recondicionando imágenes dominantes a través de la manipulación consciente de elementos pre-existentes, mediante la subjetivización, los plagiaristas aspiran a crear una realidad diferente a la pesadilla mediática dictada por el poder.

En este aspecto, las huelgas de arte propuestas no solamente son un ataque a la noción de creatividad del arte, sino que pueden ser vistas simbólicamente como un atentado de los artistas para purgarse del valor capitalista de la "originalidad".

Similarmente, la utilización de nombres múltiples (p.e. Karen Eliot, Monty Catsin o Luther Blissett) ataca la vaca sagrada de la originalidad. El arte pone énfasis en la individualidad, la posesión y la creación. Encontramos tanto el plagiarismo como los actos "de arte vandálico" chocantes porque el "genio individual" permanece sumergido en nuestra

consciencia como justificación de la propiedad privada.
El plagiarismo es necesario. El progreso lo implica.
No más obras maestras!!

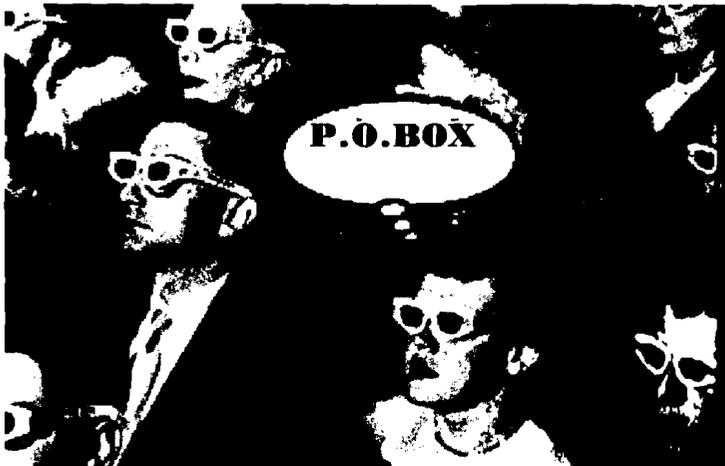
¹¹ "Los graffiti son mensajes 'no institucionales', emitidos de espaldas al poder económico, político o cultural. Frente a la riqueza y sofisticación de que pueden hacer gala escritores y artistas oficiales, el graffitero sólo puede oponer una urgencia no profesional, su anhelo incontestable de comunicación. En este sentido revelan bien la cara oculta del sistema apareciendo entre nosotros como una contrafigura del *establishment*. RAMÍREZ, Juan Antonio (1992): "¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería", en *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, *La Balsa de la Medusa*, 1992, pág. 198.

¹² BENJAMIN, W. (1929): *El surrealismo. La última instantánea de inteligencia europea*.

DONDE ENCONTRAR P.O.BOX

Suscripciones: Enviar 200 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# Copistería de la Facultad de Bellas Artes 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
e mail:merzmail@abaforum.es



EN DEFENSA DEL ARTISTA-GESTOR NÓMADA, CAZADOR Y RECOLECTOR

Nieves Correa
Comité para la Defensa del
Artista-Gestor Nómada, Cazador y Recolector

El etnólogo americano Marshall Shalins estudió con atención la economía de los pueblos que viven de la caza y la recolección, tal como se hacía hace 20.000 años, y demostró claramente en su libro *Edad de Piedra, Edad de Abundancia* (1) que tanto el "primitivo" cazador-recolector como las actuales tribus que aun mantienen este sistema "contra-económico" consagran apenas tres o cuatro horas por día a conseguir todo aquello que necesitan para su sustento.

Si comparamos esto con lo que hoy necesita cualquier ser humano corriente para mantener el nivel de vida que exigen las "sociedades civilizadas" y que suele rondar las ocho horas diarias de trabajo asalariado, a las que hay que sumar las que emplea en transporte, la comparación resulta odiosa.

Todo aquello que constituye la base de nuestro "bienestar": ventanas climatit, calefacción, teléfono, fax, ordenador, modem, coche, moto, bici, lavaplatos, lavadora... y un largo etcétera de artilugios sin los cuales la vida en la tierra parece imposible nos mantienen poderosamente atados a la obligación de adquirirlos y mantenerlos a base de nuestro esfuerzo diario.

Cada vez son menos los individuos que se cuestionan la idoneidad de este sistema de supervivencia y aquellos que se permiten la más mínima disidencia son inmediatamente neutralizados por el resto del organismo social que ha desarrollado una especial intolerancia hacia este tipo de dudas existenciales y el individuo en cuestión acaba comprando un práctico frigorífico-congelador de dos puertas.

Esta tendencia a la complicación desenfrenada se manifiesta no solo en la vida social y privada del individuo sino que parece que todo lo impregna y se extiende con rapidez a todas las manifestaciones posibles de lo humano y lo divino, e incluso llega a contaminar aquellas parcelas tradicionalmente reservadas al desorden y la anarquía.

En lo que se refiere al universo del arte este fenómeno se ha empezado a manifestar en España más recientemente que en otros ámbitos, pero la virulencia adquirida en poco tiempo no deja de ser preocupante o al menos creo que debería servir de motivo de reflexión.

Al principio de los años noventa el "artista" que empezaba a intentar abrirse camino por entonces se asemejaba al vulnerable *australopithecus* que dejó el árbol por la sabana hace la friolera de dos millones de años; pero también es verdad que el desierto que nos rodeaba hacía posible cualquier experimento, cualquier iniciativa.

Sobre este desolado paisaje nos fuimos construyendo toda una serie de mecanismos de supervivencia; creando rudimentarias organizaciones y aprovechando también los restos de las defenestradas estructuras anteriores de manera que las nuevas estrategias de trabajo fueron surgiendo de manera natural y espontánea. La acción, la performance, el mail-art, el arte portátil, los pequeños espacios virtuales en el amplio sentido de la palabra tomaron carta de naturaleza y se erigieron como las herramientas más idóneas para la supervivencia de este artista-gestor nómada, cazador y recolector.

Esta situación no duró mucho tiempo, las edades de abundancia llevan consigo la semilla de la acumulación de riquezas y del control de su distribución, y así hacia mediados de la década empezaron ya a proliferar los primeros "asentamientos estables" y hacen su aparición las Redes de Colectivos Independientes, las Asociaciones de Artistas Independientes, Los Encuentros de Editores Independientes.... toda una serie de estructuras en principio muy primarias pero que con el paso del tiempo se van decantando hacia fórmulas más jerarquizadas y que se justifican a sí mismas por la necesidad de desarrollar procedimientos "eficaces" de actuación, elegir "interlocutores válidos" ante las diferentes instancias y crear mecanismos de información "rápidos y fiables".

Europa que en este proceso de burocratización nos lleva una considerable ventaja y tiene las ideas muy claras, como así lo demuestran los misioneros enviados a catequizar el proceloso territorio de las tribus de artistas ibéricos, presiona sin piedad para que toda esta estructura empiece a funcionar lo más rápidamente posible y siguiendo las pautas, de reconocida eficacia, que dictan los cánones del Derecho Comunitario; pues a nadie se le escapa que es muchísimo más fácil conseguir las ayudas de cualquiera de los programas culturales euro-

peos si la actividad para la que se solicita la ayuda se extiende hacia el ignoto Sur.

Esto, que puede parecer a primera vista una evolución típica e incluso deseable de cualquier sociedad que tiende a la estabilidad y al crecimiento, no deja de plantear algunas cuestiones sobre las que sería interesante reflexionar antes de abrazarla sin reservas.

¿Que es lo que se pretende crear, o qué pretendemos creemos, con todas estas estructuras eficaces, organizadas y representativas que estamos ayudando a dar a luz? ¿Tendremos nosotros, los creadores convertidos por el azar y la necesidad en gestores; mejores espacios, más medios, más dinero, más tiempo y más libertad para desarrollar en paz nuestro trabajo?

De momento lo único que nos estamos exigiendo a nosotros mismos es un enorme esfuerzo organizativo y burocrático, un trabajo de obreras ciegas alimentando sin descanso a la descomunal y voraz reina. Porque, incluso si estas magaeestructuras funcionan y conseguimos todo aquello que nos hemos propuesto, ¿qué es a lo que en realidad nos hemos comprometido? ¿No estaremos en el fondo tratando de promocionar prácticas más conservadoras, más apegadas al objeto, a la mercancía y al mercado; y sobre todo y fundamentalmente a mantener la Institución Arte?, ¿Y qué nos interesa a nosotros esa magna institución? ¿Qué necesidad hemos tenido nunca de ella?

No quisiera parecer nihilista; creo que a muchos de nosotros nos siguen interesando nuestros amigos y sus prácticas, nos gusta estar con gente que piensa y discute y nos sigue apeteciendo organizar encuentros en los que exponer nuestras ideas y confrontarlas con los demás. Seguimos amando el arte con minúsculas, quizás ahora más que nunca por lo frágil que empieza a parecer; pero definitivamente no necesitamos mantener la Gran Colmena de la que somos sólo unas pocas y estúpidas obreras. No la hemos necesitado hasta ahora, ¿cuál es la razón de su necesidad en este momento?, y sobre todo ¿Cuál es la razón por la cual cualquier disidencia sobre esta necesidad es combatida con tanta saña y tanto celo?

En los últimos Encuentros de Colectivos Independientes para la Gestión y Difusión del Arte, celebrados el pasado mes de noviembre en Barcelona, se puso bien de manifiesto la intolerancia del resto del organismo social, La Red Arte, hacia aquellos individuos, que cuestionan la

validez de un modelo reglado, organizado y eficaz que creo que tenemos todo el derecho del mundo a cuestionar, puesto que este va a entrar a la larga en conflicto con nuestros métodos de trabajo; métodos de artista-gestor nómada, cazador y recolector.

Hasta ahora nuestra supervivencia se basaba en unos modelos de no muy costosos y tendentes a la desmaterialización, en los que la actitud está por encima de la producción y la relación entre cada uno de los miembros de esta red informe ha llegado a ser una parte importante del método de análisis del trabajo. Esta economía de medios y materiales, está "economía del signo" como la califica Guy Sioui Durand (2) refiriéndose a la performance, en la que los beneficios obtenidos, por mínimos que estos sean, van casi en su totalidad al artista y no a los costos de materiales o a un intermediario no podrá ser asumida por mucho tiempo por una estructura que necesita generar beneficios para su propio mantenimiento y justificarse como órgano de representación válido y por lo tanto convertirse en el interlocutor genérico de todos nosotros.

Porque además en nuestras "antiguas" fórmulas es el artista fundamentalmente el que se desplaza y no la obra o su representante con lo que éste se vuelve sujeto activo y comunicativo y el entorno discursivo pasa de lo puramente práctico, métodos de funcionamiento, financiación, programación y organización; a cuestiones más teóricas relacionadas con el propio proceso de creación-exhibición. esto es algo que muchos artistas-gestores que participamos en los últimos Encuentros de Barcelona echamos de menos, pues toda la discusión giró en torno al problema de la organización de la Red Arte, e intereses más teóricos y más profundos quedaron sepultados por la inmediatez y magnitud de este debate.

La "Ideología de la Eficacia" ha terminado por aplastar cualquier ideología que genere algún tipo de crítica, pues a ojos de la implacable Tecnocracia esta resulta totalmente inoperante; y no hay más que acudir a alguna de las múltiples "reuniones organizadas" que proliferan en el reducido ámbito de nuestro guetto para darse cuenta de que cualquier tentativa de discusión teórica será radicalmente cercenada por excusas del tipo "*no podemos perder tiempo*", *esto ya lo hemos discutido muchas veces*", "*de lo que se trata es de empezar a funcionar*", *de aquí tiene que salir algo concreto*" ... y así vamos tirando.

Creo que lo que Guy Debord apuntó hace casi cuarenta años en su "Tesis sobre la Revolución Cultural" sigue teniendo una enorme vigencia hoy en día, y resume perfectamente las aspiraciones del Comité

para la Defensa del Artista-Gestor Nómada, Cazador y Recolector (CPLDDAG,NCR):..."El arte puede cesar de ser un informe sobre sensaciones y convertirse en una organización directa de sensaciones más intensas. Es una cuestión de producirnos a nosotros mismos, y no de producir objetos (*y estructuras*) que nos esclavizan" (3).

(1) Marshall Sahlins, *Âge de pierre, Âge d'abondance*, Gallimard, Paris 1974

(2) "Notas críticas sobre la ambigüedad de la performance en Quebec". Revista Inter, número 58, otoño de 1993. Traducida al castellano por Nelo Vilar.

(3) Publicado en "Internationale Situationiste", número 1, Junio de 1958, pp.20-21

MAYO 1968 - 1998 LA LUCHA TODAVÍA

El próximo Mayo se cumple el treinta aniversario del llamado Mayo francés del 68 (que también fue mexicano y de otros muchos lugares). Consireramos que la situación social no sólo no ha mejorado sino que (sutilmente) ha empeorado.

Desde el arte l@s abajo firmantes animamos a tod@s l@s colectivos y personas que lo deseen a invocar el PODER DE LAS IDEAS reivindicando una ciudadanía activa (más allá del voto tecnocrático) y cuestionando las prácticas de represión en el mundo artístico, del pensamiento, de la educación, el trabajo, el sexo...

Tod@s l@s interesad@s pueden organizar libremente cualquier tipo de actividad, remitiendo los resultados (fotos, videos, textos, publicaciones...) a alguno de los colectivos organizadores que con todo ello montarán una exposición itinerante por las diversas ciudades de la península.

Fecha límite para remitir la documentación : 15 de mayo de 1998
en viar a:

AIRE * C/ Badia, 18, 3er, 1ª * 08012 Barcelona

PUBLIC ART, P.O.BOX, FUERA DE BANDA, ZONA DE ACCION TEMPORAL, MNAP, ARTE EXCENTRICO Y AIRE.
RAG (Red de Artistas Gestores)

ENCUENTROS INCONGRUENTES



El pasado 13 de enero a las 8,13 de la tarde se celebró en Barcelona el primero de los Encuentros Incongruentes 1998, bajo el título de Un sollozo por Ray Johnson. delante de las escaleras de correos de esta ciudad.

Participaron en el mismo; Partisan d'Amour, Còclea, Abel Figueras, Eduard Escofet, Joan Casellas, Xavier Moreno, Karen Eliot y Oscar Abril Ascaso. se celebró una exposición con trabajos de Ray Johnson en la Sala Venus de ha durado desde el 13 al 25 de enero.

Tambien contó con la colaboracion de Nieves Correa que envio para el acto el artículo que reproducimos en estas páginas.

Quedan abiertas otras convocatorias de Encuentros Incongruentes, pueden verse en:

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

foto Xavier Moreno Archivo Aire

FAX ART

por Guy Bleus.

//1// //el mundo es una aldea-fax// //después de a. el aerograma, el telegrama y el mail-grama. b. el teléfono y el telex; se da c. el facsimil o telefax// //el fax-art está más relacionado con el telephone(-art) que con el mail(-art)// //la network o el arte por (tele-)comunicación es el mínimo denominador común//

//2// //los mitos del facsimil// //el padre del fax es el físico y fabricante de relojes escocés alexander bain (1818-1903)// //su invención de 1843 fue perfeccionada por frederick collier// blakewell (1847), giovanni caselli (1865), g. little (1867), senlecq de ardres (1877), shelford bidwell (1881), n.s. amstutz (1892), buss (1902), arthur korn (1904), edouard belin (1907), diekmann (1917), american telephone & telegraph company (1924/1925), western union (1924), nec (1927), wise (1938), xerox corporation (& rca) (1950/1961), la firma de rudolf hell (1965), magnafax-xerox (1966), ricoh (1970), etc.// //hacia 1970 aparece el primer prototipo de laserfax// //durante los ochenta el aparato de facsimiles se extiende por el mundo// //en 1990 las firmas sharp y starsignal presentan el primer prototipo de telefax color// //mientras tanto el fax ha llegado a ser un medio artístico//

//3// //facsimil// //n. (< l. fac, imperativo de facere, hacer + simile, semejante), 1. semejanza, reproducción o copia exactas: abrev. fac.; 2. transmisión y re-producción de material impreso mediante un proceso que implica el uso de radio-difusión, transmisión por ondas o líneas telefónicas regulares.; adj. que corresponde a o tiene la naturaleza del facsimil; v (facsimilar), hacer un facsimil de algo. - en facsimil, con una igualdad exacta//

//4// //copy// //(<o. fr. <ml. copia, transcripción en masa <l. copia, abundancia)// //una copia tiene que ser completamente verdadera por definición// //se acepta comúnmente "10.-22.-38 astoria" como el primer texto en la historia de la xerografía// //fue realizado en new york por el físico americano chester f. carlson (1906-1968) y su asistente otto komei// //aunque el verdadero padre de la fotocopia sería el profesor alemán johann heinrich schulze, que realizó la primera fotocopia propiamente dicha en "1727" en altdorf (nüremberg)// //el hecho es que muchos inventores de mérito nunca brillarán en la cruel escena de la historia de la fotocopia// //de cualquier manera, hoy cualquiera puede hacer una fotocopia y llegar a ser un artista pulsando un botón// //aun-

que el copy art y el telecopy art tienen raíces tecnológicas distintas ambos son ciertamente sobrinos de la network artística//

//5// //el fax-art (también llamado "art(e)fax" o telecopy art) es una consecuencia lógica de la evolución económica de la máquina telefax// //no puede haber transmisiones de fax si nadie puede comprar un aparato de fax// //el telecopy art no respeta los mismos standards que la xerografía y el copy-art// //el último es un evento// //es el artista el que decide en un momento específico qué fotocopias son obras de arte y cuáles no// //el fax-art necesita un proceso electrónico// //es el arte de la tele-comunicación// //el/la artista pueden transmitir su imagen o trabajo, pero él/ella no tienen el pleno control sobre el equipo del receptor// //así los aspectos estéticos de la obra de fax llegan a ser de importancia secundaria en comparación con los aspectos comunicativos// //en otras palabras, un trabajo sólo puede llegar a ser fax-art si es transmitido//

//6// //los primeros proyectos de fax art internacionales se remontan a los primeros ochenta con proyectos tan importantes como "el mundo en 24 horas" (27-28 septiembre, 1982) como parte de "ars electronica 1982" organizada por robert (bob) adrian// //o "particifax" (mail electrónico) (junio, 1984), coordinado por peeter sepp, lisa sellyeh, mary misner, michael bidner, a.o. con participantes de africa, america, asia, australia y europa// //en los últimos ochenta el fax llega a ser una parte integrada de la red de mail-art (network)// //a ese respecto, podemos percibir cómo cada vez más proyectos de mail-art mencionan también un número de telefax, de manera que l@s artistas pueden elegir por sí mism@s si quieren enviar su trabajo por vía postal o por fax// //much@s networkers también han curado u organizado proyectos de telefax o artefax, e.g. artpool/galantai, guy bleus, peter brandt, paolo bruscky, piermario ciani, natale cuciniello, ko de jonge, charles françois, mauricio guerrero, john held jr., giuseppe iannicelli, lora jost, christian pfafl, etc.// //un buen consejo de cara a las performances y otros proyectos por fax es mantener siempre más de una línea abierta// //esperar" para establecer contacto parece ser un aspecto esencial de la comunicación por telefax// //las líneas siempre están ocupadas//

//7// //la telecopia transmitida o recibida es siempre un original// //el contexto o la intención de la transmisión pueden ser falsos// //pero un fax nunca miente// //es la interacción y el resultado de un proceso espacial y temporal//

//8// //puesto que el fax art es mail-art electrónico, uno puede también transmitir trabajos de fax "indirecto"// //x envía un facsimil a y con la propuesta de que lo transmita a z (ahora y puede añadir o borrar algunos aspectos del fax antes de enviarlo a z)// //es un método bueno y rápido para llevar a cabo trabajos en común en tiempo real//

//9// //el fax puede transformar la noción de tiempo// //bloqueando el texto o la imagen "originales" (no transmitidos) se puede influir en la duración de la transmisión por fax// //por ejemplo, se puede manipular la máquina de telefax conteniendo la alimentación, interrumpiéndola, tirando, extrayendo con fuerza una parte de las páginas que se están transmitiendo// //junto a esta maniobras verticales son posibles también acciones horizontales (zig-zag, vibraciones u ondas)// //además el abuso del aparato electrónico puede repetirse// //todas estas operaciones afectarán tanto al proceso de transmisión por fax como a la imagen transmitida o trabajo// //por último puede también influirse mediante intervenciones sobre el papel de fax: quemándolo, arrugándolo, usando líquidos corrosivos, etc.// //estas operaciones pueden producir resultados maravillosos e inesperados y cambiar el proceso de fax// //pero por supuesto todas estas intervenciones artísticas no están demasiado recomendadas para el buen mantenimiento de tu máquina de telefax//

//10// //los opponentes al telefax como medio artístico subrayan correctamente sus limitaciones// //el fax "es" más caro que el trabajo en la red postal// //no se puede transmitir olores ni objetos en 3-d// //facsimil significa "selección"// //no se pueden recibir muchos faxes al mismo tiempo (con una sola línea de telefax)// //etc.// //todas estas observaciones no carecen de verdad// //pero el problema es ue "todo" medio artístico tiene sus propias limitaciones// //por ejemplo, el mail-art no es el medio más propio y adecuado para un escultor// //además, la escultura es altamente selectiva porque un bloque de mármol u otro material son más caros que una transmisión por fax// //pero estas formas de arte no admiten comparación y plantearla significa confundir los conceptos// //la escultura, el cine, el mail-art, la fotografía, el computer art, el fax art, etc. son modos diferentes de expresión artística// //los medios, la viabilidad, el dinero, la idiosincrasia y preferencias son algunas de las nociones aplicables en este ruibarbo//

//11// //desde un punto de vista ético o ideológico todo medio de arte significa "selección", incluso la democrática red de mail-art// //¿cuántos mail-artistas existen en corea del norte, camboya, vietnam, el tibet,

libano, irán, sudán o somalia?// //el arte es libertad y lujo// //el fax es divertido// //no tiene implicaciones "éticas" o "ideológicas"// //excepto esta: el mundo (electrónico) (mailartístico) ha llegado a ser una aldea global con muchos "espacios ciegos"//

//12// //to fax or not to fax" no es la cuestión// //el fax y la telecopia sólo añaden nuevas perspectivas electrónicas a las actividades existentes en el mail-art// //las consecuencias no causarán una inflación de comunicación en la network ni reemplazarán sus rituales mailartísticos anteriores// //pero explorar toda posibilidad electrónica adicional plantea nuevos estímulos para la "eternal netland"//

traducción: Luis Navarro

**SIGOVIGO
VIGOSIGO
SIGOVIGO
VIVOSIGO
SIGOVIGO
VIGOSIGO
SIGOVIGO**

Edgardo A. Vigo "In memorian" , Ibirico

PROYECTO PROPIA COPIA
C&CLEA
c/ Sardenya 516 6º 2ª
E-08024 BARCELONA
Fax: 34-3-3064113
e-mail cicoclea@lix.intercom.es
<http://usuarios.intercom.es/coclea>

**PROPIA COPIA MAIL
PROYECTO PLURIDISCIPLINAR
ENTORNO A LA APROPIACION
ARTISTICA**

La propiedad privada de las imágenes, el escandaloso negocio de los grandes archivos internacionales, la obra única, la mirada del reportero del National Geographic, el urinario de R. Mutt y el silencio de John Cage, la fagocitación del arte por parte de la publicidad, el asunto de la oveja Dolly y el negocio de la muñeca Barbie, los límites de la identidad, el reciclaje, el apropiacionismo como ética del arte y la clonación infinita en la era de la reproductibilidad técnica.

¿Permitirán los autores que las grandes empresas de la comunicación audiovisual se enriquezcan, una vez más, a su costa y a sus espaldas?

Pero, si el arbitraje justiciero llega finalmente, ¿podrán los autores seguir trabajando a sus anchas en un universo de iconografías parceladas y de peajes gráficos sin fin?

¿Puede la propiedad intelectual medirse con los mismos parámetros que el resto de bienes que protege el derecho capitalista a la propiedad privada?

Y si puede, debe?

El pensamiento es una corriente que generosamente nos baña a través del tiempo y del espacio, desde el primer pitecántropo hasta el más joven de los niños clones que ya casi seguro nos rodean.

..Entonces...?

C&clea invita a los autores y a los artistas a una reflexión creativa sobre el concepto de autoría: les invita a copiarse, a apropiarse de los estilos, a reproducir las formas, a travestirse, en una palabra, a falsificar como método y como punto de partida de una reflexión crítica que nos concierne a todos.

Los trabajos pueden ser imágenes en dos o tres dimensiones, vídeos, músicas o programas. Pueden ser enviados a PO BOX hasta el 30 de septiembre de 1997. Se realizará un catálogo multimedia. No habrá devoluciones ni selecciones. Se enviará documentación a todos. PROPIA COPIA MAIL forma parte de un proyecto global dedicado al apropiacionismo que incluye exposiciones, conciertos, debates y actividades online.

Enviar las obras a:

Merz Mail
c/o Proyecto Propia Copia Mail
Apdo. 9326
E- 08080 Barcelona (España)

Artisellos

por Jas. W. Felter

Reproducido de "Sellos de artista", publicado en 1993 por Musée de la Poste, Paris

"Un sello de artista es una impresión o un grabado, preferiblemente sobre papel engomado"

J. W. Felter

Mi padre era coleccionista de sellos. Le gustaba coleccionar hojas nuevas. Me compró mi primer álbum de sellos cuando era bastante joven y pronto me volví un adicto. Coleccionaba cualquier sello que podía encontrar e incluso encargaba aquellos paquetes de 100 sellos únicos por 1 \$. Mi colección no tardó mucho en ser mucho mayor que mi álbum inicial y así adquirí el Supreme Global Stamp Album. Aprendí acerca del mundo coleccionando sellos de correos; acerca de territorios tan exóticos como el Territorio Antártico, Australiano, Ifni o Costa de Marfil. Aprendí también que Finlandia era en realidad Suomi e Irlanda era Eire. Estaba al tanto de los sucesos del mundo tan pronto como los sellos de correos llegaban sobreimpresos para desfigurar la imagen de un antiguo gobernante o con el nuevo nombre de un país. Empecé también a coleccionar láminas y sobres del primer día pensando que realmente debería especializarme en alguna área del coleccionismo de sellos. Llegó el punto en el cual yo diseñé mi propios sobres del primer día y los enviaba a la oficina de correos más próxima para el sellado y cancelación del primer día de emisión. Nunca llegué a especializarme realmente. Sencillamente no podía resistir el coleccionar cualquier sello, cualquiera que fuera su motivo. Entonces la vida me alcanzó en cierta manera. Fui a la universidad y dejé mi colección de sellos atrás. Oh, aún guardaba cualquier sello que fuera diferente o extranjero, pero parecía que ya no había tiempo para ponerlo en un álbum, solo los separaba del papel al cual estaban pegados.

Años después, tras haber empezado a enseñar y organizar exposiciones de arte en la Universidad Simon Fraser cerca de Vancouver, me encontré trabajando con el artista americano Joel Smith. Joel había estado usando sellos de correos como superficie para sus pequeñas pinturas desde hacía varios años. Se refería a ellas como "pinturas postales". Yo organicé una exposición de una de esas pinturas en 1969. La llamamos "La más pequeña exhibición de un solo hombre documenta-

da en el mundo" y fue presentada en el vestíbulo del teatro de la Universidad.

Dos años después, después de la apertura de la nueva galería Simon Fraser en la Universidad en 1971 (conmigo como comisario-director de exhibiciones), Robert Fried vino desde San Francisco y me mostró su nueva edición en offset a todo color de Non-negotiable eights. El conjunto contenía dos hojas de imágenes de sellos (stamp images) perforadas. Cada hoja contenía cinco grupos de diez sellos, un grupo para cada una de cinco imágenes. Una hoja era sobre papel engomado y otra en papel sin engomar, firmadas y numeradas. El juego también contenía cinco grandes impresiones de cada imagen de sello con las perforaciones representadas por grabado. Rápidamente recomendé la compra de este juego para la naciente colección de arte de la Universidad.

Durante este periodo tuve la oportunidad de visitar La Guild Graphic en Montreal en busca de material para exhibir en la galería y de posibles adquisiciones para la colección de arte. Entre los muchos grabados que llenaban el estudio de La Guild había una hoja perforada de sellos de artista por el artista de Quebec Carl Daouset. Pude conocerle y convencerle para participar con una hoja en la colección de la universidad. El no las había concebido independientemente del libro que estaba produciendo, titulado Les Lettres Mortes. Me preguntaba si otros artistas estaban produciendo obras en este formato y pronto descubrí que varios artistas canadienses hacían uso del mismo en sus serigrafías. Christopher Pratt en Newfoundland había producido varios grandes grabados (77,7 x 57,9 cm) incluyendo Blue Seal (1970) y Prince Albert (1974). Estas imágenes fueron dibujadas a partir de ejemplares de sellos de correos de Newfoundland datados entre 1865 y 1894.

Otro artista canadiense, Harry Savage, produjo un juego de tres serigrafías usando el formato de sellos de correos ampliado a 40 x 58,2 cm. Sus imágenes de sellos representaban el estado de la vida salvaje en la civilización moderna. Recomendé estos trabajos al comité de adquisiciones de arte de la Universidad y también fueron compradas. Parecía que estaba volviendo a mis días preadolescentes de coleccionismo de sellos pero ahora, por fin, me estaba especializando.

A finales de los 60 y principio de los 70 muchos artistas se dejaban caer por mi oficina en la Universidad para investigar las posibilidades de vender su trabajo, dar una charla, mostrar sus diapositivas o cualquier

otra cosa que les hiciera ganar unos pocos dólares. Yo siempre pensé en esta gente como "artistas nómadas". Viajaban por toda Norteamérica promocionando sus ideas y actividades, produciendo eventos artísticos y dirigiendo discusiones en estudios de artistas, universidades y galerías de colleges y espacios dirigidos por artistas como el Western Front en Vancouver. Vivían generalmente en sus coches o furgonetas. Cada vez que me cruzaba con algunos de esos artistas yo le preguntaba si conocían a algún artista que produjera pseudo-sellos de correos o que estuviera trabajando de alguna manera en el formato de sellos de correos.

Ken Friedman vino por la Galería y su visita constituyó un punto de inflexión en mi búsqueda de productores de sellos de artista e imágenes de sellos. Ken se entusiasmó mucho en mi idea de una exposición de ese material, y me habló del trabajo en sellos de Fluxus. Se ofreció a propagar la noticia de mi búsqueda y me envió ejemplos de sellos de Fluxus, incluyendo los ejemplares "Yamflug" y "Fluxpost" de Robert Watts. Esos son los sellos de artista más antiguos producidos en Estados Unidos con los que yo me topé. Discutimos la posibilidad de que la Galería editara un sello conmemorativo coincidiendo con la inauguración de la exposición. Ken sugirió que podría ser también una conmemoración de décimo aniversario. Me gustó la idea y nos pusimos de acuerdo en colaborar en la producción del ejemplar. Fijé las fechas para la exposición del 29 de octubre al 15 de noviembre de 1974.

En 1973 la Galería presentó su primera exposición de trabajos sobre sello titulada: Joel Smith: Postal Paintings y continué recogiendo material para la exposición de 1974; ahora titulada Artists' stamps and stamp images. Para la producción del sello conmemorativo Ken me envió dos logotipos para ser usados como punto focal del sello y procedí a diseñar el sello usando los logotipos de acuerdo a las instrucciones de Ken. Desafortunadamente, parece ser que malinterpreté la sugerencia de Ken del décimo aniversario como el décimo aniversario de las actividades de Fluxus West y no del décimo aniversario de la emisión del primer sello Fluxus, que yo pensaba que había sucedido en 1973. Debido a mi malinterpretación, el sello rezaba: "Fluxpost West 1964-74". Se realizó un matasellos para matasellar los sellos en las invitaciones de la exposición. El matasellos también rezaba "Fluxpost West 1964-74". Los lectores del catálogo, que no fue publicado oficialmente hasta 1976, encontrarán todavía la siguiente afirmación: "Este sello sirve tanto como documento de la exposición como de conmemoración del trabajo de Fluxus West entre 1964 y 1974". Artists' stamps and

stamp images empezó a moverse hacia otras galerías inmediatamente después de su clausura en la universidad. Dos años después de la muestra inaugural, obtuvimos fondos del Canada Council para publicar el catálogo de la exposición (se había realizado un catálogo fotocopiado en 1974). La introducción al catálogo de 1976 afirmaba: "La palabra 'sello' tal como se usa en esta exposición se refiere a lo que podría ser llamado pseudo-sello de correos, es decir, un sello alternativo, opuesto a las publicaciones normales del gobierno, diseñadas para el uso en los servicios postales oficiales o gubernamentales del mundo". También en 1976 la exposición fue presentada en el museo de arte e historia de Ginebra como parte de una exposición mayor, "Sellos y tampones de artistas" (del 6 de mayo al 6 de junio). Se realizaron dos catálogos para esta exposición, uno para la apertura y uno tras la clausura. La exposición volvió entonces a circular por Canadá. Más tarde fue llevada a los EEUU por la Western Association of Art Museums y finalmente presentada en P.S.1 en Nueva York durante el invierno de 1979-80. De Nueva York volvió a Europa donde fue presentada en la Hedendaagse Kunst en Utrecht como parte de su exhibición Stamp art (del 10 de mayo al 8 de junio de 1980). Desde Holanda viajó hasta Londres, donde fue expuesta en la Canada House. A continuación la exposición fue presentada en varias ciudades de Inglaterra bajo los auspicios del Canada House. A su retorno a Canadá y a la Universidad Simon Fraser en 1984, la exposición fue guardada y los trabajos se almacenaron o fueron devueltos a la "Colección de préstamos" de la Galería para ser colgadas por la Universidad, en oficinas y áreas de recepción.

Mientras la exposición se encontraba en Inglaterra tuve ocasión de presentar "The world of Donald Evans" entre el 19 de julio y el 13 de agosto de 1982 en la galería de la universidad. Organizada y divulgada por el Stedelijk Museum de Amsterdam, esta exposición contenía más de un millar de imágenes de sellos en acuarela de Evans. En 1983, comisioné una exposición titulada "SoHo Duo" que incluía una gran selección de hojas de sellos fotocopiadas en color de los artistas neoyorquinos Buster Cleveland y E.F. Higgins III. El propósito de todas esas exposiciones era continuar el examen del uso del formato de sello de correos como una herramienta del artista. Los dos años de investigación inicial habían reunido trabajos de 35 artistas y de 7 grupos de artistas en 9 países. Al final del tour de la exposición Artist' stamps and stamp images, la colección incluía el trabajo de 46 artistas y 9 grupos en 11 países, y la Universidad, con la asistencia de una subvención de una fundación privada local, había conseguido adquirir todos esos trabajos para su colección de arte. Como el título de la colección implica-

ba, había una distinción natural del trabajo entre sellos e imágenes de sellos.

Los sellos incluían pseudo-sellos de correos, engomados o no, perforados o sin perforar, foto-sellos, sellos-póster, y pegatinas que se hubieran producido en una edición, limitada o ilimitada. Las imágenes de sellos comprendían tanto imágenes de sellos individuales como hojas de imágenes de sellos; por ejemplo, conteniendo múltiples imágenes de sellos. Estos trabajos incluían acuarelas, acrílicos, serigrafías (firmadas y numeradas por el artista), imágenes de sellos mataselladas, postales, collages, posters, etc. Todos estos trabajos ilustraban el aspecto general de los sellos de correos. Las perforaciones (en la mayor parte de los casos) estaban dibujadas, no eran reales, y la mayoría, si no todas, eran sobre papel sin engomar, además de ser de un tamaño mucho mayor que los sellos oficiales.

Lo que determinaba la división (a efectos de catalogación) era si el objeto podía reemplazar o no a un sello de correos en un sobre o tarjeta postal y tener el mismo "aspecto e impresión" que un sello de correos. Otro propósito primario de esa exposición fue descubrir lo que el artista había producido, no lo que podría producir. No invité a los artistas a hacer nuevos trabajos (excepto en el caso del sello conmemorativo de la exposición). Cuando mis investigaciones indicaban que un artista había producido trabajo adecuado para la exposición, invitaba a dicho artista a enviar trabajo que ya tuviera terminado. La razón para hacer esto era descubrir lo extendido que estaba el uso del formato "sello de correos" y no provocar que artistas que nunca habían usado dicho formato lo intentaran. Como sucede con todas las buenas intenciones, no siempre fue así. Varios artistas, de una manera u otra, oyeron hablar de la exposición y produjeron trabajos específicamente para ella. El trabajo fue recibido en la galería y subsiguientemente incluido en la exposición; después de todo, las reglas están hechas para ser rotas -si sabes por qué las rompes. Yo rompí mis propias reglas porque pensé que la inclusión de algunos trabajos realizados específicamente para la exposición realzaría la exhibición como conjunto y necesitaba el material para asegurar que había bastante como para hacer una exposición razonable.

Los participantes en la red de arte postal encontraban muy útil localizar y consultar listas de nombres y direcciones de artistas que han producido trabajo adecuado, pero los artistas que utilizan este formato no estaban de ninguna manera limitados a los participantes en la Red. Mi

interés no fue examinar una actividad específica dentro del arte postal, sino examinar el uso del formato entre los artistas en general. Muchos de los artistas que participaron en la exhibición original que ni siquiera conocían el mail-art o la Red, participaron tranquilamente en la misma.

Los trabajos incluidos en la exposición no estaban a la venta. Estaban en préstamo por los propietarios, en su mayor parte los artistas, hasta que fueron adquiridos por la universidad. Como la exposición estaba patrocinada y presentada por una galería pública y no comercial, las ventas no fueron importantes, la función era iluminar y educar al público sobre una actividad artística específica. Me he preguntado a menudo si la exposición inspiró a algunos artistas a producir sus propios sellos de artista. Yo he tropezado con artistas en sellos que vieron la muestra en alguna parte durante sus viajes hace muchos años y ver el trabajo de otros artistas pudo haber hecho que se adelantaran, pero creo que habrían llegado allí de todas maneras. A la mayor parte de los artistas que conozco personalmente, sencillamente les gusta el formato. Han llegado a producir sus propios sellos no porque otros lo hicieran sino porque tenían una necesidad interior.

Conozco a varios artistas, sin embargo, que han inspirado a otros a realizar este trabajo. Me viene a la mente Donald Evans, o Guglielmo Achille Cavellini. Varios sellos de Cavellini fueron añadidos eventualmente a la exposición itinerante. Siempre me gustó el trabajo de Cavellini. Me parecía que él creía que el arte debía ser divertido. A mí me gusta pensar así también. Parecía también estar haciendo burla a la manera en la que el arte se había convertido en una moderna "Academia" dirigida por los Intelectuales Marxistas en colaboración con los "Capitalistas del Mercado Cerrado" (Closed Market Capitalists). Cavellini será recordado por una gran cantidad de artistas "marginales" que, si no otra cosa, aprecian el hecho de que Cavellini tenía dinero para propagar su estética sin la ayuda de la "Academia". Algunos de los mejores sellos en mi colección personal son aquellos que son "tan tontos como los sellos de propaganda emitidos por muchos gobiernos". Cavellini hizo lo que quiso hacer, a pesar de las sugerencias en contra. Estoy contento de tener muchos de sus libros en mi colección y me considero afortunado por tener alguno de sus sellos de artista también.

Aquí en Norteamérica, E.F. (Ed) Higgins III estaba siempre alentando a "los que podrían ser" o a "los que querrían ser" artistas en sellos. Él, junto con Al Douza (EEUU), Coach House Press, Anna Banana y Ed Barney (todos de Canadá) ha invitado ocasionalmente a artistas a

enviar sus propias imágenes de sellos y las ha publicado posteriormente en hojas colectivas. Un montón de artistas que han participado en estas ediciones no han producido sus propios sellos y probablemente la mayor parte no lo harán nunca. Después de todo, ¿cuántos artistas tienen acceso a una máquina perforadora?. Conocemos los problemas encontrados al perforar alguno de los sellos Fluxus, ¿por qué debería ser diferente para el resto de nosotros?. Después de mi temprano retiro de la Universidad Simon Fraser en 1985, me empecé a preguntar una vez más (ahora que tenía tiempo para preguntarme) ¿qué estaba sucediendo con los artistas y el formato de sellos de correos?. Sabía que había más actividad localmente que en 1974, particularmente en la Columbia Británica con los trabajos de Ed Barney y Anna Banana y en el estado de Washington con el trabajo de C.T. Chew y Dogfish. Parecía también haber mucha más actividad en Europa. Finalmente, empecé mi investigación de nuevo por invitación de las Galerías Davidson de Seattle. Iba a reexaminar el terreno con el objetivo de presentar una exposición en esa puntera galería de arte comercial en diciembre de 1989. De nuevo la idea era no invitar a los artistas a realizar nuevos trabajos si no a enviar trabajo completamente finalizado. (Como comisario, he estado siempre más interesado en lo que los artistas hacen espontáneamente que en lo que podían hacer a petición de alguien). La investigación concluyó en una base de datos de 577 nombres y direcciones, con 80 artistas enviando datos sobre su producción pasada y la actual. La base de datos está siendo continuamente actualizada. Muchos de los nombres y direcciones fueron sacados de la base de datos iniciada por Michael Bidner en 1982, cuando acuñó el término Artistamp. Envié a Michael una copia del catálogo publicado en 1976 y adoptó la terminología "seudo sello de correos" para su término. El lo incluía todo en lo que consideraba Artistamp (con la excepción de los tampones de artista), por ejemplo, sellos adhesivos e imágenes de sellos editadas como grabado, dibujos, pinturas, etc. Michael usaba el término en un sentido genérico, para incluirlo todo, para ser inclusivo. Yo usaba el término en un sentido específico, para ser exclusivo.

La International Invitational Artistamp Exhibition de 1989 fue expuesta en la sala de grabados de las Galerías Davidson en diciembre de ese año. Desafortunadamente, los planes para publicar un catálogo a todo color como ejemplar de una revista se vinieron abajo cuando la revista dejó de publicarse durante la época de la exposición. Escribí una breve introducción, sin embargo, que fue distribuida entonces, y más tarde incluida como parte de un modesto catálogo producido para otra expo-

sición, la Pacific Northwest Artistamp Collective International Invitational Artistamp Exhibition, que fue presentada como parte del Festival de Artes de Seattle en agosto-septiembre de 1990 y que actualmente (1993) está circulando por Canadá. En esa introducción escribía acerca del 'formato de sello de correos' como un símbolo universal en la aldea global. Todos los Artistamps (pero no todos los sellos de artistas) utilizan este símbolo / formato, pero no todos están en el mismo medio. Los artistas en la 'aldea global' que utilizan este formato lo hacen, en la gran mayoría de los casos, como una parte muy minoritaria de su producción artística. Es de poco valor; sin embargo, esta porción de su producción es la más ampliamente distribuida, vista y coleccionada. El formato de sello de correos había sido adoptado por algunos artistas de la 'aldea global', a saber aquellos "artistas de la aldea global que nunca adoptaron el punto de vista económico de la realidad". No es el único formato usado por tales artistas ni es la única forma de arte que representa la aldea global. Pero es única, y la única que, como portadora de nuevos símbolos, nuevos mensajes visuales y nuevos descubrimientos estéticos, deja un aura de autenticidad a los esfuerzos creativos de esos artistas y legitima su imaginación dentro de la sociedad internacional.

Por esa época, con la cooperación y el soporte de las Galerías Davidson, formé el Pacific Northwest Artistamp Collective. El colectivo actuaba como un refugio para sellos de artista de todas partes del mundo, un lugar donde el público podía ver y comprar sellos de artista durante todo el año. Los miembros del colectivo salían de los artistas participantes. La primera exposición realizada de los fondos del colectivo fue la mencionada antes que se presentó en el Festival de Artes de Seattle. Los encuentros con otros productores de sellos de artista durante el festival nos llevaron a discusiones en las que intentamos definir el término ARTISTAMP.

Siguiendo esta discusión y atendiendo una invitación de Anna Banana de Banana Productions and International Art Post, escribí una clarificación del término. Mi argumento en este esfuerzo fue el razonamiento de que un dibujo es un dibujo, esté en un edificio o en un pseudo sello de correos. Un "artistamp" es un "artistamp" porque no es un dibujo, ni una pintura, ni un collage, etc. Es un pseudo sello de correos pero hay pseudo sellos de correos que no son artistamps, por ejemplo los sellos simulados o falsificados. No es un sello-póster, no es un foto-sello ni una imagen de sello. Me parece que los artistamps pueden ser considerados las "Cenicientas" en los círculos filatélicos pero esta no es un área de

mi interés y dejo que otros más apropiados lo determinen. Mi rol como comisario ha sido actuar como intermediario entre el artista y el público. Mi objetivo siempre ha sido presentar los resultados de mi investigación comisarial al público en general y hacer posible, con optimismo, explicar los resultados de esta investigación de una manera comprensible al público en general. Es entre el público en general donde yo empecé a ver el término de Michael Bidner *artistamp* reconocido como un término viable que identificara un formato específico y fácilmente reconocible para un trabajo artístico. Ha sido incluso usado recientemente en varias publicaciones filatélicas.

Después de mis discusiones con artistas locales y pensarlo mucho, compuse mi definición para *artistamp* y la incluía en la conclusión de mi ensayo titulado "Artistamps: una búsqueda personal", encargado por Anna Banana para ser incluido en su 1990 *Artistamp's collector album*. Era como sigue: *Artistamp* (*Artisello*), un objeto que reúne los siguientes criterios:

1. Fue concebido en la mente del artista
2. Fue producido por o siguiendo las instrucciones del artista que lo concibió.
3. Es una impresión o grabado, preferiblemente sobre papel engomado.
4. Se producen múltiples ejemplares, muy a menudo en varias filas y columnas sobre una hoja sencilla que está perforada, si es posible.
5. Está producida en una edición, preferiblemente firmada y numerada.
6. Da alguna indicación sobre la autoridad emisora, real o imaginaria.
7. Lleva una denominación de algún tipo.
8. Es una obra de arte.

Traducción de Stidna!

Estampaciones en Flux

(Introducción a la Exposición de Sellos de Caucho de Fluxus en la Galería de Arte The Stamp)

Los sellos de caucho, creados a mediados del siglo XIX como útil para reproducir datos y textos habituales en las empresas, no se ubicaron en el contexto artístico hasta principios del siguiente siglo, cuando el artista *Merz* alemán Kurt Schwitters los utilizó en un collage y en unos "dibujos de sellos de caucho", combinando diferentes estampaciones del departamento de registro de entradas y salidas de correo del periódico de arte *Der Strum*, creando imágenes figurativas.

No fue hasta mediados de los cincuenta cuando otro artista, Arman, comenzó a utilizar sellos de caucho en unas obras en serie. Estos *Cachets*, como los llamó el artista que luego fue miembro privilegiado del movimiento *French Nouveau Realiste*, al principio estaban formadas por varios sellos en pequeñas obras que imitaban las páginas de un pasaporte. Los *Cachets* de Arman fueron aumentando de tamaño y los realizaba al óleo y no a tinta. En este formato más grande, las impresiones relegaban el contenido informativo de los sellos de caucho a favor de un contenido decorativo.

Al mismo tiempo que Arman utilizaba los sellos como un nuevo medio con el que aplicar pintura al lienzo y al papel, otros artistas comenzaban a utilizarlos de una modo conceptual e innovador.

La primera antología importante de sellos de caucho utilizados por artistas la publicó Hervé Fischer en 1974 con el muy apropiado título de *Arte y Comunicación Marginal*. En el prólogo, Fischer contrasta los grandes medios de comunicación de masas como la televisión, la radio y los periódicos, con las sub-culturas que "existen y crecen como reacción a ellos".

Fischer cita a dos sociólogos, Marshall MacLuhan y Abraham Moles, quienes "consideran a la sociedad como un complejo sistema que tiene que ocuparse de la información". MacLuhan es conocido por plantear la idea de una idea global; una comunidad internacional que se va reduciendo unida por las tecnologías de la comunicación y los mensajes que producen. Moles, menos conocido por el público en general, no fue menos influyente en su articulación sobre el modo en que la información maneja nuestras vidas.

El trabajo de Moles, *Teoría de la Información y Percepción Estética*, publicado en 1958, fue una obra extraordinaria que se adelantó a su tiempo. Anticipándose al trabajo de los científicos de la información, que primero se preocuparon por la manera en que se comunicaran las máquinas entre ellas, Moles presentó un análisis arquitectónico de arte.

La comprensión, declaró Moles, "es posible en tanto en cuanto se considere, únicamente, si la redundancia del mensaje es suficientemente amplia, esto es, si la originalidad se diluye..." Uno de los elementos clave del mensaje es la repetición, que Moles interpreta como "un medio de menguar la originalidad en conjunto de la obra". Él da un ejemplo, *musique concrète*, donde el problema esencial es ensamblar objetos sónicos en una secuencia suficientemente ordenada como para hacerla inteligible".

Debemos recordar que cuando esta obra se publicó en París por vez primera, la tendencia que prevalecía en arte era la novedad, lo original. El expresionismo abstracto continuó con el legado modernista de arriesgarse en nuevos campos, concentrándose en la individualidad de la lucha interna del artista en busca de nuevos estados de conciencia, liberándose con los materiales de que disponía, y el traslado de este nuevo territorio a una audiencia preparada para aceptarlo.

El expresionismo abstracto, como el nuevo realismo, fue un movimiento creado por los críticos en el intento de describir ciertas tendencias de algunos artistas contemporáneos que trabajaban con una moda singular. Pero, al mismo tiempo, nos encontramos con un grupo de artistas, Fluxus, que se unieron con el propósito de colaborar artísticamente y compartir creatividad.

Esta colaboración se manifestó tanto en proyectos de arte visual como en acontecimientos en vivo. Los artistas, cada vez con más frecuencia, realizaban *performances* en contextos como *happenings*, actividad que realizaba el grupo de arte japonés Gutai, e individualmente artistas como Yves Klein, Arman y Jean Tingnely de los nuevos realistas.

Fluxus buscaba aunar el proceso enraizado de las Bellas Artes y la experiencia de cada día. Para este fin, juntarían los Fluxus Kits, que reunían objetos corrientes en contextos poco comunes, convirtiéndolos en juegos para que los adultos reflexionaran.

El arte se estaba desarrollando como una guía de traspaso de información, y los artistas buscaban nuevas maneras de comunicar la experiencia del arte. Rechazando los medios del arte tradicional como la

pintura y la escultura figurativa, los artistas de Fluxus (como sus contemporáneos, los artistas Pop) experimentaron con acontecimientos y objetos corrientes desde su propia experiencia.

Los sellos de caucho encajaban fácilmente en la estructura de la creación de Fluxus. El medio de impresión, de un siglo de antigüedad, fue desligado de su cometido de útil para los negocios y divertimento infantil, y aplicado a una utilidad sin límites en la búsqueda de una intuición desconocida.

En este sentido, nos encontramos con un sello de caucho de Daniel Spoerri, *Attention-Oeuvre D'Art*, que combina sellos de murciélagos volando, huellas de pisadas, un carronato con burro y un cocinero. O como el sello de Takako Saito que utilizó personajes de Disney con mensajes indirectos.

Ben Vautier tiene sellos inventados que se reconocen inmediatamente, casi sustituciones de su presencia real. Unos de sus sellos dice, *Portrait/Ben 61 - Autorretrato/Ben 61* - como si el sello mismo fuera su representación.

Es la idea repetitiva lo que hace de los sellos de caucho un vehículo sólido de transmisión de información. Ciertas imágenes repetidamente estampadas por artistas de Fluxus han pasado a ser su identificación, convirtiéndose en símbolos de su existencia; huellas de su vida. El sello de Joseph Beuys, *Fluxus Zone West*, se ha convertido en un logo que le identificará para siempre. Y hay muchas más estampaciones como esta en el criterio de Fluxus.

No es fácil clasificar las maneras en que los artistas Fluxus utilizan los sellos de caucho. El campo estaba completamente abierto. Toda vez que el genio salió de la botella, la nube circuló en todas direcciones. Se utilizaron en instrumentos musicales. En la poesía visual. En publicaciones. Como objetos en los Fluxus Kits. ♣

Muchos de los sellos de caucho los elaboraban fabricantes tradicionales, y los sellos ovalados y redondos se mofaban del uso oficial para el que, originariamente, se habían creado.

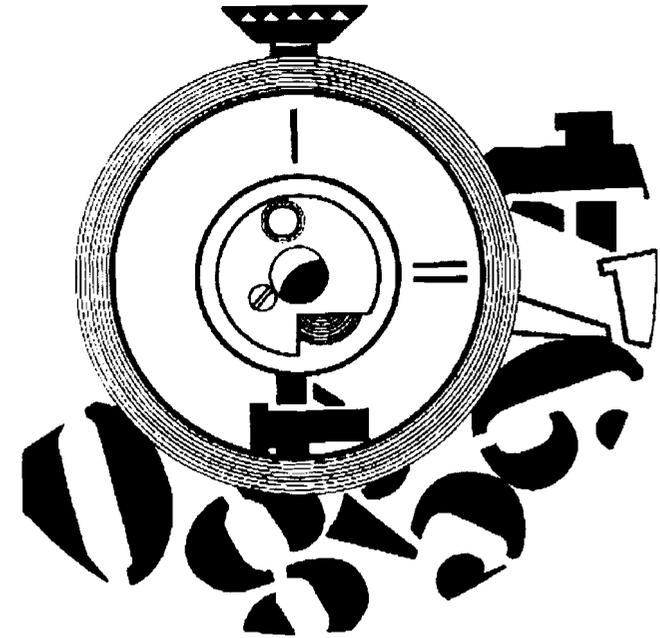
Cuando Fischer antologó muchas de las estampaciones de Fluxus en su obra de 1974, el uso de los sellos de caucho se había extendido a la mucho más amplia red de arte postal. Realmente, la idea de una red, una *Eternal Network* de artistas comprometidos permanentemente con la creación, la desarrolló Robert Filliou.

Y parecía que todo el que participaba tenía su propio sello representativo. Si llegaba un sobre a nuestro buzón era fácilmente reconocible por sus estampaciones. En los años 70 se celebran las primeras exposiciones de sellos de caucho y aparecen las primeras publicaciones sobre el tema. Al final de la década aparece el *Album del Sello de Caucho* y, también por primera vez, listas de procedencia de los sellos, lo que hace que sean más accesibles al gran público.

El espacio de los sellos de caucho se expandió y el uso conceptual que Fluxus le había infundido se trastocó según fue degenerando en artesanía. El ciclo se desplaza hacia la figuración y las técnicas como la estampación en relieve y los adhesivos ganaron la aceptación popular. Los sellos de caucho se convirtieron en una herramienta poderosa con la reproducción de imágenes con propósitos decorativos.

Pero las huellas de la actividad de Fluxus con sus sellos de caucho de mensaje conceptual aún permanecen. Se puede buscar la inspiración en ellos en muchos aspectos. Picasso Gaglione, Director de la Galería de Arte The Stamp, ha reunido estas estampaciones; y es la exposición más completa que nunca se ha hecho de obras de sellos de caucho de Fluxus. Tal vez regrese la corriente, desde las almohadillas multicolores para entintar y el polvo de las estampaciones en relieve - artesanía de los sellos de caucho -, hacia los alcances íntimos de la mente, donde las ideas se transforman en marcas indelebles de caucho.

John Held, Jr.
San Francisco
1997



HOMENAJE A EDGARDO A. VIGO

Para el próximo mes de junio se ha organizado una exposición en la Galería Soterrània de Granollers con obras originales de Edgardo Antonio Vigo que falleció el pasado mes de noviembre (ver P.O.BOX #32) procedentes del Archivo Merz Mail, aquell@s mail artistas que dispongan de envíos de Vigo en sus archivos pueden contribuir a dicha exposición enviando las obras, que se catalogarán y expondrán. Una vez finalizada la muestra se devolverán las obras rigurosamente.

Esta exposición no es una convocatoria de mail art al uso, pues no se solicitan trabajos en homenaje a Vigo sino sus propias obras.

Aquell@s que quieran colaborar en dicha muestra pueden enviar las obras antes del 1 de mayo de 1998

Merz Mail
Apdo. 9326
08080 Barcelona (España)

HUELGA DE ARTE Barcelona, Madrid 2000-2001

(¿un espacio vacío ?)

Una de las acepciones que aparece en el diccionario para la palabra *huelga* es la frase que yo he escrito como subtítulo a este texto y querido enfatizar añadiendo los signos de interrogación. Ya en estas páginas Clemente Padín, Antonio Orihuela y otros, han dejado escrita su opinión sobre esta cuestión, planteando una duda severa sobre la fertilidad de esta propuesta y con cuyas consideraciones coincido.

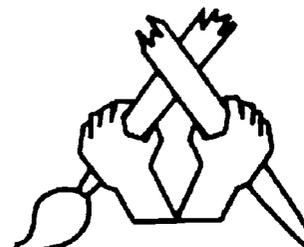
Luther Blissett, Karen Eliot y Monty Cantsin apoyan un silencio para dar pie a la reflexión, pero la obra en sí misma es el medio para provocar esa reflexión; el intercambio de planteamientos y obra, el modo de estimular el pensamiento; trabajando es como se presentan situaciones que necesitan respuesta. La inactividad no agita el intelecto y una actitud estrictamente teórica que repudia - aunque sea momentáneamente - el resultado de la creatividad, no es la adecuada para motivar nuestro desarrollo humano y artístico ni el de nuestros semejantes. La carencia absoluta de expresión supone un *vacío*, una ausencia que difícilmente puede demostrar nada. Ellos mismos utilizan la palabra *moratoria*, y esta no tiene otro significado que el de *retraso*, *aplazamiento*..., actitudes que no pueden ligarse a la reacción contra un mundo que no creemos satisfactorio. Demorar el instigamiento para que cualquiera de nuestro entorno se replantee el sistema establecido, nunca puede ser una acción positiva. Urge estimular la alteración de un ritmo que nos conduce a la alienación que los poderosos pretenden con la formación de un pensamiento único carente de capacidad de análisis. Ante esta urgencia, es una irresponsabilidad renunciar voluntariamente a nuestras posibilidades de crítica. Ya es tarde, hace mucho que es tarde para rectificar nuestras actitudes ante la maltratada naturaleza - esencia y propiedad característica de cada ser - e incitar a la huelga me parece un recurso huérfano de imaginación.

De un modo más personal, puedo decir que no concibo estarme quieta durante todo un año. Parar mi mano sería paralizar mis sentidos ... y viceversa. Esa imperiosa necesidad que es la creación, en la que la ilusión que anima a seguir puede ser, simplemente, una carta más en la que te piden una vez más, de modo altruista, tu contribución a alguna de las actividades que otros altruistas realizan, no creo que pueda frenarse así, sin más. Sin querer entrar en la discusión sobre qué es más importante, si el proceso de creación o la comunicación del pensamiento, intentar equilibrar ambas tareas parece lo más acertado y, en cierto modo, aplicar el absolutismo y dedicarse a una sin contar con la otra ocasionaría consecuencias de aislamiento que produciría ese *vacío* al que me refería al comienzo.

La protesta ha de llevarse a cabo con todos los instrumentos que uno tenga a mano. El dinero que otros utilizan tan mal, aunque lo justifiquen como promoción del arte, y del que nosotros carecemos, por cierto, no va a detenerse en su afán de lucro porque nosotros nos paremos. Llenemos los espacios, todos los espacios, cualquier espacio, también aquellos que nos tienen vedados.

Para acabar, lamento no haber encontrado, todavía, una alternativa a esta huelga, si llego a alguna conclusión, os mantendré informados.

YOLANDA PÉREZ HERRERAS



P.O.BOX apoya la Huelga de Arte convocada por Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin 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/>



"Toque Poético" de Fernando Aguiar - Apdo. 1707 Lisboa Codex (Portugal)

P.O.BOX on line

Desde hace un año estamos en internet, algunos artículos que han sido publicados en anteriores números y otros que lo son en este se pueden leer y archivar sacandolos de nuestras páginas:
<http://www.abaforum.es/merzmail>

Relacionamos a continuación los artículos y secciones que podeis encontrar.

- Encuentros Incongruentes 1998 - INCONGRUOUS MEETINGS '98
- Informe sobre Arte Postal de Guy Bleus
- El Mail Art de José Luis Campal
- Tres Ensayos sobre Arte Correo de John Held, Jr.
- Futurismo Postal de Vittorio Bacelli
- Fax Art de Guy Bleus
- Estampaciones en Flux de John Held, Jr.
- Enter Network de Vittore Baroni
- Convocatorias de Mail Art
- Dead Mail-Artists, Proyectos TAM
- Exposiciones en la RED
- Artisellos de Jas. W. Felter
- Índice de Publicaciones de Poesía Experimental, Mail Art.
- Índice de los artículos publicados en el zine P.O.BOX
- 111 años de Merz - Partitura de la URSONATE de Kurt Schwitters
- Edgardo Antonio Vigo, vocación libertaria de Clemente Padín
- La poesía experimental en Latinoamérica de Clemente Padín
- Del lenguaje visual al libro objeto de Antonio Gómez
- P.O.BOX en Radio PICA
- Karen Eliot, Derribar la cultura formal, El deseo en ruinas, El arte de la ideología y la ideología del arte, Bajo los guijarros las cloacas, De Dada a la lucha de clases, Del autor a la autoridad, La colocación del artista y el fin del arte, El Neoismo, Las huelgas de arte, La huelga de arte 1990 - 1993, del libro Neoismo, Plagiarismo y Praxis de Stewart Home
- Manifiesto no más obras maestras por Karen Eliot
- Ray Johnson, un zapatista en Greenwich de Luther Blissett.
- Mitología: Mito de la verdad, Mito de la razón, Mito del yo, Mito de la historia de Luther Blissett.
- Evangelio según Judas de Luther Blissett.
- Cooper el estafador fantasma de Luther Blissett

- Por una huelga espectacular de Luther Blissett
 - Sobre la Huelga de Arte Barcelona-Madrid 2000-2001 de Luther Blissett&Karen Eliot&Monty Catsin.
 - Derribar la cultura formal de Stewart Home.
 - Sobre la Huelga de Arte 1990-1993 de Stewart Home.
- Ocupación Global de Karen Eliot

Ademas de Contactos: Links de Mail Art y otros comportamientos artísticos, que incluye además direcciones email de la Network, Huelga de Arte y Radios Libres

- Pagina de contacto con air (arte independiente en la red)

LIBROS



Arte Postale - Guida al network della corrispondenza creativa di Vittore Baroni,
Editado a finales de 1997 por AAA Edizioni (ISBN 88-86828-13-6)

Estupenda guía completísima para conocer todo acerca del mail art, escrito en italiano, portada en cuatro colores, 256 páginas y 300 ilustraciones

Se puede solicitar a: AAA edizione, via Latisana 6, 33032 Bertolo (UD), Italia enviando 18 \$, o 26.000 Liras, que incluyen los gastos de envío.

PUBLICACIONES

LA VANGUARDIA ANTE EL SIGLO XXI, la búsqueda del ave fénix de la (s) utopía(s) y la hoguera de las vanidades (¿virtudes?), Fernando Millán y Chema de Francisco. editado por Radikales Livres #2 *(Industrias Mikuerpo) Apdo. 36455 * 28080 Madrid.

Este libro corresponde a la transcripción de la última de las conversaciones mantenida entre los autores citados, el agosto de 1997. estas conversaciones estan publicadas integramente en:

<http://www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan.htm>.

Los temas que se tratan en esta edición de Radikales Livres son los siguientes: La vanguardia y el siglo XXI, Lo nuevo, Comisarios, Sectarismo, Reproducir, Vanguardismos, Programa, Intermedia, Internet, Nuevo Barroco, Relaciones entre artistas-los especialistas, Alternativas...

GUY DEBORD HA MUERTO por Luther Blissett, editado por Radikales Livres #1 *(Industrias Mikuerpo) Apdo. 36455 * 28080 Madrid., escrito en diciembre de 1994, 1ª edición italiana- Crash Edizione, Feltre, January 1995. Versión en castellano (1997) a partir de la traducción inglesa de la Srta. Luther Blissett (agosto 1995), revisada por el autor. No Copyright.

Esencial para conocer al doble de Guy Debord, Guy "The Bore", (en español, Aburrido, Plasta) a través de la mirada de Luther Blissett.

RAMPIKE. VOL. 9/Nº 1, ISSN 0711/7647, nueva entrega de esta revista editada en Canada, número especial dedicado a "Representaciones Dramáticas", Discusión, poesía visual, textual, imagenes, etc.
Rampike Magazine * 81 Thorneloe Cres., * Sault Ste. Marie * Ontario * Canada P6A 4J4.

VORTICE, nº 10, diciembre de 1997, nueva entrega del Proyecto "Vortice", editado porr Fernando Garcia Delgado, incluye como en números anteriores elementos originales en la edición, una imagen del desaparecido Edgardo A. Vigo abre la portada, contiene entre otros la continuación del artículo sobre Mail Art de J.L.Campal, y diversas colaboraciones, solicitan envío de material visual y colaboraciones en general.
Vortice * Bacay 3103 * (1406) Capital Federal * Argentina.

VORTEX 3 . Gráfica Experimental & Poesía Visual, - Editado por Vortice, en este primer número todos los trabajos son ddicados a Edgardo A. Vigo. (ver en la sección de convocatorias la forma de participar)

NUMERO . numero 2, Die Kunst der Kommunikation-New Mail Art News, 1997, ISSN 1434-5706 , zine de mail art, bilingüe, ingles y aleman, cuenta con las colaboraciones de Henning Mittendorf, John Held, Jr., Harmut Andryczuk, Theo Breuer, Ruud Janssen, Angela+Peter Netmail y otros.
Numero * Wilfried Nold * Eppsteinerstr. 22 * D-60323 Frankfurt * Alemania

Fax. 0047 (0)69 172658, su aparición es en mayo y diciembre, las colaboraciones se aceptan hasta febrero y setiembre.

BIBLIOZINE, #57 (September 1997), John Held Jr., Editor * PO Box 410837 * San Francisco * CA 94141 * USA. nueva entrega de esta publicación bibliográfica editada por John Held Jr. este número dedicado a la publicación de Stephen Duncombe, Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture y otras guías como Girl's Guide to Taking Over the World: Writings from the Girl Zine Revolution...

BIBLIOZINE, #58 (November 1997), John Held Jr., Editor * PO Box 410837 * San Francisco * CA 94141 * USA- este número dedicado al libro Arte Postale al network della corrispondenza creativa de Vittore Baroni, del que hacemos una referencia en estas páginas.

ACIDO, L'Anarquía del Pensamiento, Nº 5, Ediciones El Candiru. Poesía, pensamiento, ilustraciones, textos de Bukowski, Debord, Ballard, Jarry, etc. Buscan intercambio con publicaciones españolas y demás, contactar con Juan Ragno * Negreti, 376 * (6000) Junin- Buenos Aires * Argentina.

WANDALUST y UNA GUIA DEFINITIVA, dos nuevas entregas de los libritos en colaboración entre John M. Bennet & Robin Crozier, editados por Luna Bisonte Prods. * 137 Leland Ave. * Columbus, OH 43214 USA.

2 de ORO, publicación trimestral de Poesía Visual Experimental, año 1, nº 1, editada por el Centro de Arte Moderno * Dorrego, 176 * Quilmes 1878 * - Argentina. Dirigida por Hilda Paz y Juan Carlos Romero. Abre este primer número un poema de Kurt Schwitters, continua con Tzara, Lisztzki, Edgardo Vigo, Guillermo Deisler, etc. Invitan a participar en los siguientes números, enviando un poema visual de medidas 12 X 17 cm..

INQUIETUDS, Una veu alternativa y plural a les Illes, número 3 / 4 Des. 1997, contiene entrevista con Noam Chomsky, sobre la okupación, lineralismo, libros, etc.

y una presentación de COBAi, (coordinadora Balear d'Art Independent) - apartat 280 * 07080 Ciutat de Mallorca).

Edición Inquietuds * Apartat 1893 * 07080 Ciutat de Mallorca.

PAPERS DE RECERCA- nº 10 Novembre-Desembre 1997,- Recerca Editorial * Apdo. 276 * 07500 Manacor (Mallorca) - entre otros contiene un dossier sobre Willian Burrougs de Manuel Ismael Serrano.

LA MOSKA URBANA - nºs 2 (oct-nov '97) y 3 (dic.'97-ener.'98), entrevistas, prosa, verso, poesía visual, incluyen catalogo de una muestra de Poesía Visual celebrada en la II semana de la poesía de Benicarlo que se celebró del 5 al 14 de diciembre en la Galeria Le Nain.

La Moska * c/ Mossén Lajunta, 3, 3º * 12580 Benicarló (Castellón)

AVISO, nº 36 y 41, editados por La voz de mi Madre, con una tirada de 200 ejemplares y distribución gratuita, estan abiertos a ser confeccionados por cualquiera siendo la unica nota comun que figure: número de aviso, título "Aviso", fecha de salida, precio de venta al publico, nombre del creador/a que ha confeccionado el mismo, introducción con estos datos y el logo de la voz de mi madre.

Felix Orcajo Maroto * Chamorro, 12,2,decha. * 47410 Olmedo (Valladolid)

BOEK -Boletin Oficial del Taller del Sol * Apdo. 861 * 43080 Tarragona. Miniboleín de Mail Art y Poesía Visual, nueva edición en un tamaño más ajustado que anteriores ediciones, en el que encontramos convocatorias de Mail Art, reproducción de diversos trabajos visuales que circulan por la network. El otro zine de Mail Art.

KASTELLO - nº 61, gener 98, Relatos, poesía, critica de cine y musica, comic, etc. Apartat de Correus 139 * 12080 Castelló.

IDEM, Revista literaria, este número contiene el catálogo de la exposición de Mail Art celebrada en Valencia el pasado mes de diciembre, coordinada por J.Ricart, bajo el tema de Arte Gai

Revista IDEM * c/ Bisbe Jaume, 5-4 * 46006 Valencia - España

Revista de **LA INNOCÈNCIA I ALTRES ESTATS NO PERDULABLES**, quadern primer, plec 3, con el título de Silencis i Mirades de Carles Mamano nos llega esta tercera entrega de ediciones Jordi Muro * Ptge. Josep Llovera, 13 * 08021 Barcelona.

Suplemento antológico **TORRE TAVIRA**, nºs, 56 y 57, dedicados a Juan José Téllez Rubio y Concha Lagos respectivamente., ediciación a cargo de Ignacio Rivera Podestá * Apdo. 606 * 11080 Cádiz.

OTRAS PUBLICACIONES

10 artistes mediterranis a NY, libretto elaborado por Xesco Mercé, de la Xina Art, galeria situada en la calle Doctor Dou, 4 * 08001 Barcelona. Repaso a la obra y biografía de diez artistas que trabajan normalmente en New York y han expuesto su obra en esta galeria de Barcelona.

Nadie se llama tristeza, de Reinaldo Cedeño Pineda editado por Ediciones Inspiración de Santiago de Cuba., poemario.

Reinaldo Cedeño Pineda * Apartado de Correos 92 * CP 90 100 * Santiago de Cuba.* Cuba.

El Museo Internacional de Electrografía ha editado en colaboración con la Diputación Provincial de Cuenca un CD-ROM sobre el trabajo de experimentación artística de SEAC (Selección Euskadi Arte Concepto), si estais interesados en recibir este CD-ROM, solo teneis que solicitarlo a:
MIDE * Julián Romero, 20 * 16001 Cuenca - Tel. 969 179115
fax: 969 17 91 18 email: jralcala@mide-cu.uclm.es



AK PRESS SISTRIBUTION, catálogo para 1998 de AK Press, 168 páginas con información de libros, audio, zines, etc. Noam Chmsky, Guerra Civil española, anarquismo, neoismo, antifascismo, movimientos de liberación, literatura, y un larguísimo etc
.P.O.Box 40682 * San Francisco, CA * 94140-0682 USA
voice 415.864.0892

fax 415.864.0893

e mail: akpress@akpress.org

web www.akpress.org



El principe dice "que te mejores", el soldado heroico responde "Si , señor, lo haré" The Sun, 2 de diciembre de 1982
De Gee Vaucher's *Crass Art and Other Pre Post-Modernist Monsters*, editado por AK Press 1997

CONVOCATORIAS

CHIAPAS

La Primer Revolución Social del III Milenio

La lucha de los pueblos por sus derechos a una vida digna y clara con las armas de la ética y la justicia social.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional de Chiapas, México, lucha por superar las imperfecciones sociales y económicas que hacen que millones y millones de seres en todo el mundo vivan como animales y no tengan que comer ni donde caerse muertos. "Todos somos Marcos" luchando por lograr mejores niveles de vida para nuestros pueblos con las armas que nos da la razón, la verdad y la justicia de nuestros reclamos.

La certeza de que no podemos vivir ni luchar por mejores condiciones de vida sin valores acordes con los principios humanos. Los "otros" también existen y sufren como nosotros : el sistema es el responsable directo de los roles, a veces indeseables, que ejercen. Nuestra identidad y la concreción de nuestra esencia humana pasa por el reconocimiento del "otro", aunque no piense como nosotros.

La revolución incruenta en Chiapas impulsada por el pueblo y sus representantes y la función moderadora de la opinión mundial que se ejerce gracias al papel revolucionario que cumplen los nuevos medios, sobre todo el internet, han hecho de los principios humanitarios, seguidos por la primer revolución social del III Milenio, un modelo paradigmático.

Medios : libros, incluyendo correo postal y electrónico y fax Técnica y medidas : libros aunque preferimos por su practicidad obras bimensionales (no cajas, no libros de artistas, no esculturas, etc.)

Todas las obras recibidas serán exhibidas y cada artista recibirá documentación de su participación en el proyecto.

Luego de su exhibición la totalidad de la obras será donada al Ejército Zapatista de Liberación Nacional , en Chiapas, México.

Fecha límite de recepción : 30 Julio de 1998

Envíos a :

Clemente Padín
C. Correos Central 1211
11000 Montevideo
URUGUAY

Fax + 598 2 915 94 17

E-Mail : clepadin@adinet.com.uy

VORTEX

Gráfica Experimental & Poesía Visual, editado por Vórtice, proyecto abierto a todos los artistas. Mandar una obra original (no fotos, ni postales). Medidas 17x12 cm, No hay fecha de cierre, distribución a través del proyecto "Vortice" , Bacacay 3103 (1406) Buenos Aires * Argentina

CHIAPAS



RESISTANCE Paris

COMNICACION FREE

Enviar las obras antes del 30 de abril de 1998 a
Antonio Sassu * V.N. Tommaseo, 6 * 35038 Torreglia (PD) * Italia

MADRE

From: Francesca Maniaci frandom@dsuper.net Mail art project
Cualquier tamaño o medio, documentación a todos los participantes.
deadline Abril 1998

enviar a:

Francesca Maniaci *4315 Drolet * montreal, Quebec * H2W 2L7 * Canada

NO NECESITA SELLO- Acción Postal

Diseña tu propio sello, facilmente fotocopiabile. Documentación para todos.
Compilaciones periódicas. Medida: 4 x 6 cm Fecha límite: 21 - 06-98

enviar a:

Colectivo STIDNA! * Apartado 22193 * 08080 Barcelona - España

PUERTO , Hamburg Elbart'98. Fecha límite: 1 abril 1998, medias libres,
documentación a todos los participantes. Enviar los trabajos a

: Merlin * Müggenkampstr. 1 * 20257 Hamburg (Alemania)

o

Hans Braumüller * Osterstr. 98 * 20259 Hamburg (Alemania)

CRUCES DEL MUNDO, envia tu cruz a :

Hans Braumüller * Los Almendros 3898 * Ñuñoa - Santiago (Chile)

Fecha limite 1 de enero de 1999. Todos los envios seran usados en el año 2000
para una instalación de arte internacional en Santiago de Chile en honor de los
pueblos indigenas del mundo., documentación a todos los participantes.

PINTALO DE VERDE, Compilación de poesia visual, envia 20 originales,
tamaño tarjeta

postal a:

Antonio Gómez * Apdo. 186 * 06800 Mérida (Badajoz) España

Documentación a todos los participantes

CARPETAS EL PARAISO, Compilación de poesia visual, envia 25 originales,
tamaño tarjeta

postal a:

José Luis Campal * Apdo. 6 * 33980 Pola de Laviana (Asturias) - España

Documentación a todos los participantes

"II MUESTRA INTERNACIONAL DE POESIA VISUAL Y MAIL ART", 1998: A
partir de este momento queda abierta la recepcion de trabajos (fecha limite: 30
de de julio de 1998) para participar en la "II Muestra Internacional de Poesia
Visual y Mail Art". El tema es libre, pero tambien desearamos recibir trabajos
unicos y originales, realizados especialmente para este evento "Contra la pena
de muerte " Los trabajos no seran devueltos. Se enviara documentacion a

todos los participantes (diploma, reseñas periodísticas, lugares de exposición). Rogamos dar la mayor difusión a esta circular para que puedan participar la mayor cantidad de escritores y artistas.

Los trabajos deben enviarse a la siguiente dirección:

Maria Pilar Alberdi * Avda. Reyes Católicos, 1 Bis, 3 B * 28.803 Alcalá de Henares (Madrid) * España

CAMBIO SOCIAL

Técnica y tamaño libre

Fecha límite: 31-03-98

Montse Fornos * Bailén, 199,2,1 * 08037 Barcelona - España

6 Bienal fractal / global Fractarte 98

VI BIENAL INTERNACIONAL DE POESÍA EXPERIMENTAL (FESTIVAL FRACTAL /

GLOBAL DE POLIPOESÍA-HIPERTEXTUAL-MULTIMEDIA)

FRACTARTE 98

Mallarmé- Un golpe de dados / 1897-98 / 1997-98.

Invitación México

Introducción

En los bordes simbióticos del nuevo siglo, como visión oblicua y de convergencia, el gesto-trazo poético es: navegación-conversación ciberespacial, escrituras hipertextuales, cuerpo-mundo dígito virtual; al arribar al nuevo milenio, encrucijada, bifurcación crítica-creativa, flecha del tiempo, matiz-pensamiento no lineal, post-individual, sutil complejidad holística; caos, turbulencia, cambio.

Es, para los pobladores de Latinoamérica -Latino América-, la exigencia abroquelada de justicia-paz-libertad, ahora más insatisfecha que nunca y demandante de regurgitación en/ de la revolución cognitiva info-comunicacional que define ya al próximo siglo.

Es, todavía: Sud-Acá = Chiapas = el sur en el norte, en rechazo de la discriminación social, económica y cultural, del racismo contra la gente del Tercer Mundo y del genocidio étnico-ecológico, tanto en los países avanzados como en los del subdesarrollo.

Poesía es la posibilidad de que todas las mujeres, todos los hombres, todos los niños y jóvenes, puedan expresarse dentro de la perspectiva infinita y cotidiana de re/creación y preservación de nuestro entorno global, convencidos de que a través del diálogo irrestricto y sin exclusiones es como florece la comunicación genuina y la paz.

Bases:

Durante la V Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental en la Ciudad de México (enero 1996) se acordó crear un comité organizador de las futuras bienales con objeto de realizarlas en diferentes sedes y países.

Se conserva el antecedente de las bienales anteriores celebradas en México como centro originador principal (1985-86...) y algunas subsedes eventuales: Calexico y San Diego, California, EE.UU. (1988-1989), Montevideo, Uruguay

(1989), y La Rábida, Huelva y Madrid, España (1992).

La VI Bienal, multifacética (fractal-global), tendrá lugar en el mes de noviembre de 1998 en el planeta Tierra. Se realizará de manera simultánea en diferentes sedes locales y nacionales, a través de la transmisión de los trabajos recibidos y de acciones en vivo por fax, correo electrónico/Internet o telepresencia.

En la Ciudad de México se presentará en el Museo Universitario del Chopo y en diversos espacios y centros artísticos y de computación de instituciones públicas y privadas y de educación superior.

En calidad de bienal-festival incluirá actividades de poesía-acción (performance poético y polipoesía), videopoesía y videoarte (sistema americano), poesía multimedia y virtual, etc.; se dará énfasis a los proyectos y propuestas susceptibles de transmisión y reproducción a través de sistemas de cómputo, telecomunicación y telepresencia, así como video interactivo, post-fotografía, escultura sonora, instalaciones poéticas, libro-objeto y libro de artista, poemas ecológicos o urbanos, etcétera.

Recepción has 1 de agosto 1998

La recepción de los trabajos por Internet se hará en los siguientes correos electrónicos:

74052.446@compuserve.com, postart@mail.internet.

FREE TIBET

Envía una bandera aproximadamente din A4, algodón o plástico, la exhibición será en un lugar exterior. Fecha límite 15 de junio de 1998.

enviar a Marlies Mulders * Alde Hiemen 4 * 8407 El Terwispel * Holanda.

VIOLENCIA

Fecha límite: Junio de 1998, enviar las obras a :

MHAR * Apdo, 147 * 15960 Ribeira (A Coruña) - España

"EL PARO ES UNA SITUACION INCONGRUENTE, para reflexionar acerca del mismo queremos crear una red de acciones incongruentes.

Si estas interesado/a en participar envía un sobre franqueado con tu nombre y dirección al apartado de correos 94 * 21400 Ayamonte (Huelva), y entre todos podremos darle forma a este proyecto. Puedes mandar también tus propuestas de acción y reflexión".

MILLENNIUM -

Medio libre, fecha límite: 15-11-199, enviar a : Millennium- Vittorio Baccelli * C.P. 132 - 55100 Lucca - Italia

DESCOLONIZACIÓN DE LOS PUEBLOS COLONIALES. Sahara

Muestra de arte coreo en apoyo al referéndum de autodeterminación del pueblo saharauí que deberá celebrarse el próximo 7 Diciembre 1998.

Todo el material será expuesto. No jury. No media limits

Deadline: 01-06-98: Fecha límite .Documentation to all

Esperamos tu envío

Colectivo aMARRON * C/Miquel Romeu 135 4ª planta * 08097 L'Hospitalet-

Barcelona (España)
mailto: atanor@arrakis.es * Organiza: MartiM erre

COMUNICACION LIBRE

enviar las obras a : Antonio Sassau * V.N. Tommaseo, 6 * 35038 Torreglia (PD)
* Italia

OVA (Huevo) , formato y técnica libre, fecha límite 28 de marzo de 1998, enviar
a : Eart Studio * Via Leone, 11/Rosso * 50124 Firenze * Italia

MAIL ART AGAINST RACISM

fecha límite 20 de abril, enviar a: Verband der Wiener Volksbildung *
Hollergasse, 22 * A-1150 Wien * Austria.

COSMIC CROS

Cualquier tipo de material, artístico, literario, etc. enviar a:
Wilfried Nold * Eppsteinerstr. 22 * D-60323 Frankfurt/M * Alemania

BRIC a BRAC

Mail Art zine, enviar 20 páginas tamaño 10,5 X 15 cm., no fotocopias B/N, dejar
1 cm a lo largo libre. enviar : Joe Decie * 11 Malvern RD, Alexandra Park : *
Nottingham NG3 5GZ Inglaterra.

BOOKS

Máximo A4, fecha límite 1 de Julio 1998, enviar a Revista IDEM * c/ Bisbe
Jaume, 5 - 4 * 46006 Valencia

Actualización permanente de convocatorias en:
<http://www.abaforum.es/merzmail/conv.htm>

contactos:

D de DADA: Apdo. 1115 * 31015 Iruñea - Pamplona
El colectivo D de Dadá nace para aunar una serie de actividades (y activistas) que se han aglutinado en los márgenes de la creación artística y reflexionar sobre la función del arte y el contexto en que se produce.
Abarcando diferentes expresiones como performance, fax-art, videoarte, mail art, instalaciones, etc. y a través de comunicados expresar sus inquietudes sobre todo lo que le rodea. Sin negar ninguna influencia y bebiendo de todas, creemos que los postulados dadaistas están hoy más vigentes que nunca y es necesario, como hicieron los neodadaistas, responder con esta filosofía a la sociedad decadente en la que vivimos.