



MAIL ART IS NOT JAIL ART

P.O.BOX

el zine de mail art

P.O.BOX

Nº 24

2ª Epoca

Año III

OCTUBRE-NOVIEMBRE '96



ARTSTRIKE BCN 2000-2001

VIGENCIA DE LA HUELGA DE ARTE

por Clemente Padín

Luego de adherirme a la Huelga de Arte 1990-1993 con un sólo día de huelga real, el 9 de Octubre de 1990, en el marco del Festival Latinoamericano de Arte en la Calle, realizado en Montevideo, escribí a los organizadores exponiendo las razones de mi renuncia a continuar: "Aquí, en los países latinoamericanos, no podemos desdeñar un instrumento de lucha como el arte. Para nosotros el arte es un arma en la lucha ideológica contra el sistema. No podemos resignar la lucha por mejores condiciones de vida y por la vigencia de los derechos humanos. No podemos cerrar la boca, pues el sistema ya lo hace...Quien detenta el poder ideológico en la sociedad es quien decreta qué es arte y qué no lo es...Luchamos contra el sistema que trata de imponer un arte expresamente deformado que oculta las lacras sociales bajo un manto de signos banalizados, destinado a servir a sus únicos fines: el lucro y la ganancia especulativa...Pretendemos un arte que escape al **ars celarem artem**, un arte que zafe al artificio, un arte que cree obras que **hagan** y no solamente que **digan**."

Hoy día, 1996, estos presupuestos siguen vigentes. No parece coherente deponer las armas ante lo esencial, aunque podamos atacar aspectos colaterales tales como el énfasis en el mercado o el espectáculo como consumo conspicuo. El arte se revela, a sí mismo, como forma sublimada de la conciencia social y, por lo tanto, **puede** llegar a constituirse en un instrumento de conocimiento y de cambio (también, en un instrumento de consolidación o rechazo del sistema socio-económico que genera aquella conciencia). O sea que, ante la propuesta de "P.O.BOX, nro. 22, Agosto '96, de boicotear la probable Capitalidad Cultural de Europa de Barcelona para el año 2001, es posible luchar no sólo con nuestro "silencio" y la huelga de arte, sino, también, con nuestras más abrumadoras obras sin cerrar nuestras comunicaciones con lo que es la esencia de nuestra actividad artística: la conciencia social.

Edición Merz Mail * Apdo. 9326 * 08080 Barcelona * Spain

DL.B-26108-96 ISSN 1136-4807

Tel. internac. 34-07-258485 Nac. 907-258485

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 y Biblioteca Nacional de Catalunya.

Detener el proceso de la Capitalidad mediante una huelga de arte es utópico, apenas hace oír nuestra voz discordante. Si realmente fuera eficaz hubiéramos utilizado la huelga para impedir los habituales baños de sangre a que nos tiene acostumbrados el nuevo orden mundial bajo la égida de los Estados Unidos y sus testaferros. Por otra parte, las repeticiones ocurren siempre como parodia, no como historia (la historia sólo recuerda lo inaugural). ¿Por qué no imaginar otras formas de lucha? ¿Qué tal, p.e. fijar un día de movilización mundial en cada lugar en donde hubiere un **networker**? O, si se prefiere la reflexión y la teoría, ¿Por qué no ambientar un "retiro espiritual" breve y, luego, recoger el fruto de la meditación en relación al tema de la legitimación del Estado mediante el arte?

Nuestras armas son débiles (basta contarle los versos a un poema para desarmarlo). Es claro que el silencio (la huelga) puede operar como una forma alternativa de resistencia, aunque pasiva, pero, sobre todo, operará como un suicidio para nosotros que clausuraremos nuestras posibilidades de comunicación al no producir obras.

Luego de la finalización oficial de la guerra civil española, aún seguían luchando pequeños grupos de milicianos que no querían arriar la bandera republicana. Al preguntársele a uno de ellos por qué seguía luchando sin ninguna posibilidad de éxito y a riesgo de perder su vida, respondió: "Porque estamos".

Clemente Padín * Casilla C. Central 1211 * Montevideo*Uruguay

EXPOSICIONES

La sala Directo de Elche acoge una exposición de arte postal

LA VERDAD - ELCHE 16/9/90
Hasta el 17 de octubre permanecerá colgada en la sala Directo, en Elche, una exposición de Arte Postal, coordinada por el pintor Juan Llorens, promotor de esta experiencia plástica que ha tenido una excelente acogida entre los artistas ilicitanos y de otras ciudades españolas y extranjeras. Gaspar Maciá, delegado de *La Verdad* en Elche, destacó en la presentación cómo se inició este movimiento en 1992 y la manera en que desde entonces se involucraron artistas españoles y de otros países, que tendrá su culminación en la I Convocatoria Internacional de Arte Postal ya en marcha para el próximo año en Elche.
El acto de inauguración contó con la asistencia de buena parte

de los artistas participantes y otros invitados, entre los que se encontraba el director local de Correos, Felipe Riusuño. Este servicio juega un papel decisivo en el engranaje del arte postal, ya que los envíos -realizados a base de pinturas y todo tipo de objetos no punzantes pegados o atados sobre cartulinas- han de contar con el correspondiente matasello para cumplir su objetivo.

Temática

La muestra, está formada por las obras enviadas a *La Verdad* para el extraordinario del Misteri publicado el pasado 9 de agosto, y por otras realizadas expresamente para esta muestra con motivos relativos a la sala Directo y a la música de jazz que distingue al local.



Un aspecto de la muestra de arte postal en Elche (JUAN LLORENS)

La exposición, la segunda que se realiza en Elche, cuenta con obras de los ilicitanos Juan Roldán, Mario Simón, Manuel Torres, María Llorens, Ramón Aguiló, Teresa Baeza, Henar y Manuel Díez, con Eutiquio, Simón y Llorens, María

Angela Mira, Manbel Durá, Paco Martí, Toni López, García Poveda, y los mallorquines José María Garret, María Bernat y Carlos. La muestra contó también con una participación a cargo del artista mallorquín Manuel Maciá.

ART STRIKE

An installation realized during the "Festival Latinoamericano de Arte en la Calle", organized by Clemente Padín, in October, 1990. This action-work is included in the international movement "Strike-Art, 1990-1993", which attempts, through the suspension of artistic activity, to break the vicious circle of commercial and consumer art and the return to the arts its original function as an instrument of social communication and inter-relation.



The Art-Strike realized by Clemente Padín in the Latinoamerican Show of Arts in the Streets, Montevideo, October, 1990.

DEMOLISH SERIOUS CULTURE

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Paco Lara-Barranco, **Carpe Diem Carpe Diem**, Huelva, Edición del autor, 1996. Catálogo de una exposición del autor en la Galería Fernando Serrano de Moguer (Huelva) inaugurada el 17 de mayo de 1996. El proyecto Carpe Diem es la obra que viene realizando P.L.B desde el 13 de septiembre de 1993 y "consiste en la realización de un dibujo diario de características individuales sencillas, con la idea de continuarlo durante el desarrollo de mi propia vida (aproximación al binomio - arte=vida). La utilización del tiempo es una de las ideas fundamentales de este proyecto.." El catálogo cuenta con la colaboración de textos de diversas personas a propuestas del autor sobre la **Idea del Tiempo**.

Ref. Galería Fernando Serrano * Plaza de la Iglesia, 18 * 21800 Moguer (Huelva).
Este catálogo ha sido enviado a nuestra redacción por Antonio Orihuela (Moguer).

Esmeralda - Revista de Literatura, año VI, nº 17, Septiembre '96
Dirección: Curro Sevilla * Apdo. 50932 * 28080 Madrid

Arboleda . nº 42 -Septiembre '96 - Marcelino Arellano * c/ San Rafael, 146, 4 * 07008 Palma de Mallorca

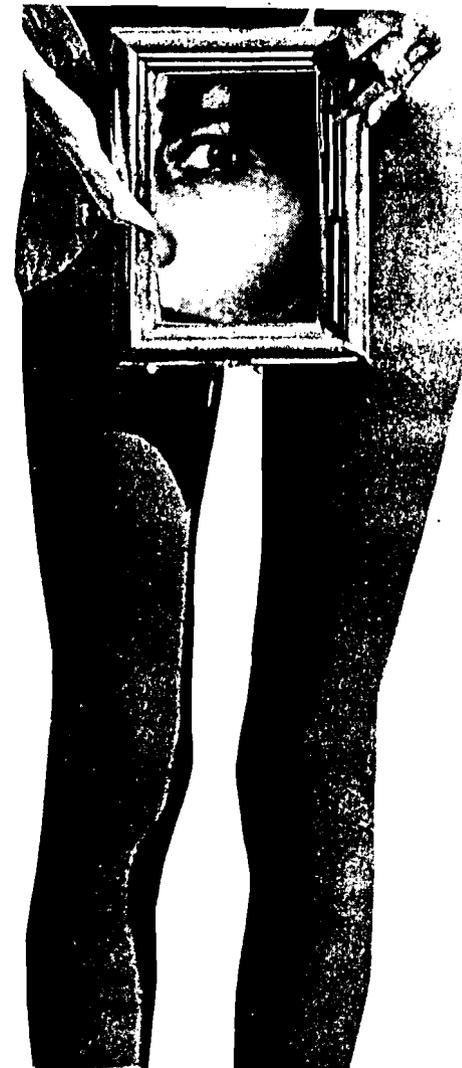
O!! Zone # 16, Zine de Literatura y Arte, editado por Harry Burrus * 1266 Funtain View * Houston- Texas * 77057-2204 USA.

Y también el catálogo de O!! Zone Visual Poetry 1996 **VISPO** con trabajos de 83 participantes de 20 países, primera edición en Din a4 encuadernado en canutillo, 190 páginas con las direcciones de los participantes.

Suscripciones a P.O. BOX: Enviar 150 Ptas en sellos por cada número al Apdo. 9326 * 08080 Barcelona

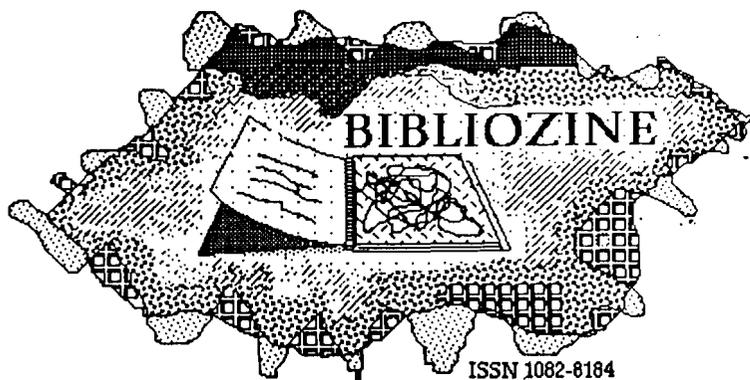
Puntos de Venta en Barcelona: Librería Cap i Cua, Torrent de l'Olla, 99 (Gracia) */Librería Noa Noa, Fundació La Caixa, P. Sant Joan/Diagonal (Eixample)* Librería Metronon, c/ Fusina/ Borne (Ciutat Vella)

Consultas Barcelona : Biblioteca Fundació Antoni Tàpies, Aragó/P. Gracia (Eixample).



Ibérico

"La mirada horizontal" de Ibérico * c/ Retablo, 1-4-c * 28921 Alcorcón (Madrid)



BiblioZine #51 (September 1996)

John Held Jr., Editor

Netlandia

PO Box 410837

San Francisco, CA 94141-0837

BiblioZine is an irregular review periodical published in connection with the editors' research on international networker culture. If you have materials that may be of interest to the project, please send them to the above address. Especially looking for books and articles on networking and it's various aspects: zines, mail art, e-mail art, fax, DIY culture, photocopy, performance, artist collectives, artiststamps, rubber stamp art, fluxus, and other aspects of collaborative avant-garde cultures.

Two Spanish Mail Art Zines

Spain has always had its share of active mail artists, but recently the country has exploded with unprecedented growth. Why this is, I'm not entirely sure. Certainly there has been a change in the cultural climate of Spain. With the death of Franco, a new openness occurred, and government money has been put forth into the cultural nurturing of the country. Perhaps the language barrier has been a problem in the past. Cross fertilization with Latin American artists, such as Clemente Padin of Uruguay, Edgardo Vigo of Argentina, and the Cuban collective Banco de Idea Z may also be playing a part. Finally, the work of longtime Spanish mail artists Pere Sousa (Barcelona), Ibirico (Madrid), Xavier Mulet (Barcelona) Pedro Bericat (Zargogoza), Antonio Miro (Alcorn) and Antonio Gomez (Merida) have been bearing fruit. Whatever the reasons, the appearance of two new Spanish mail art zines are sure to stimulate even more participation.

Sousa, Pere. *P. O. BOX*. Edición Merz Mail, Apdo. 9326, 08080 Barcelona, Spain.

Pere Sousa edits this photocopy digest sized zine drawing heavily on the tradition of the mail art info-zine pioneered by Klaus Groh's *International Artistic Cooperation* (I. A. C.) in the early seventies and continued by several contemporary zines, including *Open*

World, published by the Yugoslavian artist Dobrica Kamperelic. The July issue (number 21) has 28 pages full of project information, zine listings, visual poetry, newspaper reprints, and essays, which have come to the attention of the editor in the course of his mail art activities. Some of the contributors include Crackerjack Kid (USA), Ladislao P. Györi (Argentina), Jorge Santiago Perednik (Argentina), Emilio Morandi (Italy), Nenad Bogdanovic (Yugoslavia), Luther Blissett (Italy), Clemente Padin (Uruguay), Pedro Juan Gutierrez (Cuba), Creative Thing (USA), Igor Bärtelech (Yugoslavia) and John Bennett (USA). The article by Ladislao P. Györi concerns the First Buenos Aires Conference on Experimental Poetry (November 7-December 1, 1996), and important conference on visual poetry. There is also a listing of other Spanish zines, which should go far to establish an even stronger mail art awareness in the country. Another important element of the zine has been to translate the works of mail artists such as Guy Bleus and Vittore Baroni into Spanish, making their important texts more accessible to the Spanish mail art community.

Ibirico, ed. *Asociacion Mail Artistas Españoles* (*Spanish Mail-Art Association*). AMAE, Aptdo. No. 47, 28921 Alcorcon (Madrid), Spain.

The subtitle reads, "La Otra Perspectiva." And here it is - notes from the underground direct to the doorstep of our Spanish mail art friends. Each issue features news and notes on the mail art world from a long list of correspondents editor Ibirico mentions in the beginning of the zine. This issue (June 96, Number 9) features the reprint of an attack on Clemente Padin, and mail art in general, by Laura Aga-Rossi, which appeared in the Italian magazine *Bérénice*. On a two-page spread there are mail art show listings from Japan, France, USA, England, Uzbekistan, Spain and Portugal. Other project and show notes are scattered throughout. Mark Bakula contributes an essay, "The Internet and Mailart," reprinted in it's original English. Other contributors include the visual poet Harry Burras (USA), Ruud Janssen (Holland), Fernando Aguiar (Spain), Marcello Diotallevi (Italy) and Shozo Shimamoto (Japan). Wherever possible, Spanish is used to expose the new art to the editor's fellow countryman. In each issue different members of the *Asociacion* are profiled. In this issue the featured artists are Antonio Perez-Cares F. from Santiago, Chile, and Corpá, from Toledo, Spain. Although similar in purpose and style to *P. O. Box*, AMAE provides additional support to the Spanish mail art community by profiling the membership. It's so great to see mail art taking off in a country that has been under represented for so long. Viva Arte Correo!



I CONVOCATORIA INTERNACIONAL DE ARTE POSTAL EN ELCHE 1996-97

- 1.- TRABAJOS SOBRE SOPORTE DURO. PREFERENTEMENTE TÉCNICA OBJETUAL. LOS ELEMENTOS IRÁN COSIDOS CON HILO FUERTE (EN LUGAR DE SIMPLEMENTE PEGADOS). NOTA: CORREOS NO ADMITE OBJETOS CORTANTES O PUNZANTES, NI MARCAS O ALUSIONES PUBLICITARIAS.
- 2.- LAS OBRAS IRÁN AL DESCUBIERTO (SIN SOBRE) Y LOS SELLOS CLARAMENTE MATASELLADOS, TANTO LA DIRECCIÓN DEL DESTINATARIO COMO LA DEL REMITENTE FIGURARÁN EN LA FAZ DE LA OBRA (NO DETRÁS).
- 3.- TEMÁTICA LIBRE. TAMAÑO DIN A4 (21x297). SE REALIZARÁ UNA EXPOSICIÓN (CATÁLOGO Y PÓSTER) CON TODAS LAS OBRAS RECIBIDAS.
- 4.- ENVIAR ANTES DE 1997 A: I CONVOCATORIA INTERNACIONAL DE ARTE POSTAL EN ELCHE. ATENEO PABLO IGLESIAS C/. GENERAL COSIDO, 49. 03201 ELCHE (ALICANTE) ESPAÑA.



I MAIL ART INTERNATIONAL CALL, ELCHE 1996-97

- 1.- WORKS WILL BE PLACED ON A HARD BASE. PREFERABLY OBJECT TECHNIQUE. ELEMENTS SHOULD BE TIED UP WITH HARD THREAD (INSTEAD OF BEING SIMPLY STUCK). WARNING: POST OFFICE DON'T ACCEPT SHARP OBJECTS, TRADE MARKS OR ADVERTISING ALLUSIONS.
- 2.- WORKS WILL BE UNCOVERED (WITHOUT ENVELOPE) AND STAMPS CLEARLY POSTMARKED. BOTH ADDRESSEE AND SENDER WILL APPEAR ON THE FACE OF THE WORK (NOT BEHIND).
- 3.- THE SUBJECT IS FREE. SIZE DIN A4 (21x297). A EXHIBITION WILL BE ORGANIZED WITH ALL THE WORKS COLLECTED.
- 4.- SEND BEFORE 1997 TO: I MAIL ART INTERNATIONAL CALL, ELCHE. ATENEO PABLO IGLESIAS, C/. GENERAL COSIDO 49. 03201 ELCHE (ALICANTE) SPAIN.



HACIA MI CUARTO
INTENTO DE RECORD
DE VIDA

1928-28/12-1999

TOWARDS MY FOURTH
ATTEMPT OF LIFE
RECORD

4º INTENTO
DE BATIR
MI PROPIO
RECORD
DE VIDA
1928/1999

Edgardo A. Vigo * Casilla de Correo 264 * 1900 La Plata * Argentina

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Figueras, Abel, **Poesia en Conservas**, Barcelona, Pix Editorial, Mayo 1996. 200 ejemplares editados.
Abel Figueras * Apdo. 92070 * 08080 Barcelona.

SIN PRISA PERO SIN PAUSAS CON PRISA PERO CON PAUSAS



PUBLICACIONES RECIBIDAS

Fuera de Banda, suplemento artístico mutante de banda aparte, coordinado y dirigido por Nelo Vilar y Domingo Mestre * c/ Maestro Serrano, 41-4º * 46230 Alginet (Valencia) Tel. 1752510

La Centena. Obra colectiva, colofón de los 101 libros editados por Editora Regional de Extremadura y dirigida por Antonio Gómez. Cada una de sus páginas reproduce uno de los trabajos de cada uno de los autores de los libros publicados (texto u obra visual).

La Caterva. Revista Literaria. Taller de escritura Casa de Porras * Apdo. de correos 4068 * 18080 Granada. Tel/Fax 958-134793
"La Caterva está abierta a todo tipo de corrientes, estilos y tendencias" Aceptan propuestas y sugerencias. Su número Cero contiene un suplemento dedicado al taxi, el próximo estará dedicado a la irreverencia, está abierto a colaboraciones.

La Cámara Oscura, Revista de fotografía, ejemplar gratuito, editado por Traspies * Apdo. 4068 * 18080 Granada.

Vertex . nº 36 Magda Bonet -Ramón de España *Dioptria:vint-i-cinc anys.* y nº 37 Zush *Ulodo, Urevo, Soura, Ulunda regeneradors neuronals.* - Apartat 133 * 08300 Mataró (Barcelona)

FULL - Internacional d'investigacions i poètiques nº 15 Juliol '96 dedicado al Llibre del fred del poeta Jordi Pope. nº 16 Agost '96 con trabajos de los poetas Lope-Gradolí, Ibirico, Angela Serna, Antonio Orihuela, Rodolfo Francotirador y Alfredo Costa Monteiro. y nº 17 Setembre '96 dedicado a la puesta en marcha de Full en internet con los poetas electrónicos Rod Summers, Spencer Selby y #System Shutdown.

RSalvoEdicions * Ap. 20033 * 08080 Barcelona
e-mail: rsalvo@pie.xtec.es
Web Site: <http://www.xtec.es/~rsalvo>

Artículo publicado en el catálogo de la Muestra Internacional de Arte por Fotocopia convocada por el Colectivo de Acción Estética "industrias MIKUERPO" (apdo. 36455 * 28080 Madrid) y celebrada en la sala de teatro alternativo "La Asociación" de Madrid, sita en la c/ Sierra Carbonera, 32.



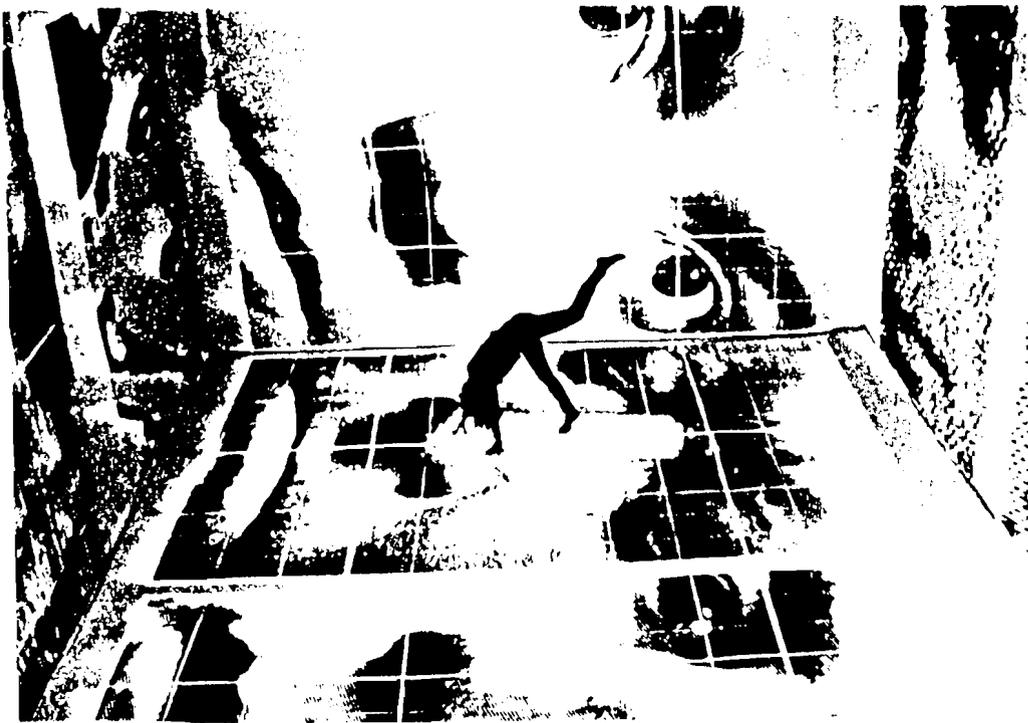
LA OBRA DE ARTE EN LA EPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD ELECTRÓNICA

Luis Navarro

Ensayaré una suerte de síntesis general, de carácter filosófico y especulativo, acerca de lo que puedan significar en su conjunto las múltiples imágenes con el marchamo de "artísticas", o con pretensiones estéticas, o con intención expresiva, producidas electrónicamente desde que esto fue posible, es decir, desde que en los años sesenta Ray Johnson induce el uso desviado de las primeras máquinas copiatoras. No se cuestiona el afán individuador de cada artista ni la percepción de desarrollos diversos en la evolución del uso y perfeccionamiento técnico de dicho medio, sino que se busca un acceso a su naturaleza específica y una apropiación crítica de su potencial y adecuabilidad para la producción de signos. Y ello con la idea de justificar, si no lo hiciese la ausencia total de eventos de este carácter, la presencia en esta muestra de manifestaciones tan heterogéneas.

El discurso copigráfico se enmarcó en su origen en las tendencias populistas del arte, de fuerte empuje en los años sesenta. Su fácil manejo, la instantaneidad, la posibilidad de apropiación de signos que ofrecía y la productibilidad indefinida de originales hacían de la fotocopiadora una herramienta eficaz para la difusión libre de imágenes y la democratización de la cultura. Precisamente por ello se definió pronto como uno de los más firmes resistentes a las evoluciones perversas del pop-art en su contacto con la cultura de mercado, pues la reproductibilidad indefinida no sólo afecta al estatuto ontológico de la obra de arte, como ya señalara Benjamin en el escrito en que se inspira el título de éste, sino que ante todo impone anacrónicas dificultades a su comercialización. Es ésta la razón de su corta euforia, de su posterior marginación y reclusión en ámbitos casi iniciáticos, así como de las dificultades de programación de exposiciones electrográficas. En los últimos años se han llegado a dictar leyes que persiguen la reproducción íntegra de textos y la circulación libre de imágenes, esto es, que condenan al medio a la fragmentariedad y a la no culminación de sus expectativas. La eficacia de estas leyes siempre es relativa, digamos con claridad que afortunadamente, ya que gracias a ello no sólo disponemos en nuestro estudio de textos descatalogados o excesivamente caros, sino que además asistimos a la formación de un "capital simbólico no declarado" con posibilidad de incidencia en el paisaje de la cultura.

En su aplicación a la generación de signos estético-expresivos, la fotocopiadora ha desarrollado dos discursos: el de la electrografía y el del copy-art (ver artículo de Maite Barrera en este mismo producto). El primero de ellos hace referencia a la integración de los nuevos modos de producción en la obra artística y persigue la generación de originales según uno de estos dos procedimientos: integración de la fotocopiadora en el proceso creativo como una de sus herramientas entre otras, dotándola de un sentido circunstancial acorde con sus posibilidades estéticas, como en algunas instalaciones y acciones, o producción de obras cuya sentido reside en que la copia sea el original. La artista madrileña Carmen Cámara desarrolla un trabajo que sintetiza ambas actitudes, por lo que representa un paradigma válido de integración de nuevos modos de producción y, en este caso, explícitamente de reproducción de imágenes. Mediante ampliaciones sucesivas de un mismo rostro persigue los rasgos fundamentales de su fisonomía hasta dar con un fantasma melancólico al que la tecnología



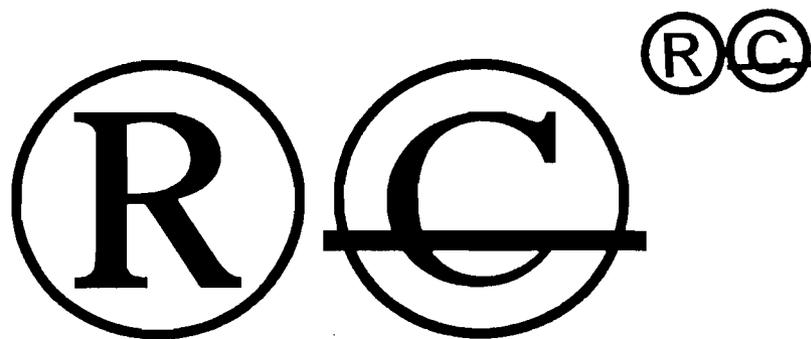
Carmen Cámara: *Teatro Museo del Horror Vacui*

ha arrebatado su corporalidad; con series sucesivas de estos rostros compone extensos murales en blanco y negro que cubren las paredes, el suelo y el techo anulando toda referencia espacial y conformando lo que ella ha bautizado como *Teatro del Horror Vacui*, donde habita un clima de frío misticismo cercano al del sepulcro que la autora recomienda para decoración de naves industriales. Se trata de un caso de integración y crítica de los nuevos medios técnicos de reproducción desde una posición adorniana que trata de dotarlos de sentido.

Inverso, aunque no contrario, es el discurso de quienes celebran la posibilidad de reproducir indefinidamente una misma obra como manobra subversiva dirigida contra las instituciones que gestionan lo artístico. En esta onda se orientan las actividades del colectivo *Gratis*, que monta esporádicamente exhibiciones reprográficas en las que el espectador puede confeccionarse su propio catálogo de originales con la ayuda de una fotocopiadora ignorando los derechos de copy-right. Con frecuencia estos eventos hacen referencia al contexto sociopolítico e intencionan contenidos de índole más amplia que los intereses subjetivos del artista: así, la superación de los condicionantes mercantiles y las tácticas anti-copyright se convierten en programa de acción siempre asumido, pero además se organizan convocatorias para denunciar procesos políticos concretos o se aspira a evadir las fronteras nacionales. La última exposición del colectivo mencionado se llevó a cabo en un barco botado desde España que terminaba su recorrido en Portugal. Uno de los aspectos más interesantes del mail-art consiste precisamente en su capacidad para eludir estas fronteras. Esta es la actitud que, escapando a los condicionantes mercantiles y espectaculares, pretende liberar al arte de su servidumbre y ponerlo a disposición de las masas. La realidad es que su influencia es bastante limitada y restringida a circuitos especializados, ya que nos hallamos ante la enorme paradoja de un modo de producción estética apto para acceder rápida y fácilmente a las masas, pero silenciado y marginado por los medios masivos que generan "realidad" al por mayor. Por otro lado, la peculiaridad de sus lenguajes, que asumen y reproducen las rupturas llevadas a cabo por las vanguardias históricas en los modos de producción y percepción, requiere un lector cualificado. Este disloque cultural señalado en su momento por Habermas no es tanto producto de la especialización de los lenguajes (hemos olvidado que la obra de arte reclamada por esas vanguardias sólo comparece y se hace efectiva en el instante de su recepción, por lo que aquello que no es comunicado o comunicable simplemente no es, ni arte ni lenguaje) como de la gestión cínica que el estado capitalista

hace de su propia tradición cultural, la misma que permite que los mismos que debaten y cuestionan todavía si Beuys es o no artista paguen sumas magníficas por la posesión de un Duchamp, ignoro si porque es éste el mejor modo de enterrarlo o simplemente de evadir impuestos.

La existencia de estos dos desarrollos no implica la formación de posiciones excluyentes. Se trata de modos de acción paralelos que conviven pacíficamente en el mismo taller y, a veces, en el mismo artista. La liviandad del soporte, la posibilidad de elegir el número de originales a reproducir de una matriz que, en en sí, carece de valor estético y la escasa proyección de su obra en el mercado convierten al electrografista en un copyartista fáctico y en un mailartista potencial. Las propias condiciones que impone el medio hacen converger en muchos casos las estrategias: la homogeneización de texturas en la interpretación mecánica de la matriz lo hacen especialmente adecuado para la producción de collages y fotomontajes, y por ello una canalización nueva y eficaz de los usos y métodos de la vanguardias históricas, de la apropiación dadaísta de imágenes y la manipulación situacionista de signos; la posibilidad que ofrece de superponer elementos icónicos y verbales hace que el poeta visual se acerque a la fotocopiadora e interaccione con ella generando sus propios efectos de feedback bidireccional. Se comparten posibilidades y limitaciones, publicaciones, espacios expositivos y proyectos: todo ello induce una falsa percepción del copy-art como movimiento. A esta inexistencia de polémica puede no resultar ajena la exigua penetración de la teoría en este ámbito, si es cierto que las diferencias excluyentes emanan sobre todo de los aspectos



Luis Navarro: *La estrategia del margen*

tos más ideológicos del arte, pero no estaría de más buscar las razones en

onal que sufren los sea cual sea su marginación no ta, sino que es el los y desconfianzas tacular ya no teme e posee las claves ira de los lenguajes ácticas de control n más intensidad y iplosión dadaísta o ar de argumentos lo permanezcan en bs. Hasta la propia iente repetida que ede tolerar es que

disfrutar de plena iforma que hagan le, pero a causa de nsenvuelve se ve r, de la desdicha á producido una e él no lo quiera. hos que el medio os aún en el caso ma la intuición ductibilidad en el termina el *estatus* proletarizado, ya ismo (lo que, por

cierto, no es moral ni políticamente reprobable en el actual ordenamiento), se enfrenta una y otra vez al problema de la reproductibilidad, ya sea para escapar o para hundirse en ella.

Se ve por qué la fotocopiadora y, en general, los nuevos medios de reproducción electrónica, marcan un hito histórico en la evolución del sistema del arte. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt vieron ya en la la reproductibilidad el tema básico que tendría que afrontar el artista en

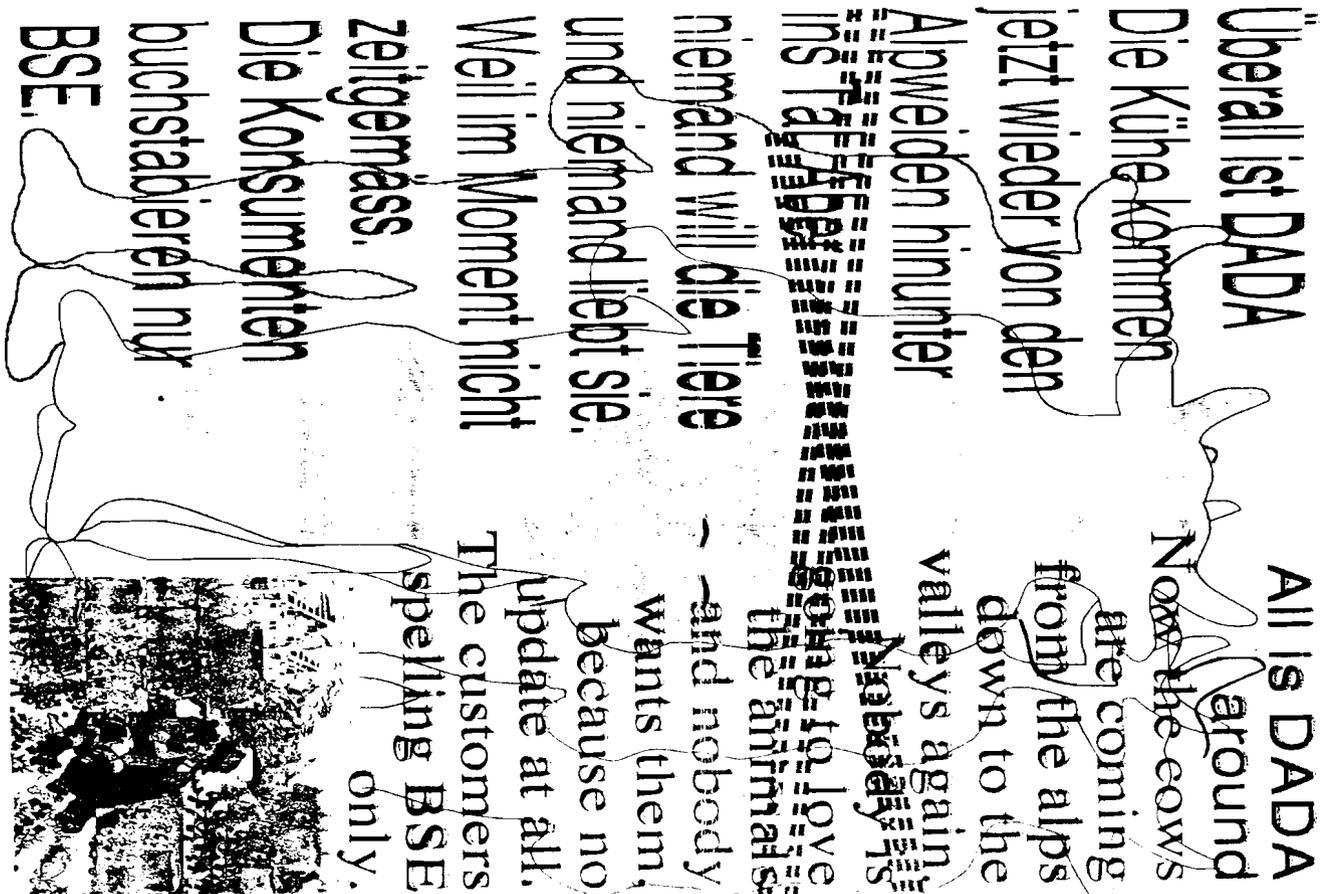
**Dada está en todas partes,
las vacas ahora vuelven de
los prados alpinos bajando
al valle. Pero nadie
quiere a los animales,
nadie los desea. Porque
ahora no está en la onda.
Los consumidores
solo deletrean
ESB*.**



* Encefalopatía Espongiforme Bovina

hace de su propia tradición cultural, la misma que permite que los mismos que debaten y c
magníficas por la
jor modo de ent

La existe
posiciones exclu
ven pacíficamen
viandad del sop
reproducir de u
proyección de s
copyartista fácti
que impone el r
homogeneizació
hacen especialm
tajes, y por ello
la vanguardias t
nipulación situa
elementos icónic
copiadora e int
back bidireccior
nes, espacios ex
ción del copy-a
puede no resulta
si es cierto que l



Luis Navarro: *La estrategia del margen*

tos más ideológicos del arte, pero no estaría de más buscar las razones en

nal que sufren los
sea cual sea su
marginación no
ta, sino que es el
los y desconfianzas
tacular ya no teme
e posee las claves
ira de los lenguajes
ácticas de control
n más intensidad y
iplosión dadaísta o
iar de argumentos
lo permanezcan en
os. Hasta la propia
ente repetida que
ede tolerar es que

disfrutar de plena
forma que hagan
le, pero a causa de
esenvuelve se ve
or, de la desdicha
rá producido una
ue él no lo quiera.
nos que el medio
nos aún en el caso
rma la intuición
ductibilidad en el
termina el *estatus*
proletarizado, ya
ismo (lo que, por

cierto, no es moral ni políticamente reprochable en el actual ordenamiento), se enfrenta una y otra vez al problema de la reproductibilidad, ya sea para escapar o para hundirse en ella.

Se ve por qué la fotocopiadora y, en general, los nuevos medios de reproducción electrónica, marcan un hito histórico en la evolución del sistema del arte. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt vieron ya en la la reproductibilidad el tema básico que tendría que afrontar el artista en

hace de su propia tradición cultural, la misma que permite que los mismos que debaten y c magnificas por la jor modo de ent

La existe posiciones exclu ven pacíficamente viandad del sop reproducir de ur proyección de si copyartista fácti que impone el n homogeneización hacen especialm tajos, y por ello la vanguardias b nipulación situa elementos icónic copiadora e inte back bidireccion nes, espacios ex ción del copy-a puede no result si es cierto que l



Luis Navarro: *La estrategia del margen*

tos más ideológicos del arte, pero no estaría de más buscar las razones en la ausencia de intereses y en la marginación institucional que sufren los creadores que utilizan este medio para expresarse, sea cual sea su orientación. Cabe sospechar por tanto que dicha marginación no responde a la elección estética o ideológica del artista, sino que es el medio, la herramienta de que se vale, lo que crea recelos y desconfianzas entre los gestores de capital simbólico. El sistema espectacular ya no teme la conmoción surrealista de la conciencia puesto que posee las claves conductistas que lograrán canalizarla; sabe que la ruptura de los lenguajes practicada por el poeta visual puede ampliar sus tácticas de control psicológico mientras siga practicándose desde arriba con más intensidad y amplitud que desde abajo. La explosión futurista, la implosión dadaísta o las muecas del punkero de turno no harán sino llenar de argumentos fascinantes las pantallas de exhibición, siempre y cuando permanezcan en ghettos y se dejen interpretar como modas o movimientos. Hasta la propia "muerte del arte" se convierte en una catarsis ritualmente repetida que despeja ámbitos y mercados. Lo que el sistema no puede tolerar es que exista algo que posea valor y no tenga precio.

El artista plástico, el poeta visual deberían disfrutar de plena libertad para manejar el medio a su disposición de forma que hagan evolucionar el arte o la literatura del mejor modo posible, pero a causa de los condicionantes socioeconómicos en que se desenvuelve se ve determinado por ese mismo medio. Hablará del amor, de la desdicha humana o de Chiapas insurgente, pero siempre habrá producido una fotocopia, y ese sambenito pesará en la recepción aunque él no lo quiera. Sin llegar a suscribir los slogans de McLuhan pensamos que el medio nunca es inocente en la composición del mensaje, y menos aún en el caso de las fotocopadoras, lo que por un lado confirma la intuición benjaminiana acerca de la importancia de la reproductibilidad en el *estatuto ontológico* de la obra de arte y por otro determina el *estatus socioeconómico* de la misma, puesto que el artista proletarizado, ya pretenda derrumbar dicho sistema o sobrevivir en el mismo (lo que, por cierto, no es moral ni políticamente reprochable en el actual ordenamiento), se enfrenta una y otra vez al problema de la reproductibilidad, ya sea para escapar o para hundirse en ella.

Se ve por qué la fotocopadora y, en general, los nuevos medios de reproducción electrónica, marcan un hito histórico en la evolución del sistema del arte. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt vieron ya en la reproductibilidad el tema básico que tendría que afrontar el artista en

nuestro siglo y así lo categorizaron en el contexto de una crítica del capitalismo. Adorno apostaba por la integración de los avances tecnológicos en la obra precisamente para que la sensibilidad estética no se viese diluida en ellos; ésta es la actitud de los electrografistas. Por su lado Benjamin, cuyo mensaje han sabido recoger los copigrafistas, valoró positivamente las nuevas posibilidades de democratización del deleite estético y del acceso a la cultura que los nuevos medios procuraban. Ambos suponían la misma transformación estructural y reconocían, con mayor o menor entusiasmo, la inutilidad de retroceder. Estos planteamientos teóricos, surgidos como reacción a las nuevas condiciones industriales de producción serial, encuentran un nuevo punto de inflexión con la aplicación de tecnologías específicamente aplicadas a la reproducibilidad instantánea. De extender todo su potencial ésta vendría a suponer para la experiencia estética lo que en su momento supuso la imprenta para la cultura discursiva: no sólo un cambio cuantitativo en el número de objetos factibles de reproducir ni de receptores que tienen acceso a ellos, sino también un cambio cualitativo de la propia obra, una redefinición del creador, una reestructuración de los sistemas de enculturación y un nuevo paradigma perceptivo.

Tales ganancias no se producen, por cierto, sin pérdidas. A la emergencia de un nuevo paradigma corresponde la pérdida del anterior, que no el abandono, y de toda la gama de valores y de creencias que lo sustentaban y sustentaba. Es lo que en su crítica categorizó Adorno como "desartificación" y Benjamin "pérdida de aura" de la obra artística, en definitiva el proceso de desintegración de la estructura tradicional de la experiencia. En aquel ello se asume desde la óptica de un lúcido pero ineficaz pesimismo. Un fenómeno similar aconteció con la adopción de la imprenta: el libro perdió su carácter distintivo, el aura de su posesión que implicaba dominio, pero favoreció la difusión de ideas y de un saber acaso un poco edulcorado para el gusto de la época. Dejó de ser objeto único, referente legendario para la mayoría de la población y se avino a reflejar discursos más pedestres. ¿Podemos afirmar que la uniformidad de la letra impresa no resta expresividad al trazo poético, nunca idéntico, de la mano conectada a los envites del corazón? ¿O que el golpeteo de la máquina de escribir no perturba la concentración y falsea el ritmo del pensamiento o la homogeneidad del texto no induce en el productor de discurso factores objetivantes que atentan contra la peculiaridad de su instante? Resistirse nostálgicamente a estos procesos es repudiar nuestra condición histórica e ignorar que lo nuevo es el flujo de lo eterno.

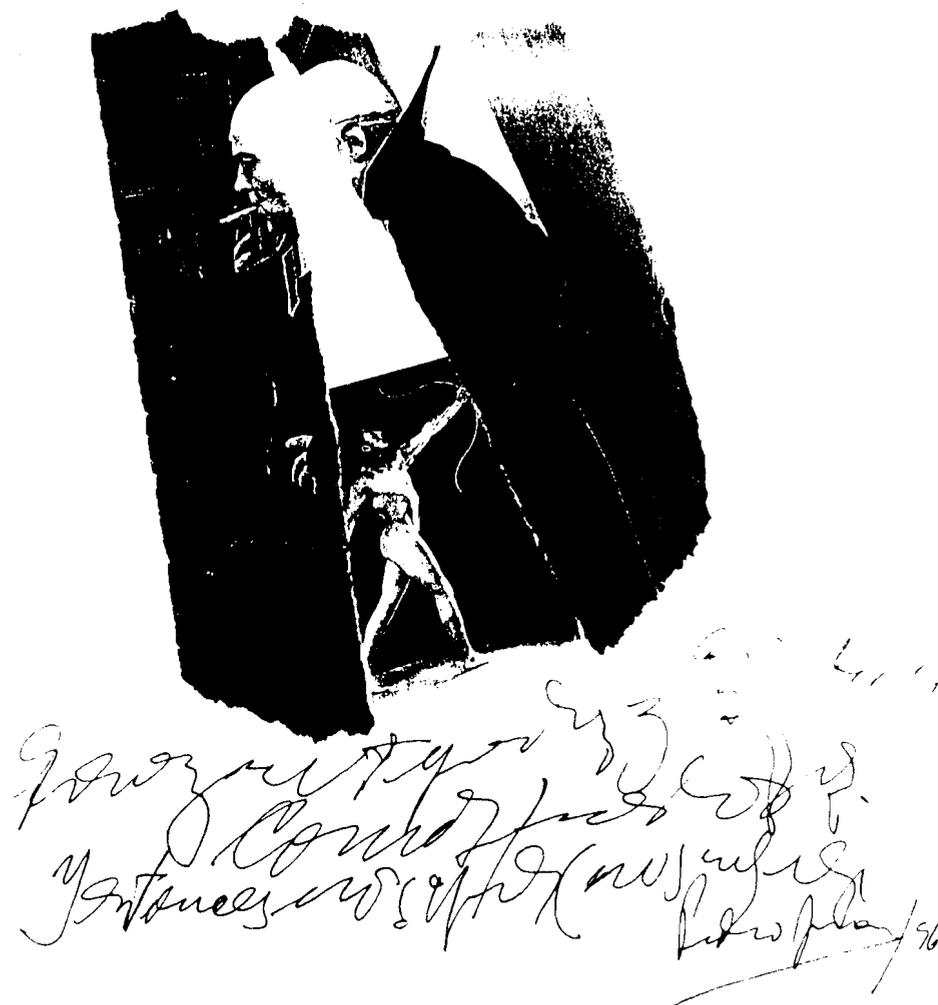
Benjamin, consciente de esa dinámica entrópica del signo estético, vió en ello sin embargo la oportunidad para una politización del arte que realizase, cuando menos en la superestructura y a través de ella, la utopía de liberación que los románticos ilustrados prometían y exigían las vanguardias. Su propuesta se halla en las antípodas de la estetización de la política que propician los medios de comunicación de masas en la actualidad, evolución perversa que señaló en su análisis del cine, medio que pese a reunir las condiciones para llevar a cabo una subversión de la percepción del mundo, fracasó al tener que adaptarse a los nuevos modos de gestión y difusión de capital simbólico. Pero si el cine sucumbió a los dictados estéticos del poder a causa de las grandes inversiones que este arte exige, no ha ocurrido lo mismo con las prácticas artísticas de bajo presupuesto. Ello convierte a los nuevos medios de reproducción electrónica en portavoces y revitalizadores de aquella explosión de las vanguardias nacida en el suelo fértil y despejado donde yace el cadáver del arte.

Del arte muerto: sé que para muchos esta expresión se ha transformado en tópico, y avalados por la permanencia de gesticulaciones artísticas y canales de difusión siguen habitando o asumiendo la ficción de la "alta cultura". Un amigo que no es filósofo, dice que aunque Dios muriese quinientas veces la Iglesia seguiría existiendo. La iglesia seguirá existiendo convirtiéndose ella misma en simulacro de sí misma: en muerte. Nos corresponde decir a nosotros no que el arte ha muerto, sino que *el Arte ya es muerte*, del artista, de la obra y de los impulsos utópicos de liberación proclamados por las vanguardias. El reprografía no sólo se enfrenta a este vampiro a nivel de contenidos, sino que las calidades estéticas conseguidas por la fotocopiadora resultan ideales para representar tanto el evento como el cadáver. El evento: el foganazo frío que extrae de la matriz todo rastro de corporalidad y toda latencia expresiva implicada allí por el contacto directo con la actividad manual del creador. Precisamente muchas de las obras producidas por el electrografista aprovechan la pérdida de matices figurativos derivada de la interpretación tecnológica de la imagen tomada como base (ver artículo de Dirk Schwarze en este mismo producto), muchas veces con una intencionalidad específica, como en la obra citada de Carmen Cámara. Y el cadáver: el cuerpo aún caliente que con cadencia melancólica y sin voluntad propia se instala en la bandeja servidora.

Sostengo que el artista lo sabe y lo refleja, de modo más o menos consciente (ver *Papel para fotocopiadora*, del copiarista Nel Amaro) o genialmente inconsciente (ver *Desnudo bajando una escalera*, del

electrografista Ibirico) y que la reprografía nos los recuerda en cada una de sus ejecuciones, mediante las cuales tratan de vitalizar o exorcizar definitivamente ese fantasma. La obra genérica de Nel Amaro es paradigmática de lo que sería la actitud copigrafista dentro de las dos tendencias señaladas. Heredera de Fluxus, enfatiza la espontaneidad y la manipulabilidad del paisaje icónico dándole un sentido que redime al receptor de la pasividad con que se expone a los signos. En este caso concreto se trata de una obra conceptual en la cual se reflexiona sobre el propio medio y su soporte. La inscripción realizada en el mismo nos advierte por un lado de que no es en sí una obra de arte, y por otro constituye todo un veredicto, casi una condena que desintegra toda su virtualidad y lo determina a ser "fusilado" electrónicamente en aras de un producto más noble que él mismo. Por su parte, Ibirico representaría la actividad paradigmática del electrografista, conocedor experto del medio y productor de obras que buscan escapar al efecto banalizador de la reproductibilidad (1/1). De hecho, la reproducción en B/N para este catálogo resulta ser bastante poco indicativa de lo que es la obra original. Pero lo que en ella se representa es la reinterpretación tecnológica de una obra convertida en clásica pese a que su autor es uno de los máximos exponentes de la desintegración estructural de la obra de arte. Se trata de *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, obra de 1912 que trataba de trascender el carácter estático de la pintura mediante una representación pura del movimiento corporal, lo que no podía hacerse sino "desnudando" los elementos figurativos e introduciendo en la pintura los efectos de abstracción producidos por la captación tecnológica del dinamismo. Creo que esta obra de Ibirico enfatiza el efecto de desnudamiento tecnológico de la corporalidad de la imagen, haciendo penetrar el rayo laser donde no alcanza el ojo humano. En la ficción implícita en ella, el original sería un cuerpo vivo atravesado por el fognazo para extraer de él su esquema óseo, su estructura desvitalizada.

Muerto el arte (el arte como institución) no todo es un desierto de hielo y megabites. El arte no tiene el monopolio de la belleza y el lenguaje. A este respecto, es hora de reconsiderar la importancia que las fotocopiadoras han tenido en la lucha contra el negocio de la cultura, en la preservación de un espacio de creación no mercantilizado y en la generación de un enorme capital simbólico no declarado a través de la fanedición y el panfleto. Perdonémosle, por tanto, sus pequeños atentados ecológicos. Y despertemos del sueño cultural que nos impide disfrutar de una muerte tan productiva.



Pedro Juan Gutierrez * Apdo.P. 6239 * Ciudad Habana * 10600
CUBA



**DECLARACION DE "EL CHOPO" 1996
V BIENAL INTERNACIONAL DE POESIA
VISUAL/EXPERIMENTAL**

FIRMADA EN EL MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

Los participantes en la *V Bienal Internacional de Poesía Visual/Internacional (Formas PIAS)* consideran que la poesía visual y experimental se renueva periódicamente para reflejar la sensibilidad de su época y, en relación al futuro y a la necesaria ampliación organizativa a que nos obliga la permanente renovación de sus medios, sobre todo los generados en la industria de la comunicación:

Declaran su aspiración a ver concretada una base de operaciones que asegure a todos los cultores de la poesía experimental el almacenamiento, distribución, selección y difusión de cuanta información verse sobre los asuntos de su concernencia. En este sentido, sugieren a la Asociación *Poesía Visual-México/Internacional* que tome a su cargo la tarea de instituir una base electrónica de datos que recoja dicha información, la seleccione y la distribuya a sus integrantes por vía de Internet y otros medios.

Sugieren también que dicha Asociación proponga nombres de poetas experimentales para la constitución de un comité internacional organizativo de las futuras bienales. Y que proponga sus atribuciones y deberes.*

Saludan fraternalmente a los poetas uruguayos y argentinos, les felicitan por la iniciativa de Instaurar un encuentro Internacional de poesía experimental y les sugieren llevar a cabo una encuesta, previa al encuentro, sobre el tema: "Las posibilidades futuras de la poesía experimental a la luz de los avances tecnológicos mediáticos del fin del siglo", no sólo a instancias del puro saber sino también con el objeto de abrir a todos la opción de utilizar esos medios y conocer la situación en la cual se encuentran tales investigaciones.

Y declaran, finalmente, su deseo de que toda la comunidad de poetas experimentales del mundo vaya generando, desde nuestra cercanía con la palabra en sus múltiples dimensiones, la posibilidad de que todas las mujeres, todos los hombres, todos los niños, todos los jóvenes,

con las otras especies que nos acompañan, puedan expresarse dentro de la perspectiva infinita y cotidiana de la 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.

Ciudad de México, 20 de enero de 1996

Firman:

DICK HIGGINS/ E.U.A.
CESAR ESPINOSA/México
BRYAN MC HUGH/E.U.A.
ARRIGO LORA TOTINO/Italia
EMILIO MORANDI/Italia
GIOVANNI STRADA DA/Italia
ADRIANA ESPINOSA/México
RENATA STRADA DA/Italia
DR. KLAUS GROH/Alemania
CLEMENTE PADIN/Uruguay
LILIA MORALES Y MORI/México
ENZO MINARELLI/Italia
ARACELI ZUÑIGA/México
IVETTE ROMAN/Puerto Rico
PEDRO JUAN GUTIERREZ/Cuba
FRIDA MEDIN/Puerto Rico
FRANCA MONZANI MORANDI/Italia
MIGUEL ANGEL CORONA/México
SILVANA DABAT/Argentina
AURORA BERLANGA/México

Izq. a Der: Arrigo Lora-Totino, César Martínez, César Espinosa, Ivette Román, Dick Higgins, Miguel Angel Corona



*Primeros nombres propuestos para integrar el Comité Organizador de las Bienales Globales de Poesía Experimental: Dick Higgins y Harry Polkinhorn, para Estados Unidos; Enzo Minarelli, para Italia; Clemente Padín, para Uruguay y el Cono Sur americano; Philadelpho Menezes, para Brasil; Fernando Aguiar, para Portugal; Dr. Klaus Groh, para Alemania; Pedro Juan Gutiérrez, para Cuba. Coordinador: César Espinosa, de México.

PoesiaVixual * Apdo. Postal 45-615 * C.P.06020 * Mexico D.F.

MUMIA ABU-JAMAL

Prisionero político de U.S.A. , va a ser asesinado.

Mumia Abu-Jamal, periodista estadounidense, fue condenado el 25 de Mayo de 1983 a pena de muerte por asesinato en primer grado. Tras intentar varias apelaciones (1989, 1990 y 1991) que fueron denegadas, y tras pasar 13 años de su vida en las galerías de la muerte (death row), el Gobernador del estado de Pennsylvania firmó el 2 de Junio la orden de ejecución para el 17 de Agosto de 1995 a las 10:00 de la noche (hora de Pennsylvania).

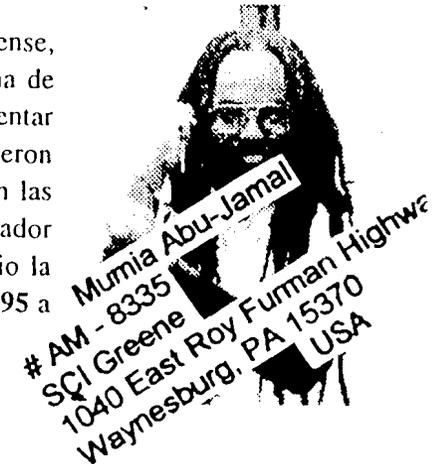
• ¿QUIEN ES MUMIA ABU-JAMAL?

Mumia Abu-Jamal fue, a finales de los sesenta, un miembro de las Panteras Negras. A mediados de los setenta pasó a dedicarse al periodismo, alcanzando prestigio en todo el Estado de Pennsylvania. A finales de 1980 fue elegido presidente de la Asociación de Periodistas Negros en la sección de Filadelfia. Sus escritos han aparecido en numerosas publicaciones norteamericanas de prestigio incluyendo el Periódico de Derecho de Yale (Yale Law Journal). En Mayo de 1995 su libro "En Directo Desde La Galería De La Muerte" ("Live From Death Row") fue publicado por Addison-Wesley.

Debido a su lucha antirracista siempre han tratado de implicarle en crímenes para poder encarcelarlo. Hasta que al final lo han conseguido!!!!

• LOS HECHOS

El oficial de la policía de Filadelfia Daniel Faulkner, recibió dos disparos el 9 de Diciembre de 1981, muriendo una hora después. Mumia Abu-Jamal también fue encontrado en el lugar de los hechos. Había sido críticamente herido por arma de fuego y estaba sentado en un charco de sangre. Abu-Jamal fue arrestado y llevado al Hospital donde lo operaron. La Fiscalía acusó a Mumia de haber disparado por la espalda al oficial y después, poniéndose de pie sobre él, haberle disparado en la cara. Esto resulta imposible según se deduce del informe de balística de la propia policía.



AM - 8335
SQJ Greene
1040 East Roy Furman Highway
Waynesburg, PA 15370
USA

• EL JUICIO

Durante el juicio se produjeron numerosos abusos. -No le dejaron defenderse a si mismo (en E.E.U.U. está permitido) y se le asignó un abogado de oficio novato. Este abogado rechazo defenderle, mas el juez le obligó.

-Las personas que testificaron cambiaron sus versiones contadas la noche de los hechos con respecto a las oídas en el juicio -fue el caso de una prostituta a la que detuvieron repetidas veces hasta que dijo lo que interesaba a la policía, también un taxista que estaba en libertad condicional cambió su declaración, hasta un indigente alcoholico que la noche de los hechos dijo no haber visto nada fue llevado a testificar acusando a Mumia- varias personas testificaron haber visto a un tercer hombre de raza negra huir del lugar., pero no fueron escuchadas en el juicio.

-Se presentó una "declaración voluntaria" de Mumia, que según la policía la realizó en el hospital mientras lo atendían. Los doctores que lo atendieron dijeron que Mumia ni siquiera fue capaz de hablar cuando fue conducido al hospital. Un policía que lo acompañó todo el tiempo dijo lo mismo en su informe, durante el juicio fue obligado a "irse de vacaciones" para no declarar.

-El jurado se componía sólo de personas de raza blanca.

-Más y más hechos denigrantes ocurrieron durante el juicio, todos y cada uno amañados para que saliese culpado y condenado a MUERTE.

El Juez Sabo, que condenó a Mumia, es el que más gente ha condenado a muerte en todo Estados Unidos, en total 31, de los que solamente dos son blancos. Es conocido como "hanging judge" ("el juez de la horca")

Desde el 2 de junio, cuando el Gobernador de Pensilvania firmó la orden de ejecución, se han producido movilizaciones en todo el mundo (E.E.U.U., Holanda, Alemania, Italia,etc...), se han mandado faxes y cartas al Gobernador, y todavía quedan muchas más acciones por realizar.

MUESTRA TU SOLIDARIDAD ESCRIBIENDO TU

CARTA AL GOBERNADOR (en el idioma que quieras):

Governor Thomas Ridge

Main Capitol Buiding, Room 225

Harrisburg, P.A. 17120

U.S.A.

Juez, fax 07 121 55677328

Embajada de Barcelona, tf. 2802227

(sello 87 pts.)

Fax 07 171 77833369

Tell: 91-577-4000 (Embajada)

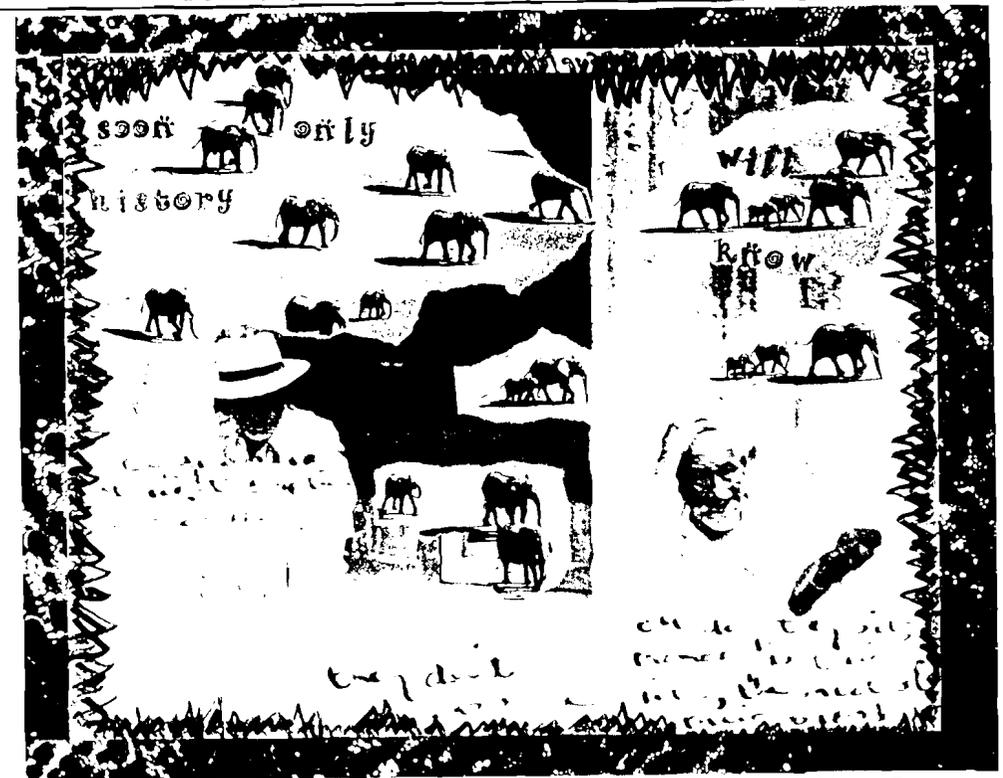
ARTE Y ESCRITOS CONTRA LA PENA DE MUERTE

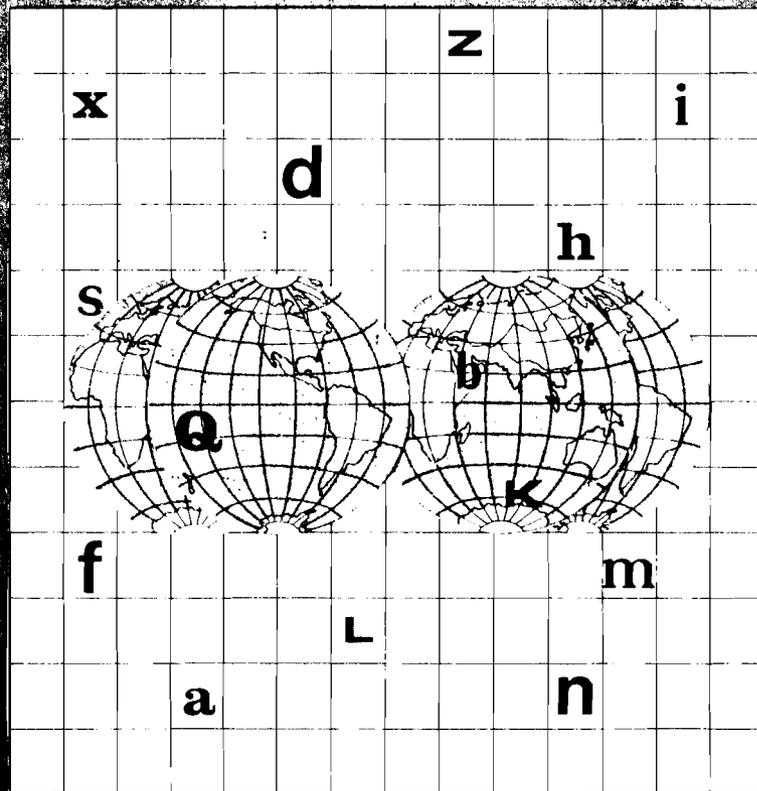
Convocamos a todas aquellas personas y colectivos que deseen participar con su solidaridad en una exposición de arte internacional, cuyo objetivo es recaudar fondos, con la cesión de las obras, para la campaña de apoyo a Mumia Abu-Jamal y su puesta en libertad. De ahí que esta campaña también se amplíe con una convocatoria a todos/as los/as presos/as del Estado español como un acto más de denuncia contra todos los sistemas de exterminio como forma de justicia.

Esta llamada pretende llevar un poco de esperanza a esos lugares del olvido donde la oscuridad y el silencio anula toda condición humana.

Las obras se podrán depositar en El Lokal, c/ de la Cera nº 1 bis, bajos, 08001 Barcelona, a nombre del Colectivo Mumia, acompañadas de los datos personales, de los datos técnicos de la obra y del precio recomendado para su venta. El lugar y las fechas de la exposición se comunicará por carta a todos los/as participantes y a los diversos medios de información.

LIBERTAD PARA MUMIA ABU-JAMAL Y TODOS LOS PRESOS/AS DE CONCIENCIA.





J.Seafree * c/ Elfo, 27 * 28027 Madrid.

GLOBAL MAIL

Revista de difusión de convocatorias y contactos de Mail Art. más de 850 convocatorias y contactos de 45 países. Los interesados en recibir una copia pueden solicitarla a P.O.BOX * Apdo. 9326 * 08080 Barcelona, enviando 150 ptas en sellos para gastos de envío y fotocopias. También se puede suscribir directamente para tres números al año enviando 12 dólares USA a Ashley Parker Owens * P.O. Box 410837 * San Francisco CA 94141 * USA
 soapbox@well.com
<http://www.well.com/user/soapbox/eglobal.html>.

Reproducimos a continuación el Manifiesto Artístico Insumiso de Nelo Vilar c/ Pastora, 7 12527 Artana (Castellón).

MANIFIESTO ARTÍSTICO INSUMISO

Nelo Vilar

El doce de noviembre de 1994 proclamé, en los juzgados de Castelló de la Plana, el carácter artístico de mi Insumisión al Servicio Militar Obligatorio y a la Prestación Social Sustitutoria que lo legitima. Ahora me encuentro a la espera de juicio, en el que el fiscal pedirá para mí dos años, cuatro meses y un día de cárcel.

Con esta nota pido a los artistas, críticos e intelectuales de todo el mundo que, mandándome unas líneas de apoyo, avalen la condición de obra de arte de esta insumisión — con lo que no debería ser penalizada por los tribunales españoles—.

Con este proyecto no pretendo simplemente librarme de la cárcel —atendiendo a mi derecho constitucional a la creación artística—, sino apostar por un arte que sitúe la creatividad por encima del valor interesado del objeto, que prime la actitud sobre la aptitud, la ética sobre la estética.

Por definición, el artista, como creador, es incompatible con la "sumisión". La creación supone la apertura de vías, por lo que es posible ligar arte y libertad. ¿Quiere esto decir que todos los insumisos, o, más aún, que todo caso de Desobediencia Civil como respuesta a una situación injusta, es una obra de arte? El hecho de que participemos en este Movimiento Social y que hayamos optado por ser uno más de los no-sumisos —a los que el chamán Beuys sí consideraba artistas—, no nos hace perder la perspectiva de que, en realidad, el arte es una tarea que se practica en la soledad, y

que no tiene sentido un pensamiento libertario dogmático que obligue a los artistas a participar en esta causa.

Recordemos cómo Tristan Tzara consideraba dadaísta a todo aquel que estuviese en contra de su conocido manifiesto, o cómo Zaj es no-Zaj. El sentido de la investigación artística se encuentra en esa revisión permanente que permite el cambio.

Desde esta perspectiva, y desde el campo de la creación artística, buscamos la simplicidad, hacer la vida más interesante que el arte (de nuevo Dadá); el practicar el arte desde sus márgenes, que es, en definitiva, la investigación artística. Nuestra propuesta se encuentra más próxima a la iconoclastia que al dogma.

Producir arte presume en este momento una incursión analítica. Todo lo que pueda contribuir a un mayor conocimiento del arte puede ser —debe serlo— reconocido como una aportación al propio arte. La intervención en el campo del movimiento pacifista, de los movimientos sociales, del sistema judicial y político español, pero sobre todo del sistema artístico, plantea una propuesta analítica del arte que pretende explorar sus límites, buscar de nuevo sus principios fundamentales, interpelar al sistema artístico actual y mostrar sus contradicciones, la hipocresía del arte institucional, desde una actitud ética que interactúa con la realidad.

El marco de esta intervención excede el sistema artístico. No hay espectadores, sino participantes. El público es directamente interpelado, y el cuestionamiento de lo que es o no arte implica activamente a todo aquel que, por medio de una noticia en un periódico o en una radio, advertido por un compañero o avisado por correo por el propio artista con este manifiesto, toma una postura, a favor o en contra, de una forma de entender el arte. Unos receptores, pues, distintos al público especializado del arte o de los movimientos sociales.

¿Es mi insumisión una obra de arte? Y si es así, ¿puede ser encarcelado un artista por realizar su trabajo? ¿Es este un atentado contra la libertad de expresión, además de contra la libertad de conciencia? ¿Es legítima toda investigación ético-estética, o tan solo la admitida por el Estado a través de sus instituciones? En el segundo caso, ¿qué tenemos que decir de los desertores de la primera guerra mundial que fundaron Dadá, y que se idealizan en las escuelas y institu-

tos como modelo artístico del siglo XX? ¿Son los jueces válidos como críticos de arte? ¿No sería más justo que fueran los críticos de arte los que juzgaran a los artistas? ¿Sería bueno para el arte que los artistas purgaran la poca calidad de sus propuestas en instituciones penitenciarias? Y con grandes palabras ¿qué relación hay entre arte y sociedad? ¿Qué relación queremos que haya? ¿Para qué sirve un arte hecho desde la institución?...

Para que tu apoyo sea válido en el juicio tiene que constar:

Nombre + dirección + D.N.I. + profesión + apoyo explícito al carácter artístico de mi propuesta + reflexión teórica +...

Con los trabajos más interesantes se intentará hacer una publicación al final del proceso (dentro de dos o tres años)

dos dits de front



P.O. BOX EN RADIO P.I.C.A.



P.O.BOX el programa de Mail Art en Radio PICA (emisora autogestionada, independiente y no comercial) 96.5 F.M. Barcelona. Música experimental, poesía fonética y sonora, entrevistas, convocatorias etc.

Lunes 12.25 noche y Miércoles 8.15 tarde, repeticiones en horarios aleatorios, mañanas, madrugadas y fines de semana.

