

● Ulises Carrión



EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, y coproducida con la Fundación Jumex Arte Contemporáneo. Exhibition organized by Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, and coproduced by Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Curador / Curator
Guy Schraenen

Curadora asistente / Assistant curator
Maïke Aden

Museo Jumex

Supervisión del proyecto en el Museo Jumex /
Project Supervisor at Museo Jumex
Julieta González

Asistente curatorial / Curatorial Assistant
Viridiana Zavala

Coordinadora de la exposición /
Exhibition Coordinator
Begoña Hano

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de Registro /
Assistants, Conservation and Collection
Mariana López
Andrea Sánchez

Diseño museográfico en el Museo Jumex de /
Exhibition at Museo Jumex by
Taller de arquitectura Rocha-Carrillo

Identidad gráfica / Graphic identity
Alejandro Magallanes

Producción Museográfica /
Exhibition Design Production
Francisco Rentería, Encique Ibarra,
Manuel López, Marco Antonio Salazar,
Arturo Vázquez

Montaje / Installation team
Óscar Díaz, Iván Gómez,
Sergio González, José Juan Zúñiga

Coordinación Audiovisual /
Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

CUADERNILLO / BOOKLET

Ensayos / Essays
Guy Schraenen
Viridiana Zavala

Traducciones de / Translations by
Museo Nacional de Arte Reina Sofía
Richard Moszka

Coordinación editorial /
Editorial Coordination
Acely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Carla Valdivia

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

Ulises Carrión

**Querido lector.
No lea.**

**Dear reader.
Don't read.**

MUSEO JUMEX
09.FEB.2016—30.ABR.2017

#08

Ulises Carrión. Querido lector. No lea.





#08



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

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

ULISES CARRIÓN

QUERIDO LECTOR. NO LEA

GUY SCHRAENEN

Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, México, 1941 – Ámsterdam, Holanda, 1989), figura clave del arte conceptual mexicano, fue artista, editor, comisario de exposiciones y teórico de la vanguardia artística internacional posterior a la década de los años sesenta del siglo XX.

Su atención e interés por las nuevas formas del arte y las tendencias innovadoras le impulsaron a participar activamente en la mayor parte de los campos artísticos de su tiempo. Fue cofundador del espacio independiente gestionado por artistas In-Out Center en Ámsterdam, y fundador de la mítica librería-galería Other Books and So (1975-1979), la primera de su género dedicada a publicaciones de artistas, que en 1979 se transformó en archivo. El nombre “Other Books” indica la finalidad de esta librería-galería: la presentación, producción y distribución de publicaciones que ya no eran textos literarios o relacionados con el arte, sino libros que eran arte o, tal como los denominaba Ulises Carrión, “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción” (folleto, 1975). La segunda parte del nombre, “and So”, alude a todo tipo de publicaciones como revistas, periódicos, discos, postales, carteles, partituras, publicaciones múltiples, etcétera.

Junto con sus actividades artísticas, Ulises Carrión desarrolló una amplia labor teórica en la que destaca su manifiesto *El arte nuevo de hacer libros* (1975) que, aun siendo concebido con el objetivo de abrir nuevas vías para los escritores tradicionales, ejerció gran influencia en muchos jóvenes artistas visuales. Resulta curioso observar que las teorías de Ulises Carrión son casi literalmente precursoras de otras teorías del arte más recientes en el mundo digital del siglo XXI. Podríamos citar, por ejemplo, su concepción del plagio como el “punto de partida de la actividad creativa”. En una especie de panfleto declaró: “¿Por qué plagios? Porque – Hay demasiados libros – Se tarda mucho en leer o escribir un libro – El arte no es propiedad privada – Denotan el amor que se profesa al autor – Ofrecen una segunda oportunidad de leer un libro – Hacen innecesaria la lectura – No se prestan a interpretaciones psicológicas – No tienen fines utilitarios – Carecen de valor comercial – Son sencillos y absolutos – Son bonitos” (*Fandangos*, núm. 1, Maastricht, diciembre de 1973).

También encontramos las claves de su obra en trabajos como el libro de artista *Tras la poesía* (1973), la película *The Death of the Art Dealer* [Muerte de un marchante de arte] (1982) o el video *TV-Tonight* [TV-Esta noche video] (1987).

De su participación en la red de arte correo durante su periodo más creativo surgieron, entre otros frutos, la revista *Ephemer* (1977-1978), dedicada a la recepción diaria de las obras que circulaban a través de esa red. Para Ulises Carrión, el arte postal era una suerte de estrategia de guerrilla. Con independencia de que se use el sistema de correos como soporte —igual que se usa el lienzo, el papel o la madera— o como medio de distribución, tanto “arte” como “correo” confluyen para controlar la producción y la distribución de arte (*El Arte Correo y el Gran Monstruo*, 1977).

Esta retrospectiva, centrada en el enfoque personal y pionero de Ulises Carrión, tiene como objetivo ilustrar todos los aspectos de su obra artística e intelectual: desde su trayectoria inicial como joven escritor de éxito en México, sus años de universidad como alumno de posgrado en Francia, Alemania e Inglaterra durante los que estudió lenguaje y lingüística; hasta las numerosas actividades que desarrolló en Ámsterdam, donde Carrión se estableció definitivamente en 1972.

Se exponen alrededor de 350 piezas, entre las que se incluyen libros, revistas, videos, obras sonoras, arte correo, proyectos públicos y performances, así como sus iniciativas como comisario, editor, distribuidor, conferenciante, archivero, teórico del arte y escritor. Un gran corpus de obras originales, estructurado con base en cada aspecto de su producción.

6

Sin perder de vista el carácter inclasificable de su obra, esta muestra pone de relieve su búsqueda permanente de nuevas estrategias culturales y hasta qué punto sus proyectos vienen determinados por dos aspectos fundamentales: la estructura y el lenguaje, que constituyen las directrices de sus creaciones, influidas por su formación literaria, siempre presente en sus trabajos aunque en permanente conflicto. Esta dualidad se corresponde con el título de la exposición, *Querido lector. No lea*, que alude al díptico de Ulises Carrión del mismo nombre, e ilustra su ambigua relación con la literatura, el tema recurrente en su obra.



Dear reader.

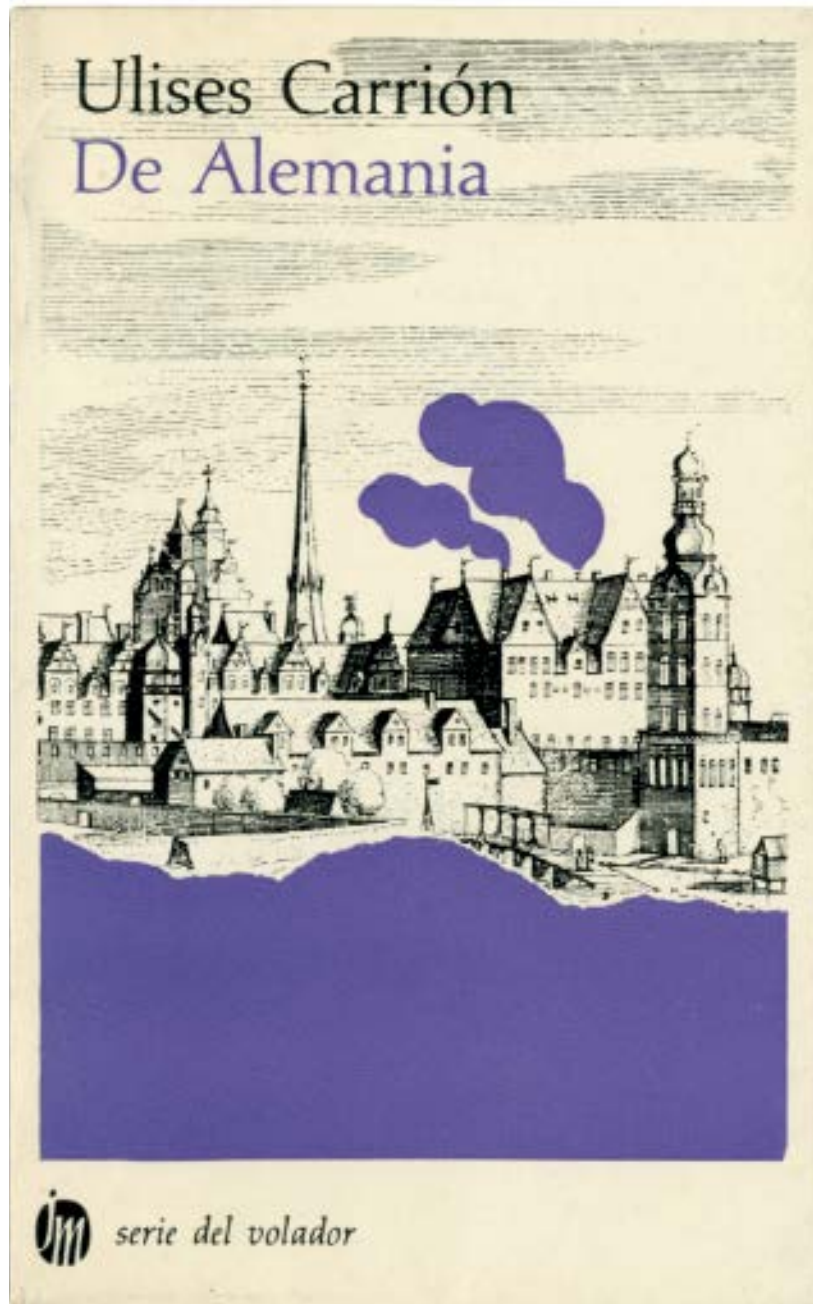


Don't read.

ÍNDICE

El inicio de esta retrospectiva sirve como catálogo ilustrado de las diversas secciones que la componen, puesto que cada pieza se centra en un aspecto concreto de la obra del artista. Partiendo de su trayectoria inicial como joven escritor de éxito en México y sus estudios universitarios posteriores en Europa, junto con su proyecto de tesis (*El beso de Judas y Enrique VIII de Shakespeare*, acerca de la estructura de la obra), la exposición pretende ilustrar las múltiples actividades desarrolladas por Ulises Carrión en Ámsterdam hasta su prematura muerte a los 49 años de edad.

8



De Alemania, 1970
Cortesía: Archivo La Fuente



Tabla, 1977
Colección particular, París
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

“OBRAS LIBRO” Y TRABAJOS EN TORNO AL LENGUAJE

A lo largo de su vida, Ulises Carrión procuró escapar de la literatura, pero el lenguaje y su estructura siguieron siendo instrumentos esenciales de su actividad artística: “No me considero un escritor, porque utilizo el lenguaje, como suelo decir, desde un punto de vista no lingüístico, pero me considero un escritor en el sentido de que creo que mi obra es importante para el lenguaje”. La literatura, los textos y los libros constituyeron el núcleo de su actividad artística; la construcción (*Querido lector*) y la deconstrucción (*No lea*) fueron su desafío permanente.

OTHER BOOKS AND SO

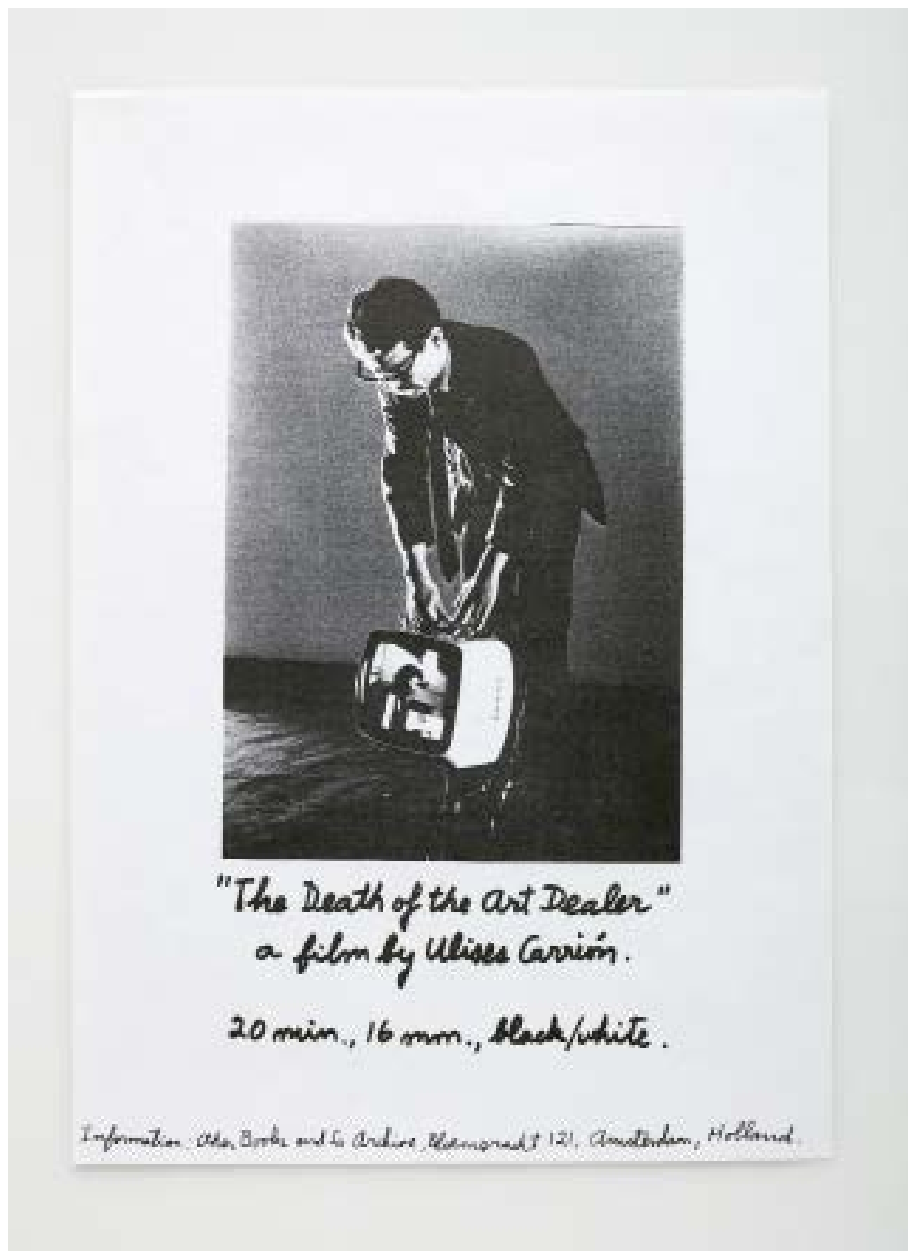
Las obras libro de Ulises Carrión y de otros artistas fueron el germen de la librería-galería Other Books and So (1975-1979), cuyo objetivo era que estas publicaciones singulares llegaran a un público más amplio. Pese a su corta vida, Other Books and So sería un referente en la historia de los libros de artista. En consonancia con el signo de los tiempos, caracterizados por la expansión de las artes y la ruptura de los límites entre los medios artísticos, Ulises Carrión consideraba Other Books and So como una obra de arte: “¿Dónde radica el límite entre el trabajo de un artista y la organización y distribución de su obra?”. En este peculiar emplazamiento no sólo promovió las publicaciones de diversos artistas, sino que además organizó multitud de actividades y más de cincuenta exposiciones, entre las que se incluían varias muestras individuales y temáticas, junto con otras dedicadas enteramente a los editores. Durante esta misma etapa también puso en marcha Daylight Press, un sello y una dirección editorial que los artistas podían utilizar para sus propias publicaciones. Su actividad como comisario en el campo de los libros de artista también se amplió a otras instituciones.

Other Books and So se convertiría posteriormente en el Other Books and So Archive (1979-1989), que se disolvió tras la muerte del artista. Ulises Carrión utilizó una selección de su colección como base para la elaboración de su documental de 1987 sobre los libros de artista, titulado *Bookworks Revisited* [Obras de libro revisadas].

10



Ulises Carrión en la librería Other Books and So, 1976
Archive for Small Press & Communication in Zentrum für Künstlerpublikationen Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores



11

The Death of the Art Dealer (folletos y fotografías), s.f.
Colección particular, París
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

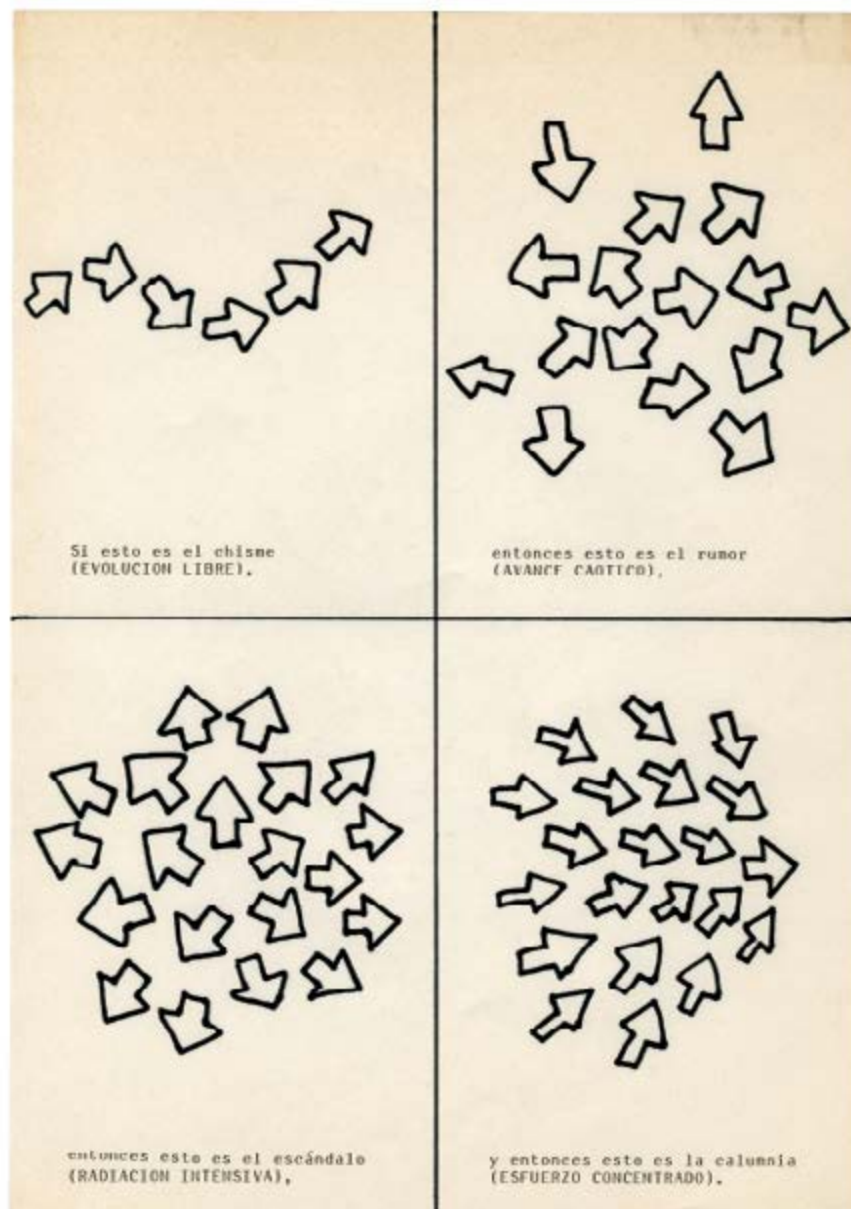
THE DEATH OF THE ART DEALER

Ulises Carrión, que era aficionado al cine B, recopiló numerosas películas de este género en video. Se interesaba principalmente por su estructura, sin prestar atención a la lengua en la que se doblaban ni a la trama argumental. Su obra cinematográfica *The Death of the Art Dealer* [Muerte de un marchante de arte] concebida inicialmente como un performance, se basó en una película de Max Ophüls de 1949. Mediante un pequeño monitor de video en el que se reproducía la película, fue siguiendo físicamente los movimientos de la cámara original, de izquierda a derecha, de atrás adelante, de arriba abajo, y así sucesivamente, a modo de comentario sobre el cine como construcción.

GOSSIP, SCANDAL, AND GOOD MANNERS

Ulises Carrión transformó la práctica social del chisme, el rumor y el escándalo en un proyecto público. Abordó esta cuestión como un investigador artístico, confrontando la informalidad extrema de estos fenómenos con su análisis sistemático. La estructura casi experimental de este estudio de campo consistía en difundir varios rumores por la ciudad de Ámsterdam a través de amigos y colegas, observando los efectos en cadena mediante protocolos de autoseguimiento de los participantes, analizando los datos e ilustrándolos con diagramas y escenas tomadas de películas y óperas. Al final de este proceso Ulises Carrión presentó los resultados de sus investigaciones en una conferencia y posteriormente en un documento en video.

12



EL EXPEDIENTE LPS

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



Folleto del festival de cine *Lilia Prado Superstar*, 1984
Archivo Lafuente

ARTE CORREO

Las actividades de Other Books and So y el interés de Ulises Carrión por investigar nuevos modos de expresión y distribución le impulsaron a ser un participante activo y un enlace fructífero en la red de arte correo. Sus aportaciones e iniciativas en el marco de los proyectos y exposiciones de arte correo pusieron de manifiesto su implicación personal en modelos de estrategias culturales destinadas a controlar la producción y distribución de arte. Algunas de estas iniciativas se organizaron en estrecha colaboración con Aart van Barneveld, fundador de Stempelplaats en Ámsterdam, un lugar donde estas propuestas se conectaban con la red internacional de arte correo que existía en paralelo al mundo del arte establecido. La revista de doce números *Ephemera* (1977-1978), en la que Ulises Carrión publicó las obras que circulaban por esta red y que recibía a diario, documenta la gran diversidad estética, conceptual y geográfica del arte correo.

FISCHER & C^o
(SOCIÉTÉ ANONYME)

Blackmail
Jetzt nicht öffnen
Jürgen O. O.

ARL



Matras Shoes

der
besetzte
Platz-Besitzer
von Lachen, Zerplatz
gehobene Spießbüchse
Kunst ohne erfinden
in Plüsch
erfindung
ein

THE MUSEUM
OF MUSEUMS
BOUCKAERTSTRAAT 8
B-8790 WAREGEM
B.E.L.G.I.U.M.



ground



DOEN
COPY



Periódico *Stampa*, 1980
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Biblioteca y Centro de Documentación

Cartel para los performances *Mail Art and the Big Monster* y *Names and Addresses: Write Clear*
(El Arte Correo y el Gran Monstruo y Nombres y direcciones: escriba claro), 1979
Colección particular, París
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

PROYECTOS PÚBLICOS

Los nuevos postulados teóricos y artísticos desde los que se expandía el arte hacia el territorio de la cultura se manifiestan en una serie de proyectos públicos de Ulises Carrión basados en mitos y actitudes sociales. El artista elaboraba instrucciones estrictas para conocidos y extraños, convirtiéndolas en objetos enmarcados en diversos contextos experimentales. Estos proyectos se relacionaban fundamentalmente con los procesos de conceptualización, puesta en marcha, análisis, presentación y distribución del resultado impredecible de una idea inicial, algo semejante a un juego en la que las personas, las conductas y las ideas se conciben como piezas.

16



"Multiple choice", instalación nº 10 para el proyecto *Art for the Millions* en la Estación Central de Ámsterdam, 1978
Colección particular, París



Invitación a la instalación y performance *De Diefstal van het Jaar* (El robo del año), 1982
 Colección particular, París
 Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

PERFORMANCES

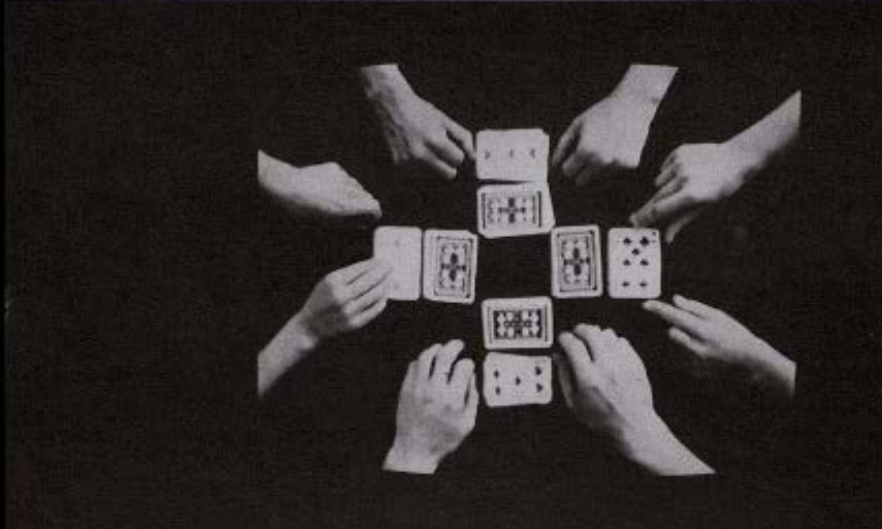
La mayor parte de los performances de Ulises Carrión se idearon para actos específicos y consistían en la lectura que hacía el artista de sus propias obras. Estos performances guardaban una estrecha relación con sus piezas sonoras y con su uso del lenguaje dentro de una rígida estructura conceptual. A propósito de una de sus obras sonoras, Ulises escribió: "Cada pieza es una serie de unidades vocales que se desarrolla de acuerdo con unas reglas sencillas".

VIDEOS Y OBRAS SONORAS

Para Ulises Carrión el video era un instrumento muy adecuado para exponer sus ideas, gracias a su carácter temporal. Ulises Carrión cultiva dos formas diferenciadas de trabajo audiovisual: el documental y la obra de video. En ésta última, el uso de la cámara es marcadamente convencional y en ocasiones se enfatizan los elementos móviles que producen estructuras visuales por sí mismos. El video como medio constituye el tema y la justificación de la pieza. "La idea consiste en crear estructuras visuales y sonoras con arreglo a ciertas normas. [...] Aunque las normas no sean conocidas, se descubren de inmediato porque son muy sencillas." Sus obras sonoras siguen un enfoque conceptual muy parecido.

18

VT _____ Ulises CARRION



★ PLAYING CARDS SONG _____

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

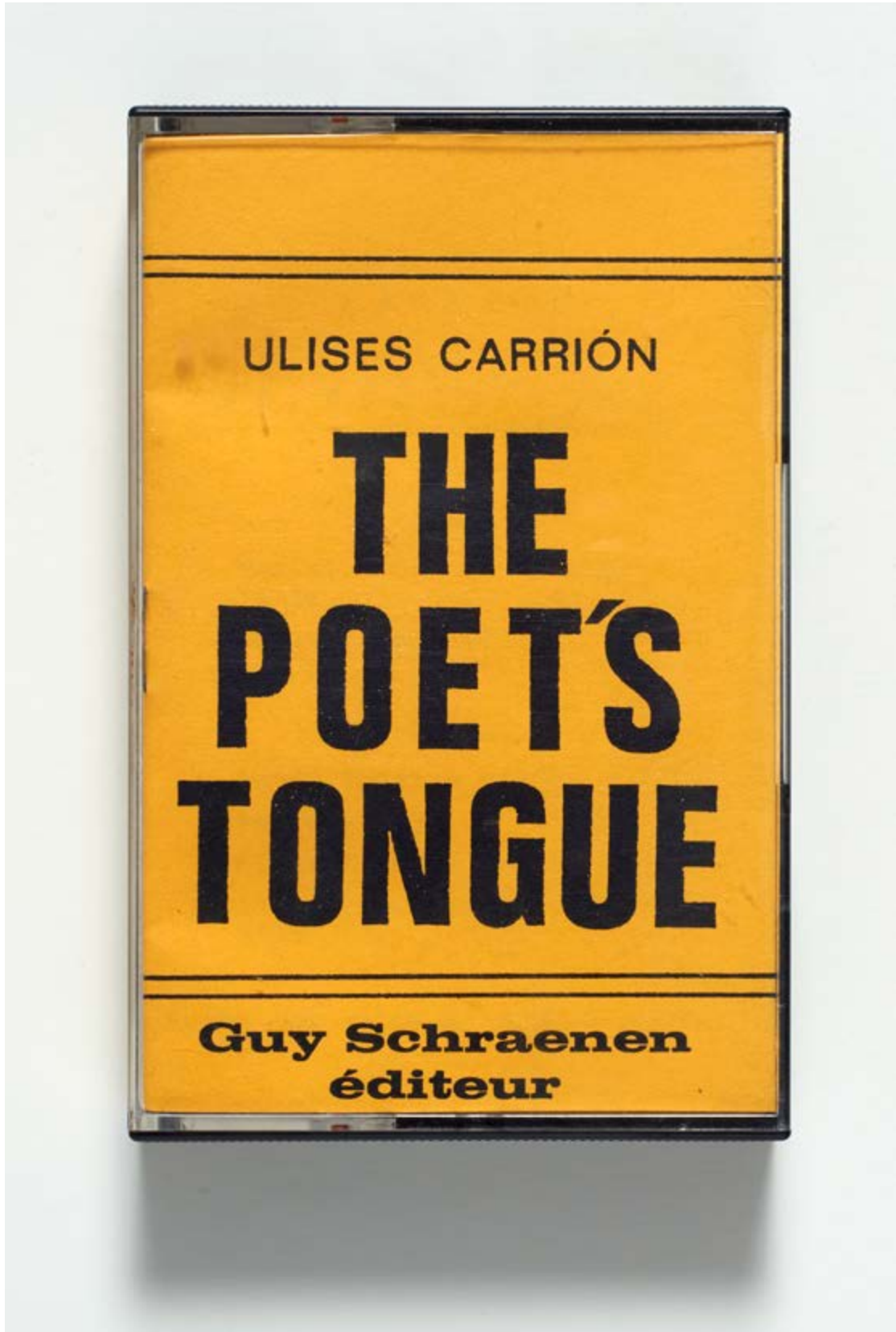
Different combinations of playing cards done by 4 people. The accidental successions of the cards define the sounds that come with it
Verschillende combinaties van speelkaarten gemaakt door 4 mensen. De toevallige opeenvolging van de kaarten bepaalt het geluid dat daarbij hoort

★ A BOOK _____

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

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

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



Guy Schraenen (ed.), *The Poet's Tongue* (La lengua del poeta), 1977
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Biblioteca y Centro de Documentación
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores



LA DES (ESCRITURA) DE ULISES CARRIÓN¹

VIRIDIANA ZAVALA

Ulises Carrión transitó por distintos oficios y profesiones: artista, escritor, editor, teórico e incluso curador. La exposición *Querido lector. No lea*, organizada por Guy Schraenen, presenta el trabajo de Carrión desde las distintas disciplinas artísticas que abordó, enfocándose primordialmente en su interés por dislocar nociones en torno al lenguaje y a la escritura, proceso iniciado en México y que desarrolló posteriormente en Ámsterdam, donde su interés por la comunicación y los medios masivos lo llevaron a producir un cuerpo de trabajo notable y reconocido en las últimas décadas por su grado de experimentación. La exposición es el resultado de un exhaustivo trabajo documental y de archivo, el cual nos ofrece un panorama del pensamiento de Carrión a través de su obra literaria, fílmica, teórica y artística.

El manifiesto *El arte nuevo de hacer libros* es el texto más conocido de Ulises Carrión, en el cual buscaba desvincular el oficio del escritor del concepto tradicional de libro, declarando la muerte de la escritura como elemento primordial de esta desunión.² Para Carrión, los libros eran espacios libres de ser usados de distintas formas. El origen de este particular interés en el libro como organismo vivo, más allá de un contenedor de textos y narrativas, lo guió hacia nuevas configuraciones del lenguaje y sus medios. Ya desde 1960 se vislumbraba la inquietud de Carrión por observar, reflexionar y desarmar toda clase de estructuras en torno a la escritura y sus soportes. En ese año decidió estudiar Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, y desde ese momento comenzó a preocuparse por la comunicación desde un punto de vista teórico, lo cual le llevó a pensar en alternativas a la función narrativa de la creación literaria.³

Antes de escribir su manifiesto, Carrión había publicado “Textos y poemas” en el número 16 de la revista *Plural*.⁴ En este ensayo ofrece una serie de especulaciones sobre la poesía, la metáfora y la estructura que dan cuenta de un cambio de

1 La idea de explorar el antecedente teórico de Carrión en México y el título de este texto nacen de la lectura de un ensayo de Luis Felipe Fabre que aborda a Ulises Carrión desde la interacción con Octavio Paz. Cfr. Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura* (México: CONACULTA / Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005).

2 Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, en *Plural* núm. 41 (febrero, 1975). El título del manifiesto alude al texto de Lope de Vega *El arte nuevo de hacer comedias*.

3 Magdalena Sofía Carrillo Herrerías, *Poesías de Ulises Carrión. La poesía concreta como referencia* (Tesis para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM, 2014), 3.

4 *Plural* fue una revista mensual de crítica y literatura, editada por Octavio Paz y Carlos Fuentes, publicada por el periódico *Excélsior* entre 1971 y 1976.

paradigma en su trabajo en cuanto a su relación con la literatura, evidenciado por el uso del espacio y los recursos tipográficos.⁵ Parecería que Carrión pretendía instalar la escritura en el ámbito espacial, de manera más cercana a los postulados de la poesía concreta brasileña en los años cincuenta:

[...] una evolución crítica de las formas. Al dar por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal) [...] comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. Espacio calificado: estructura espacio-temporal, en vez del desarrollo meramente temporístico-lineal, de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico.⁶

En “Textos y poemas” se hace visible la distinción que hace Carrión entre estructuras y metáforas –las primeras pertenecen al campo de la ciencia, las segundas a la poesía–, sin embargo, observa la correlación que hay entre ambas:

Todo lo que existe son estructuras.
Todo lo que sucede son metáforas.
Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras.
El científico describe estructuras, y así amplía conocimiento ya existente sobre estructuras ya existentes.
El poeta crea metáforas, y así crea nuevas posibilidades de metáforas.
(...)
El científico mira la realidad. El científico mira estructuras.
El poeta no mira la realidad. El poeta busca el punto de encuentro de dos estructuras. El poeta busca algo nuevo que no es la realidad.
Pero que está condenado a serlo.⁷

22

De este modo, para Carrión la poesía es una forma de escritura para producir objetos y acontecimientos y ofrecer al lector la oportunidad de imaginar otro mundo, a diferencia de la ciencia que sólo observa lo ya existente; los poemas son creaciones fluidas, inestables, flexibles y en ocasiones lúdicas, que crecen y progresan con el tiempo, negándose y afirmándose en una misma operación. Los poemas de Carrión son estructuras conformadas por relaciones variables, que disuelven las normas y convenciones literarias.⁸

Antes de que se publicaran en 1973 los “Textos y poemas” de Carrión, éste inició un diálogo epistolar con Octavio Paz en septiembre de 1972. Las cartas fueron publicadas con el título “Correspondencia” en la revista *Plural* y dejan ver las

5 Ulises Carrión, “Textos y poemas”, *Plural* núm. 16 (enero, 1973).

6 Augusto de Campos, et. al., *Plan Piloto para Poesía Concreta*, 1954.

7 Carrión, “Textos y poemas”, 16.

8 Ramón Xirau, *Poesía Iberoamericana: Doce ensayos* (México: SEP, 1972), 67.

posturas teóricas de ambos.⁹ Por un lado, los textos compartidos por Carrión proponían una nueva estructura literaria, donde las metáforas se encontraban en movimiento a partir de la alteración de signos y palabras, de manera parecida a una operación matemática.¹⁰ Carrión inicia esta correspondencia haciendo explícita su propuesta para una escritura sin palabras y defendiendo su posición como poeta ante la literatura al solicitar la opinión de Octavio Paz al respecto (“estoy hambriento de opiniones”, dice en su misiva). Pese a su interés en el análisis de los límites de lo poético y lo algebraico, Paz describe los ejercicios de Carrión más bien como “antitextos poéticos... destinados a una empresa única: la destrucción del texto y la literatura”.¹¹ La correspondencia no concluye en un acuerdo entre ambas partes. Sin embargo, señala un punto de inflexión en la producción literaria de la época, cuando Paz menciona su curiosidad por estos temas de algunos de sus contemporáneos, como Severo Sarduy, quien había incursionado en la poesía visual. Paz cierra la discusión recordándole a Carrión que ha sucumbido a la “tentación que ha inspirado a las sucesivas vanguardias de nuestro tiempo, de Mallarmé para acá: escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos. Doble faz de la misma pasión por lo absoluto”.¹²

Un trabajo previo de Carrión es el compilado de historias en *De Alemania* publicado en 1970, en el cual deja ver entre líneas su intención de deslindarse de la literatura.¹³ Pese a su estructura aparentemente tradicional, a medida que avanza la lectura se puede notar la importancia de las letras y los sistemas de composición como algo más que elementos para formar frases y palabras. El primer texto es una especie de monólogo transcrito, donde las pausas y los silencios resultan fundamentales, y ofrece algunas pistas a su aproximación a la palabra:

[...] qué modestia indefensa la del artículo indefinido que se encuentra a menudo al principio del primer párrafo, todas las otras palabras del idioma vienen detrás, absolutamente todas, y no cogidas de la mano en fila india, sino atropellándose desordenadamente, irrespetuosamente, de manera que el rumor sordo en mi cabeza no es confusión de pensamiento (ah, ellos son tan claros), sino el fragor de la lucha por la vida que las palabras liberan.¹⁴

9 Ulises Carrión y Octavio Paz, “Correspondencia”, en *Plural* núm. 20 (mayo, 1973).

10 Cuauhtémoc Medina, “Sistemas, más allá del llamado geometrismo mexicano”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México* (México: UNAM / Turner: 2006), 125-126.

11 Ulises Carrión citado en Medina, “Sistemas más allá...”, 126.

12 Carrión y Paz, “Correspondencia”, 16.

13 Ulises Carrión, *De Alemania* (México: Joaquín Mortiz, 1970).

14 Carrión, *De Alemania*, 13.

En *Modelo*, el artista despoja el mensaje de información sustituyendo en poemas de Jorge Manrique y Fray Lñigo de Mendoza las palabras por otro código de líneas y signos de puntuación, otorgándole a estos signos y líneas una espacialidad y un ritmo que modula la página del mismo modo en que las reglas de la métrica marcan un ritmo en la poesía.¹⁵

Carrión analizó las distintas maneras en que a partir del lenguaje se compartían códigos determinados culturalmente entre diversos grupos de personas, y buscó distintos caminos para descifrarlos y llegar a un punto de la comunicación donde el lenguaje fuera universal. Antes de escribir *El nuevo arte de hacer libros* el artista ya manifestaba un interés que lo aproximaba al método de análisis deconstructivo propuesto por Jacques Derrida en *De la gramatología*, que busca develar la inestabilidad del sentido en el texto. Esto se evidencia en los trabajos realizados en Ámsterdam donde experimentó con la desaparición de los poemas y prosas, buscando nuevos soportes y formas de comunicación.¹⁶ En 1972 el artista inició en esta ciudad europea una próspera etapa de experimentación más allá del simple juego con signos de puntuación y rimas; desde su perspectiva seguía haciendo escritura, no obstante, ésta era de un tipo indefinido. Estaba decidido a generar teoría en torno a la posible desaparición de la escritura en términos de lo tradicional, y equipararla a la pintura abstracta.¹⁷

ÁMSTERDAM Y LA (ANTI) ESCRITURA

Tras algunas diferencias con la academia y las instituciones en México, Ulises Carrión, en sintonía con muchos de los artistas de su generación tanto en México como en el exterior, comenzó a pensar en nuevas estrategias colectivas de producción y distribución del arte. Asimismo, le atrajo la interdisciplinariedad y la experimentación propia de movimientos trasatlánticos de vanguardia como Fluxus. Con la diáspora latinoamericana hacia Europa, en los años sesenta y setenta, surgieron nuevos espacios y estrategias culturales articulados alrededor de grupos de artistas y al margen del circuito institucional. En Ámsterdam los artistas latinoamericanos podían experimentar a partir de un arte conceptual, donde el lenguaje y las palabras tomaban fuerza.¹⁸ Ante tal panorama esta ciudad parecía la mejor opción para el trabajo desarrollado por Carrión; era un sitio abierto a nuevas ideas donde la sucesión de diversas vanguardias artísticas, desde De Stijl hasta el movimiento Provo, había sentado las bases para “la libertad creativa y la eficaz distribución de las obras de arte”.¹⁹ En este contexto,

15 *Modelo* es de los primeros textos experimentales que Carrión le envió a Octavio Paz y fue incluido en “Textos y poemas”.

16 Luis Felipe Fabre, *op. cit.*, 41.

17 Carrión y Paz, “Correspondencia”, 16.

18 Christophe Cherix, “Greetings from Amsterdam”, en *In & Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976* (Nueva York: Museum of Modern Art, 2009), 17.



Other Books and So, 1975-1986
 Archive for Small Press & Communication in Zentrum für Künstlerpublikationen Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen
 Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

en septiembre de 1972 fundó In-Out Center, junto con los artistas Michel Cardena, Raúl Marroquín, Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur Gudmundson, Kristján Gudmundsson, Hetty Huisman, Pieter Laurens Mol y Gerrit Jan de Rook.²⁰ Esta iniciativa se desarrollaba intelectual y económicamente con autonomía, como una imprenta y con espacios gestionados por artistas, quienes creaban redes internacionales para el intercambio de obra e ideas.²¹ Carrión encontró en este tipo de proyectos una manera de democratizar el arte y generar otras formas de expresión artística.

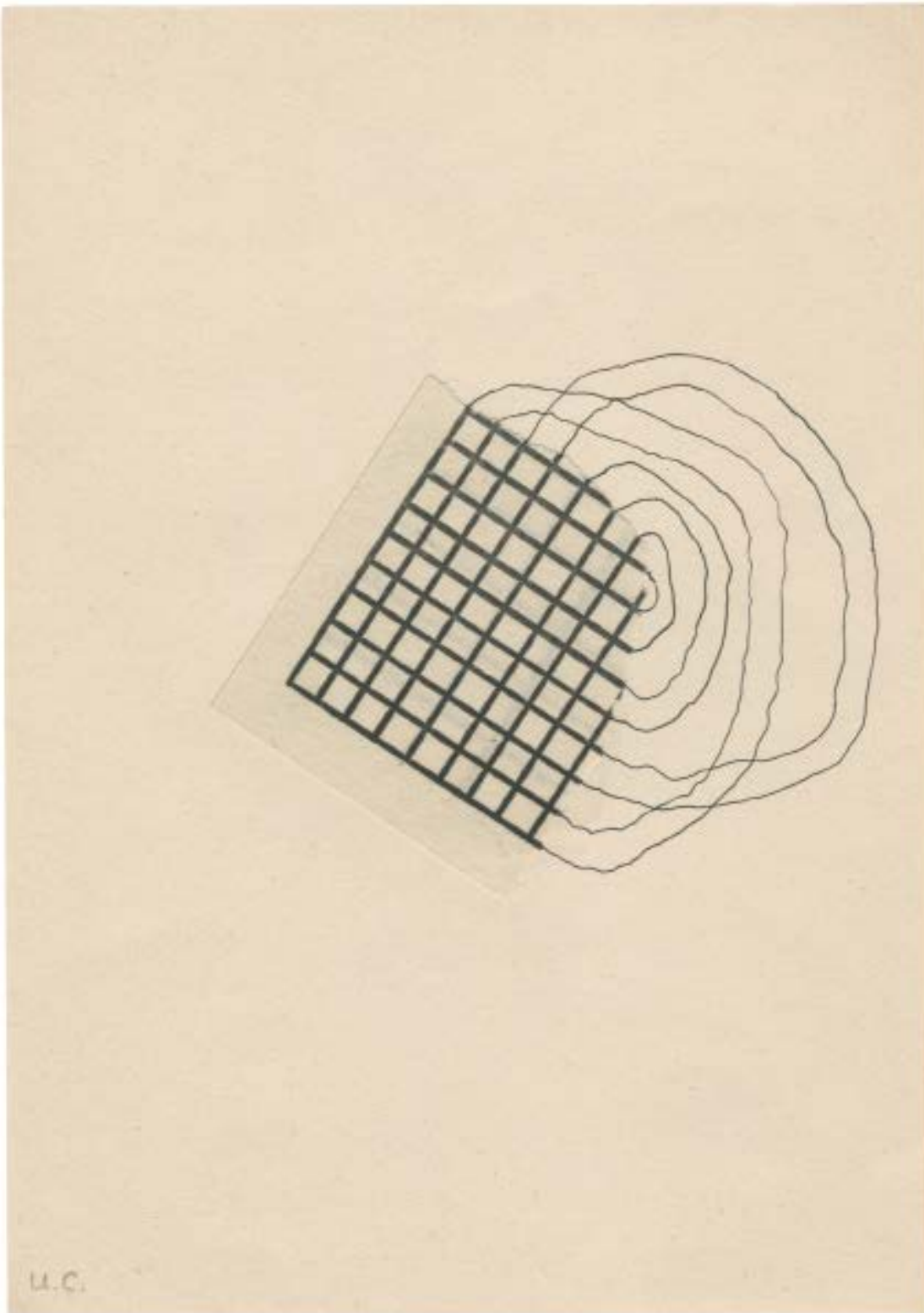
En abril de 1975, Ulises Carrión fundó Other Books and So (OBAS) como punto de distribución, venta y exposición de libros de artistas. La finalidad fue dar a conocer publicaciones sin textos literarios y presentar los libros como obras de arte; otro objetivo fue circular producciones inclasificables: “documentos efímeros, postales, obras gráficas, discos, casetes, etc.”²² Con este proyecto Carrión puso en marcha una estrategia editorial, programó exposiciones internacionales y tuvo una intensa actividad de arte correo. A finales de 1978 la galería cerró

19 Guy Schraenen, “Una historia memorable”, en *Querido lector. No lea*.

(Madrid: MNCARS, 2016), 18.

20 Cherix, *op. cit.*, 18.

21 Schraenen, *op. cit.*, 18.



Sin título, s.f.
Archivo Lafuente

y se convirtió en el archivo Other Books and So Archive (OBASA). Para Carrión OBASA fue una obra colectiva, y con la recepción de materiales individuales y colectivos el archivo tomaba sentido al poner en relación a artistas, escritores y productores. Más allá de ordenar el acervo, le dio un sentido cultural y social que refleja la intensa experimentación en el arte de los años setenta y ochenta. Los intercambios y participación con otros artistas en el In-Out Center y OBAS fueron el punto de partida para desarrollar OBASA, estos tres proyectos son la consecuencia de las investigaciones en torno a la escritura, los experimentos con la poesía y la creación de obras-libros:²³

El archivo es también producto de un desarrollo teórico que he llevado a cabo, a través del cual he llegado a constatar, cada vez con mayor claridad, que mi idea del arte no se limita a la creación de objetos o acontecimientos [...] considero el archivo como una obra de arte [...]²⁴

Para el escritor que no quería serlo de forma convencional, los libros eran organismos vivos que crecen y se multiplican, cambian y con el tiempo mueren. Las obras-libro eran la última fase de un proceso irrevocable; mientras que las bibliotecas y museos eran sus cementerios. Desde su punto de vista, los libros son medios del lenguaje y obras de arte total, cuyo proceso artesanal de producción es vital para lograr la intervención total del creador; en ese momento Ámsterdam era el escenario ideal para llevar a cabo esta idea porque los libros eran “más baratos, más fáciles de leer y más fáciles de fabricar”.²⁵ Al respecto, Carrión declaró en 1972:

Un escritor puede ahora fabricar sus propios libros. Basta con poseer un mimeógrafo [...] Además los libros se convierten en uno entre muchos medios de publicación. Están, por ejemplo, las galerías de pintura, donde es posible colgar una secuencia de textos, y donde, por casualidad, los pintores ya no tienen nada que colgar.²⁶

En los trabajos individuales de Carrión, paralelos a su participación en el In-Out Center, se puede observar una relación tautológica entre la teoría y la obra de arte. El análisis y la reflexión de la escritura se convirtieron en variados experimentos, logró adaptar la terminología adoptada por las artes visuales a sus ejercicios de (des)escritura, creando piezas como los collages sobre papel y la serie *Print + pen* [Impresión y bolígrafo] (1972). En esta serie Carrión utilizó líneas para modificar las narrativas y convertir el contenido de las páginas en imágenes; en

²² *Ibid.*, 17.

²³ Javier Maderuelo, “Un archivo es un archivo...”, en *Querido lector. No lea* (Madrid: MNCARS, 2016), 58.

²⁴ Ulises Carrión citado en Maderuelo, *op. cit.*, 59.

²⁵ Carrión y Paz, “Correspondencia”, *op. cit.*, 16.

²⁶ *Ibid.*, 17.

los collages podemos advertir la ausencia de la escritura y un juego en el espacio con líneas que forman distintas cuadrículas. En *Numerations* [Numeraciones] (1972), el soporte es una libreta donde el artista pegó recortes de cifras, de los cuales se despliegan códigos de números en forma de circuitos informáticos. Los conjuntos de códigos numéricos delatan la ya inminente desaparición de la narrativa en su obra. Asimismo, se aproxima a la inquietud de los artistas de su generación por la tecnología y sus repercusiones en la comunicación.

Su obsesión por el lenguaje lo llevó de “Textos y poemas” a la reflexión sobre formas de comunicación como el chisme y el escándalo. Carrión notó en éstas nuevos dispositivos y estrategias de comunicación que implican emociones humanas; las estudió como estructuras que se prestan para propósitos artísticos.²⁷ Para Carrión el chisme era un proceso de comunicación coloquial en el que las ideas son transmitidas de individuo a individuo, de uno a otro; a diferencia de éste, el escándalo es una actividad de comunicación grupal. Desde su perspectiva, ambos producen una sensación de placer y de confrontación moral que se encuentran cercanas al arte.

En 1975 cuando Carrión publicó *El nuevo arte de hacer libros* estaba convencido de que los libros podían contener nuevos dispositivos contruidos a partir de imágenes, líneas y formas, texturas, procesos artísticos, números, operaciones matemáticas, combinaciones binarias, chismes y escándalos; y que estos libros serían capaces de comunicar conceptos como el infinito sin necesidad de usar frases. Las letras pasaban de un uso común en las narrativas a un replanteamiento y se convertían en formas y signos. De los postulados de este manifiesto se creó una explosión de experimentos: performance, videoarte, arte correo, poesía sonora, entre otras expresiones, que conforman el extenso cuerpo de trabajo contenido en *Querido lector. No lea*.

27 Ulises Carrión, “El proyecto de chisme una etapa inicial”, en *Lilia Prado Superestrella y otros chismes* (México: Tumbona Ediciones), 44.

TEXTOS Y POEMAS

LO QUE PENSO PEDRITO GONZALEZ EL DIA QUE SE PUSO A PENSAR QUE IBA A HACER EN LA VIDA.

Todo lo que existe son estructuras.
 Todo lo que sucede son metáforas.
 Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras.
 El científico describe lo que existe.
 El poeta hace que sucedan cosas.
 El científico trabaja sobre estructuras.
 El poeta trabaja con metáforas.
 El científico describe estructuras, y así amplía el conocimiento ya existente sobre estructuras ya existentes.
 El poeta crea metáforas, y así crea nuevas posibilidades de metáforas.
 La descripción científica de una estructura ayuda en la descripción científica de otra estructura más amplia y de la cual la primera estructura es un elemento.
 El punto de encuentro de dos estructuras, la metáfora, no existe; sucede. No puede ser descrita. Si se la describe, es ya estructura, existe. Deja de ser metáfora, es decir, deja de suceder.
 Toda metáfora que ya no es metáfora sino estructura es susceptible de ser usada como una de las dos estructuras cuyo encuentro creará una nueva metáfora.
 La cadena es infinita; ocurre en el espacio y en el tiempo.
 Toda metáfora está condenada a convertirse en estructura.
 Toda estructura tiene la posibilidad de encontrarse en un punto con otra.
 El quehacer del científico es conocer y describir tantas estructuras como sea posible.
 El quehacer del poeta es inventar tantas metáforas como sea posible.
 La estructura, porque existe, permanece.
 La metáfora, porque sucede, pasa.
 Toda estructura corre el peligro de convertirse en uno de los términos de una metáfora y morir.
 El morir de una estructura en tanto que estructura es su nacer como parte de una metáfora.
 Toda metáfora está condenada a convertirse en una estructura, y morir.
 El morir de una metáfora en tanto que metáfora es su ya no más morir.
 Una metáfora muere cuando deja de suceder y, en vez de suceder, existe.
 Toda metáfora para ser metáfora debe ser nueva a partir de algo ya conocido. Lo conocido son las estructuras. Lo nuevo es el punto de encuentro de las estructuras.
 El suceder de una metáfora provoca en quien la percibe lo que provoca un suceso nuevo.
 La descripción de una estructura detalla la estructura más amplia de la cual forma parte dicha estructura. No crea algo nuevo. Amplía. O detalla. Amplía y detalla.
 El científico describe lo que existe.
 El poeta hace que sucedan cosas.
 Lo que sucede está condenado a morir en tanto que suceso. Al morir se convierte en estructura, es decir, en objeto de descripción científica.

El poeta alimenta la ciencia, porque las metáforas que crea se convierten en estructuras. Toda estructura no está condenada a, pero puede, convertirse en uno de los términos de una metáfora.
 Toda ciencia puede convertirse en arte. Todo arte debe convertirse en ciencia.
 El poeta escoge, entre todas las estructuras, cuáles usar para crear una metáfora.
 El poeta, al escoger, expresa su subjetividad. El científico no escoge.
 La existencia de una metáfora se impone al científico, y él la describe. Si la describe, la metáfora existe. Si la metáfora existe ya no es metáfora. Todo lo que existe son estructuras.
 El científico mira la realidad. El científico mira las estructuras.
 El poeta no mira la realidad. El poeta busca el punto de encuentro de dos estructuras. El poeta busca algo nuevo que no es la realidad. Pero que está condenado a serlo.
 La prueba de que una estructura existe es que puede ser descrita.
 La prueba de que una metáfora sucede es que no puede ser descrita.
 La metáfora existe porque existe.
 La estructura existe porque puede ser descrita. Etc., etc., etc.

Leeds, marzo 72

■ ■ ■

HISTORIA DE UNA METAFORA

Había cosas.
 Vino un hombre y dijo que no todas las cosas eran cosas.
 Había, por ejemplo, bocas y rosas.
 Y el mundo siguió su marcha
 Como si nada.
 Había bocas y rosas.
 Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran bocas ni todas las rosas rosas.
 Había, por ejemplo, bocas como rosas.
 Y el mundo siguió su marcha
 como si nada.
 Había bocas, rosas, y bocas como rosas.
 Vino un hombre y dijo que no todas las bocas como rosas eran bocas como rosas.
 Había, por ejemplo, bocas que eran rosas.
 Y el mundo siguió su marcha
 como si nada.
 Había bocas que eran rosas.
 Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran rosas ni todas las rosas bocas.
 Había, por ejemplo, bocas que eran bocas y rosas que eran rosas.
 Y el mundo siguió su marcha
 como si nada.

Había bocas y rosas.
 Vino un hombre y dijo que no todo eran bocas y rosas.
 Había, por ejemplo, cosas.

Y el mundo siguió su marcha
 como si nada.

Había cosas.
 Vino un hombre y dijo que no... etc.

Y etcétera.

Londres, Abril 72

■ ■ ■

MODELO:

Coplas por la muerte de su padre
 de Jorge Manrique

¿Qué se hizo el rey Don Juan?
 Los infantes de Aragón,
 ¿qué se fizieron?
 ¿Qué fue de tanto galán?
 ¿Qué fue de tanta invención
 como truxieron?
 Las justas y los torneos,
 paramentos, bordaduras,
 y cimeras,
 ¿fueron sino devaneos?
 ¿qué fueron sino verduras
 de las eras?

1

¿_____?
 _____?
 ¿_____?
 _____?
 _____?
 _____?
 _____?
 _____?

2

_____?
 _____?
 _____?
 _____?
 _____?
 _____?
 _____?
 _____?

3

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

4

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

¿_____?

5

¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?¿?

¿?¿?¿?¿?

¿6?



MODELO:

Romance que cantó la novena orden, que son los seraphines de Fray Iñigo de Mendoza

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Pues que en tu natividad te quema la caridad, en tu varonil edad ¿quién sufrirá su calor?

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Será tan bivo su fuego, que con importuno ruego, por salvar el mundo ciego, te dará mortal olor.

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Arderá tanto su gana, que por la natura humana querrás pagar su mançana con muerte de malhechor.

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

¡O amor digno de espanto! , pues que en este niño sancto has de pregonarte tanto, cantemos a su loor:

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

1

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor: ¿qué farás cuando mayor?

2

Tatatá tatatatá tatatá tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá tatatá tatatatá tatatá

3

_____ irupo
_____ irupo

CORRESPONDENCIA

Amsterdam, 18 de septiembre 1972

Estimado Señor
Querido señor Paz
Querido Octavio

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

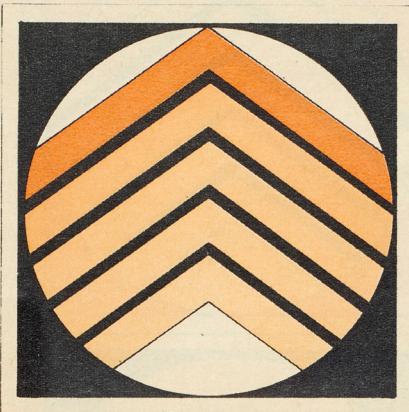
Leí el "Festín de Esopo" en inglés. Creo que la poesía *sí* está invitada, pero que debe ser una poesía nueva. Una poesía consciente de la distancia que separa al lenguaje de la realidad. Pero no nada más que diga estar consciente. Hamlet ya estaba consciente: "Palabras, palabras, palabras". Mejor, y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

ULISES CARRIÖN

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

Querido
~~Estimado~~ amigo:

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



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

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

OCTAVIO PAZ

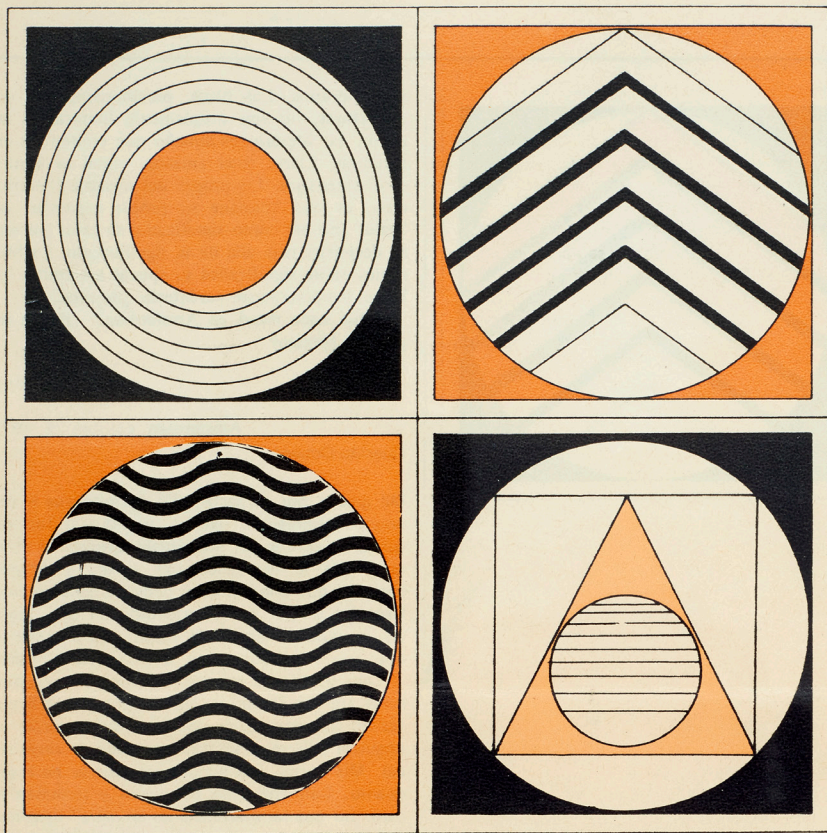
Amsterdam, octubre 22, 1972

Querido Octavio,

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

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

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



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

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

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

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

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

Pero me temo que todo esto suena a confesión confusa.

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

Ulises Carrión

A 3 de abril de 1973

Querido Ulises:

¿Qué gusto conversar con usted! Sus razona-

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

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

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

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

Cordialmente.

Octavio.

ENGLISH



ULISES CARRIÓN

DEAR READER. DON'T READ

GUY SCHRAENEN

A key figure in Mexican conceptual art, Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, Mexico, 1941 – Amsterdam, Netherlands, 1989) was an artist, editor, curator, and theorist of the post-1960s international artistic avant-garde.

Due to his interest in new art forms and innovative trends, he actively participated in most of the artistic disciplines of his time. He cofounded the independent artist-run space In-Out Center in Amsterdam and founded the legendary bookshop-gallery Other Books and So (1975–79), the first of its kind dedicated to artists' publications that, in 1979, would become Other Books and So Archive. The name "Other Books" indicates the purpose of this bookshop-gallery: the presentation, production, and distribution of publications that were no longer literary texts nor about art, but rather books that were art or, as Carrión himself called them, "non books, anti books, pseudo books, quasi books, concrete books, visual books, conceptual books, structural books, project books, statement books, instruction books" (Advertising flyer, 1975). The second part of the name "and So" refers to all kinds of publications, such as magazines, newspapers, LPs, postcards, posters, musical scores, multiples, etc.

Along with his artistic activities, Ulises Carrión developed a wide range of theoretical work, highlighted by his 1975 manifesto "The New Art of Making Books." Though conceived with the goal of opening new avenues for traditional writers, it would have a great influence on young visual artists. It is fascinating to see that Ulises Carrión's theories are seemingly word-for-word precursors to more recent art theories of the twenty-first-century digital world. By way of example, we can cite his idea of plagiarism as the "starting point of the creative activity." In a sort of pamphlet he stated, "Why is there plagiarism? Because—There are too many books—It takes so long to read or write a book—Art is not private property—They represent love for the author—They give a book a second chance to be read—They make reading unnecessary—They do not lend themselves to psychological interpretations—They do not have utilitarian purposes—They lack commercial value—They are simple and absolute—They are beautiful" (*Fandangos*, no. 1, Maastricht, December 1973).

Clues to his oeuvre may also be found in artists' books such as *Looking for Poetry* (1973), films like *The Death of the Art Dealer* (1982), or the video *TV-Tonight* (1987). During his most creative artistic period, his participation in the international mail art network gave birth to, among others, the magazine *Ephemera* (1977–78),

dedicated to receiving each day the works circulating throughout this network. For Ulises Carrión, mail art was a kind of guerilla strategy. Whether one uses the mail system as a support—as one would use canvas, paper, or wood—or as a means of distribution, both “art” and “mail” coalesce to control the production and distribution of art (*Mail Art and the Big Monster*, 1977).

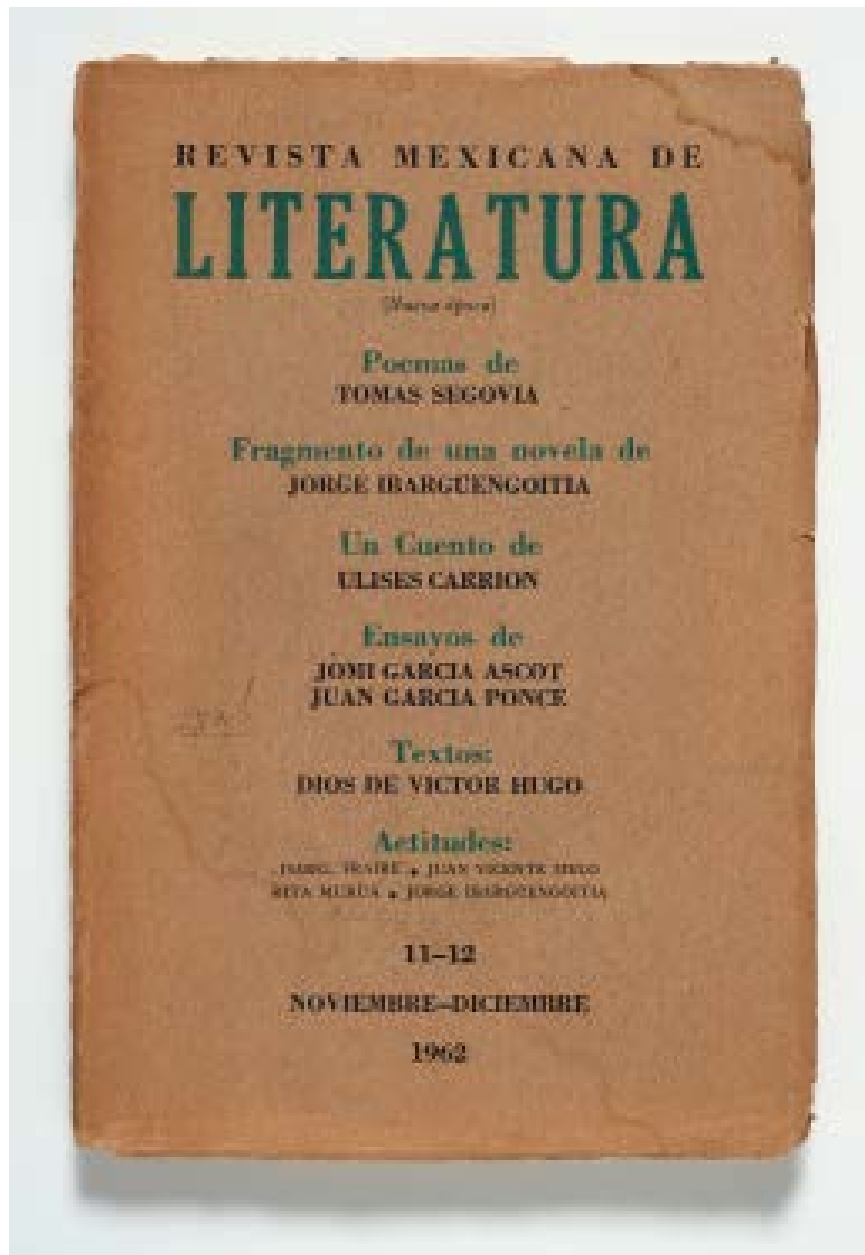
This retrospective focusing on Ulises Carrión’s personal and groundbreaking approach seeks to illustrate all aspects of his artistic and intellectual work. The exhibition spans from his early career as a young, successful writer in Mexico, to his college years as a postgraduate student exploring language and linguistics in France, Germany, and Britain, to his numerous activities in Amsterdam, where Carrión established himself in 1972.

The exhibition is composed of nearly 350 pieces that include books, magazines, videos, films, sound pieces, mail art, public projects, and performances, along with Carrión’s initiatives as curator, editor, distributor, lecturer, archivist, art theorist, and writer. It is a significant body of original work structured so as to place a spotlight on every facet of his production.

Without losing sight of the unclassifiable nature of his oeuvre, this exhibition emphasizes Ulises Carrión’s constant search for new cultural strategies and the extent to which his projects were determined by two fundamental themes: structure and language. These represent artistic guidelines influenced by a literary education, which he invariably struggled against, and are pervasive in his work. This duality corresponds to the exhibition title *Dear reader. Don’t read*—taken from his diptych of the same name— which illustrates his ambiguous relation to literature, a recurring theme in his work.

INDEX

The first part of the exhibition serves as an illustrated “table of contents” introducing the different sections of the show, each piece zooming in on a particular aspect of Ulises Carrión’s oeuvre. Beginning with his career as a successful and respected young writer in Mexico and his subsequent postgraduate studies in Europe and his university thesis (“Judas’ Kiss and Shakespeare’s Henry VIII,” dealing with the structure of the play), the exhibition seeks to illuminate his manifold activities in Amsterdam before his premature death at the age of forty-nine.



37

“El asalto”, Mexico, *Revista Mexicana de Literatura*, 1972
Private collection, Paris.
Photo: Joaquín Cortés/Román Lores

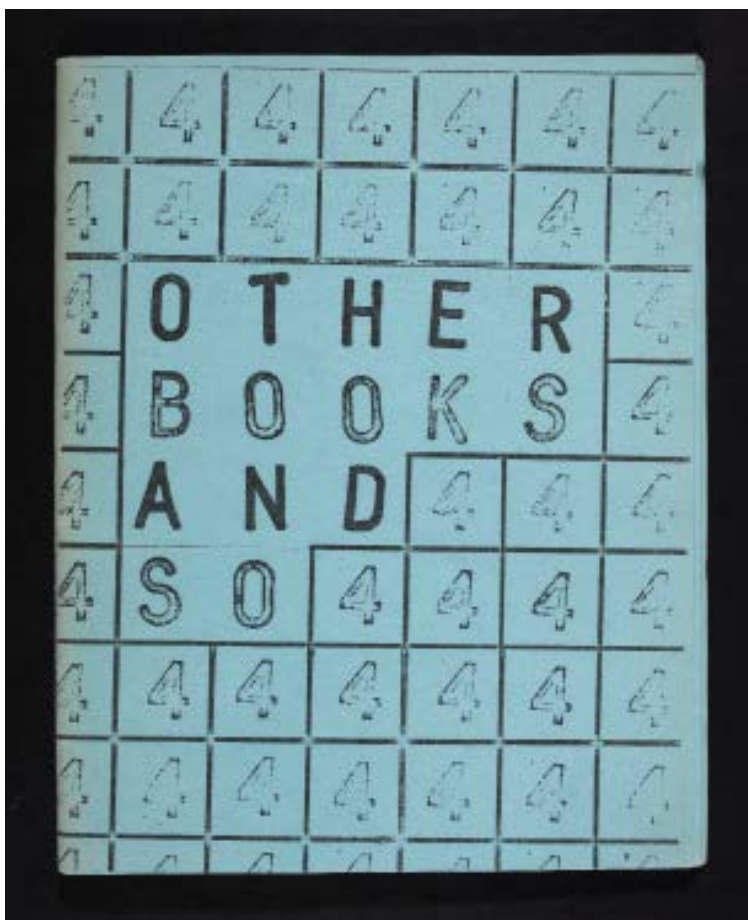
BOOKWORKS AND LANGUAGE WORKS

Ulises Carrión searched to escape from literature all throughout his life, but language and its structure remained as essential tools of his practice: “I do not call myself a writer, because I use language, as I say, from a non-linguistic point of view, but I consider myself a writer in the sense that I think that my work is important for language.” Literature, texts, and books were invariably at the heart of his artistic activity; constructing (*Dear reader*) and deconstructing (*Don't read*) were his permanent challenge.

38



The orchestra, 1977
Private collection, Paris.
Photo: Joaquín Cortés/Román Lores



Sales catalogue of Other Books and So, no. 4, 1976
Archive for Small Press & Communication in Zentrum für Künstlerpublikationen
Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen
Photo: Joaquín Cortés/Román Lores

OTHER BOOKS AND SO

Bookworks, by both Ulises Carrión and other artists, were the seed of the bookshop-gallery Other Books and So (1975–79), that sought to reach a broad audience with these singular publications. Despite its short life, Other Books and So would become a paragon in the history of artists' books. In the spirit of the time's expansion of the arts and the breaking down of boundaries between artistic mediums, Ulises Carrión considered Other Books and So an artwork: "Where does the border lie between an artist's work and the actual organization and distribution of the work?" At this singular location he not only promoted artists' publications but also organized various events and more than fifty exhibitions—including solo and thematic shows, as well as others devoted entirely to publishers. During this period he also initiated Daylight Press, an editorial name and address that artists were free to use for their own publications. His curatorial activity in the field of artists' books also extended to other institutions.

Other Books and So would later become the Other Books and So Archive (1979–89), which was dissolved following the artist's death. Ulises Carrión used a selection of its collection as the basis for his 1987 documentary on artists' books, *Bookworks Revisited*.

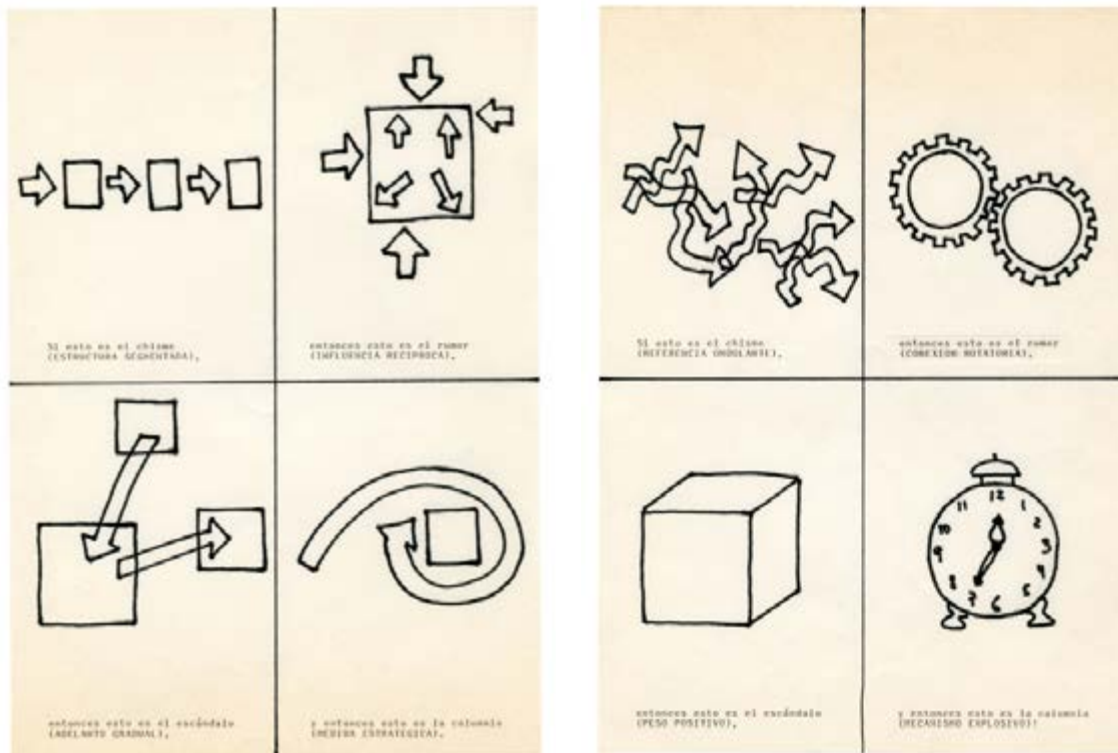
THE DEATH OF THE ART DEALER

An aficionado of B-movies, Ulises Carrión collected numerous copies on video; interested primarily in their structure, he generally disregarded the language in which they were dubbed or their narratives. For his film work *The Death of the Art Dealer*, first conceived as a performance, he made use of a 1949 movie by Max Ophüls. Holding a small video monitor on which the film was playing, he physically follows the original camera movements—left to right, back and forth, up and down, and so on—as a commentary on cinema’s constructedness.

GOSSIP, SCANDAL, AND GOOD MANNERS

Ulises Carrión transformed the social practice of gossip, rumor, and scandal into a public project. He approached this as an artistic researcher, counterbalancing the extreme informality of these phenomena with a systematic analysis. The quasi-experimental setup in this “field study” consisted of spreading several pieces of gossip in Amsterdam through friends and colleagues, observing the chain effects of this circulation via self-monitoring protocols of those involved, analyzing the data, and illustrating it with diagrams as well as with staged examples and scenes taken from films and operas. At the conclusion of this process he presented the results of his investigations in a lecture, and later in a video document.

40





Lilia Prado, 1984
Archivo Lafuente

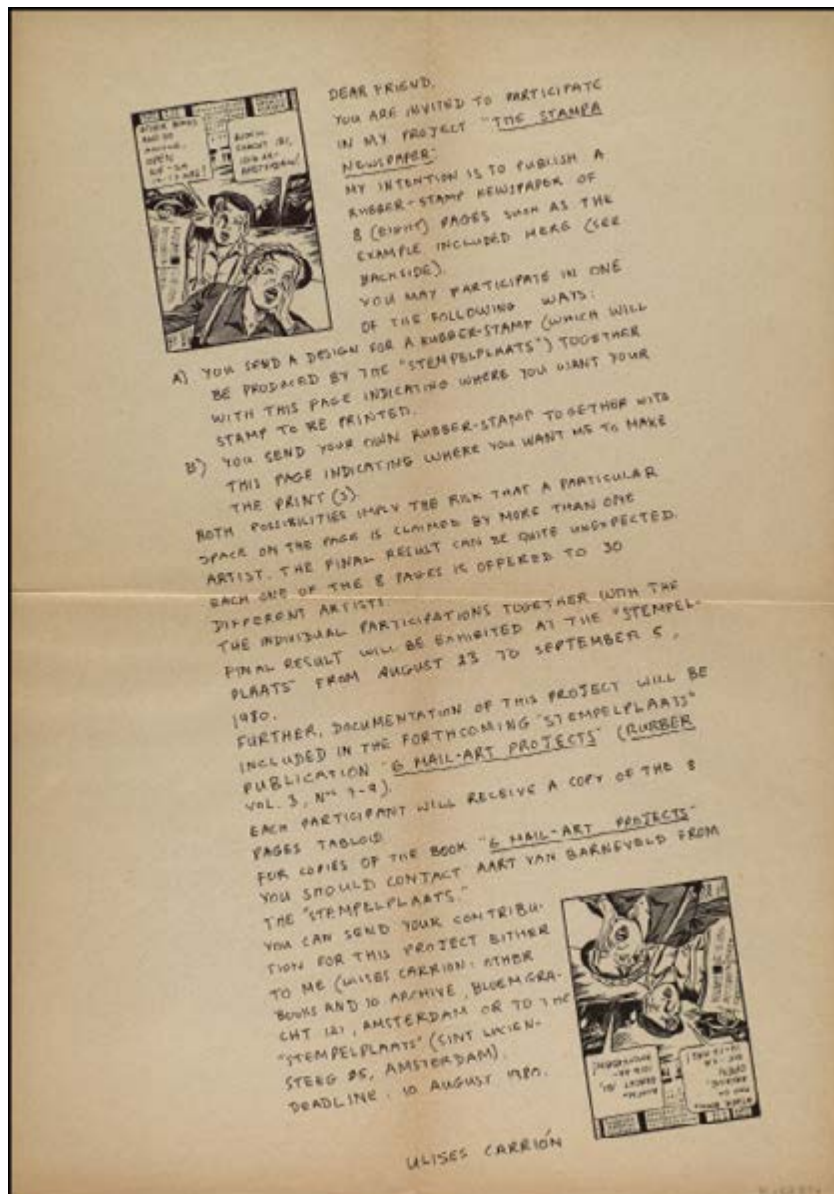
THE LPS FILE

The *LPS File* documents Ulises Carrión's project to organize a film festival focusing on the Mexican film star Lilia Prado. The underlying idea was to provide a platform to promote a star outside the predominant culture by transferring the dispositive of celebrity from one culture to another—and perhaps also from the star to the initiator: "Don't you think that my gesture, my choice of Lilia Prado, is just as arbitrary as Duchamp's gesture?... Lilia Prado is my readymade."

MAIL ART AND STAMP ART

The activities of Other Books and So and Ulises Carrión's interest in investigating new ways of expression and circulation led him to become an active participant and a productive link in the mail art network. His contributions to and initiation of mail and stamp art projects and exhibitions witnessed his personal involvement in models of cultural strategies to control the production and distribution of art. Some of these initiatives were organized in close collaboration with Aart van Barneveld, founder of Stempelplaats in Amsterdam, where these art forms were connected to the international mail art network, existing in parallel to the established art world. Ulises Carrión's twelve-issue magazine *Ephemera* (1977-78), devoted to publishing the contributions circulating through this network that he received daily, testifies to its diversity in aesthetics, conception, and geographical origins.

42



PUBLIC PROJECTS

The new theoretical and artistic ground from which art was expanding into the wider territory of culture was apparent in a number of Ulises Carrión's public projects based on myths and social attitudes. The artist fashioned strict instructions for both acquaintances and strangers, turning them into objects within different experimental settings. These projects essentially involved the conceptualization, initiation, analysis, presentation, and distribution of the unpredictable outcome of an initial idea, a sort of gambling in which people, behaviors, and ideas are thought of as game pieces.



Invitation to the Ulises Carrión performance *Namen en Adressen* (Names and Addresses), 1980
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Biblioteca y Centro de Documentación

43

PERFORMANCES

Most of Ulises Carrión's performances were conceived for specific events, and consisted of the artist reading his works. These performances were closely related to his sound pieces and to his use of language within a rigid conceptual structure. Commenting upon one of his sound pieces, he wrote, "Each piece is a series of vocal units that unfolds according to simple rules."

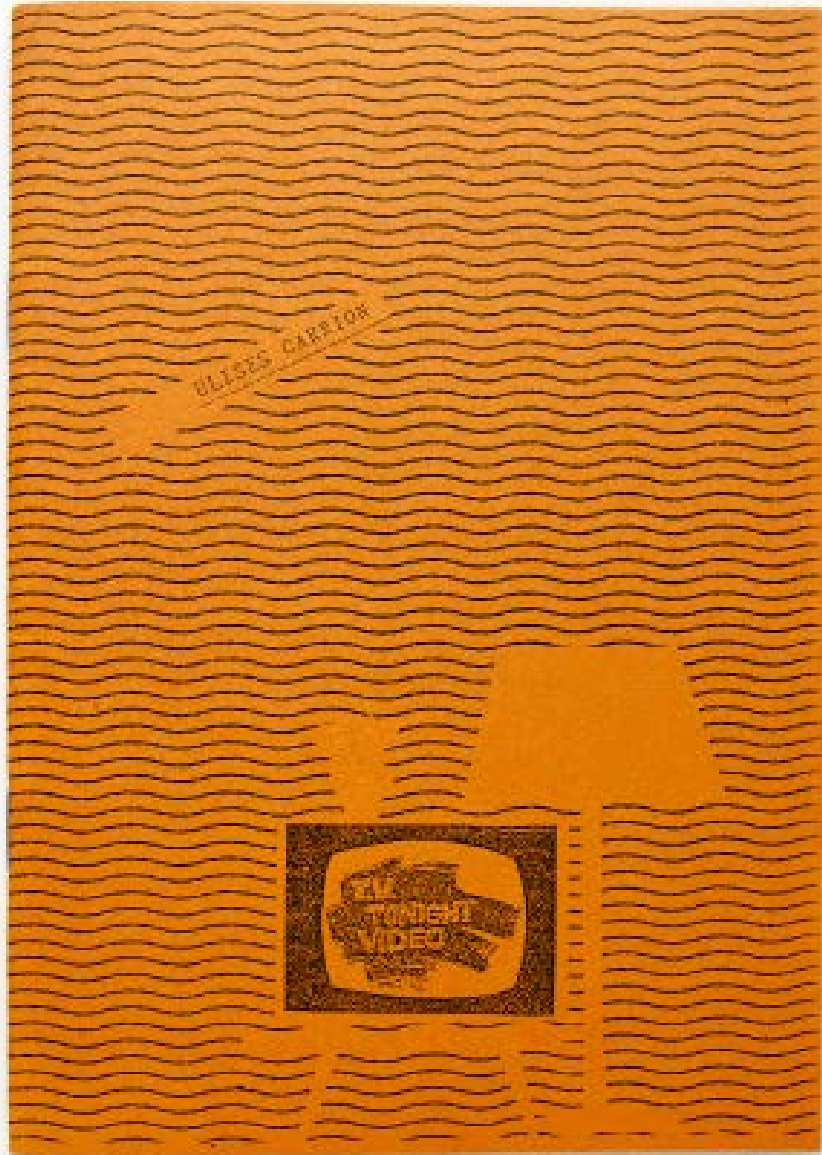


View of the diamant. Installation *The Theft of the Year*, 1982
Private collection, Paris.
Photo: Joaquín Cortés/Román Lores

VIDEO AND SOUND WORKS

Video as a time-based medium provided Ulises Carrión with a convenient means to showcase his ideas, which develop in documentaries and video works as two differentiated forms. In the latter, the use of the camera is ostensibly conventional. Some concentrate on moving elements that produce visual structures by themselves. Their own mediality is their subject matter and justification. “The idea is to create visual and sound structures according to certain rules... you don’t know the rules, but you will see it immediately because it’s very simple.” His sound works follow a similar conceptual approach.

44



T.V. Tonight video, 1987
Private collection, Paris.
Photo: Joaquín Cortés/Román Lores

VT _____
card 2 _____

Ulises CARRION



★ CHEWING GUM _____

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

Different people chew bubble-gum. Close-ups of faces, seemingly talking, but no sound comes from their mouths. A special rhythm comes into being out of the succession of faces

Verschillende personen kauwen kauwgom. Plattegronden van gezichten. Het lijkt alsof ze spreken maar er komt geen geluid uit hun monden. Een bepaald ritme ontstaat door de opeenvolging van gezichten

★ TWIN BUTLERS 1984

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

A B-movie from the Thirties is reconstructed, starring Carrion in one of the roles

Een B-film uit de dertiger jaren wordt herge-structureerd met Carrion als een van de personages →

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

ENGLISH



ULISES CARRIÓN'S (UN)WRITING¹

VIRIDIANA ZAVALA

Ulises Carrión was a jack-of-all-trades: artist, writer, editor, theorist and even curator. The exhibition *Dear reader. Don't read*, organized by Guy Schraenen, details the different fields that Carrión explored, focusing primarily on his interest in dismantling notions around language and writing. Carrión began this process in Mexico and pursued it further in Amsterdam, where his interest in communication and mass media led him to make a significant body of work, broadly recognized in recent decades for its experimental qualities. This exhibition is the result of exhaustive research into documents and archives and it offers viewers a comprehensive look at Carrión's thought process through his literary, filmic, theoretical and artistic practice.

The manifesto *El arte nuevo de hacer libros* (The New Art of Making Books) is Ulises Carrión's best-known text; in it, he sought to dissociate a writer's work from the traditional concept of the book, and spoke of the death of writing as a primordial element of this disassociation.² Carrión viewed books as autonomous spaces that he could use in different ways. His particular interest in books as living organisms—as something more than a mere container of texts and narratives—led him to explore new configurations of language and linguistic media. As early as 1960, we can see that Carrión was clearly concerned with observing, assessing and deconstructing all kinds of structures related to language and its modes of expression. That year, he decided to study literature at the Universidad Nacional Autónoma de México, and from that moment on he began dealing with communication from a theoretical point of view and thus began exploring alternatives to the narrative function of literary creation.³

47

Before writing his manifesto, Carrión had published “Textos y poemas” (Texts and Poems) in the sixteenth issue of *Plural* magazine.⁴ In this essay, he offered a series of speculations about poetry, metaphor and structure, evincing a paradigm shift

1 The idea of exploring Carrión's theoretical history in Mexico and the title of this article were inspired in the reading of a text by Luis Felipe Fabre that approaches Ulises Carrión's work based on his interaction with Octavio Paz. See Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura* (Mexico City: CONACULTA/Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005).

2 Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros,” in *Plural* # 41 (February 1975). The manifesto's title alludes to the Lope de Vega text *El arte nuevo de hacer comedias*.

3 Magdalena Sofía Carrillo Herrerías, *Poesías de Ulises Carrión. La poesía concreta como referencia* (MA thesis in art history, UNAM, 2014), 3.

4 *Plural* was a monthly criticism and literature magazine edited by Octavio Paz and Carlos Fuentes and published by the *Excélsior* newspaper from 1971 to 1976.

in his work in terms of its relation to literature, revealed by his use of space and typography.⁵ It seems that Carrión wanted to place writing in a spatial context, something similar to the premises of 1950s Brazilian concrete poetry:

[...] a critical evolution of forms. Given that the historical cycle of the verse (as a formal-rhythmic unit) has come to an end, [...the writer] becomes aware of graphic space as structural agent. Qualified space: space-time structure, instead of just linear-temporal development, and thus the importance of the idea of the ideogram, in its general sense of spatial or visual syntax as well as in its specific sense.⁶

In “Textos y poemas,” Carrión makes a clear distinction between structures and metaphors—structures belong to the field of science while metaphors belong to the field of poetry—although he notes that there is a correlation between the two:

Everything that exists is structures.
Everything that happens is metaphors.
Every metaphor is the meeting point of two structures.
The scientist describes structures, and hence broadens preexisting knowledge about preexisting structures.
The poet creates metaphors, and hence creates new possibilities of metaphors.
[...]
The scientist looks at reality. The scientist looks at structures.
The poet does not look at reality. The poet looks for the meeting point between two structures. The poet looks for something new that is not reality. But that is doomed to be reality.⁷

48

In this way, for Carrión poetry is a way of writing that allows him to create objects and events and that offers the reader the opportunity of imagining another world, unlike science, which only looks at what already exists; poems are fluid, unstable, flexible and sometimes playful creations, which grow and progress through time, at once refuting and asserting themselves. Carrión’s poems are structures made of changeable relations, which subvert literary norms and conventions.⁸

5 Ulises Carrión, “Textos y poemas,” in *Plural* # 16 (January 1973).

6 Augusto de Campos et al., *Plan Piloto para Poesía Concreta*, 1954.

7 Carrión, “Textos y poemas,” 16.

8 Ramón Xirau, *Poesía Iberoamericana: Doce ensayos* (Mexico City: SEP, 1972), 67.

Before he published “Texts and Poems,” Carrión began to correspond with Octavio Paz in September 1972. Their letters were published in *Plural* magazine as “Correspondencia” and evinced both of their theoretical positions.⁹ For his part, Carrión proposed a new literary structure where metaphors were set in motion by altering signs and words as if they were mathematical terms.¹⁰ Carrión’s first letter explains his interest in a kind of writing without words and defends his position as a poet vis-à-vis literature, asking Octavio Paz’s opinion about it (“I’m hungry for opinions,” he says). Though he is interested in analyzing the limits between the poetic and the mathematical, Paz describes Carrión’s exercises more like “poetic anti-texts [...] with a unique goal: the destruction of the text and literature.”¹¹ Their correspondence does not end in agreement. However, it does speak of a turning point in the literary output of the period, since Paz mentions that he is interested in how topics such as visual poetry crop up in the work of some of his contemporaries, like Severo Sarduy. Paz ends the exchange by telling Carrión that he has given in to “the temptation that has inspired the successive avant-garde movements of our time, from Mallarmé onwards. To write a text that is all texts or to write a text that is the destruction of all texts. Two sides of the same passion for the absolute.”¹²

An earlier sign of Carrión’s more formal project is a compilation of texts, *De Alemania* (Of Germany),¹³ published in 1970, in which we can read between the lines that he intends to renounce literature. In spite of the texts’ apparently traditional structure, the further one reads the more one notices the importance of letters and systems of composition as something more than elements forming sentences and words. The first text is a kind of transcribed monologue, where pauses and silences are essential, providing some clues about Carrión’s approach to words:

[...] what defenseless modesty that of the indefinite article which is often found at the beginning of the first paragraph—all the other words of language come after it, absolutely all of them, and not holding hands in single file, but rushing each other pell-mell, without respect, so that the muffled buzz in my head is not a confusion of thoughts (oh, how clear they are), but instead the din of words fighting for their lives.¹⁴

9 Ulises Carrión and Octavio Paz, “Correspondencia,” in *Plural* #20 (May 1973).

10 Cuauhtémoc Medina, “Sistemas, más allá del llamado geometrismo mexicano,” in *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México* (Mexico City: UNAM/Turner: 2006), 125-126.

11 Ulises Carrión quoted in Medina “Sistemas, más allá...,” 126.

12 Carrión and Paz, “Correspondencia,” 16.

13 Ulises Carrión, *De Alemania* (Mexico City: Joaquín Mortiz, 1970).

14 Carrión, *De Alemania*, 13.

In *Modelo* (Model),¹⁵ the artist strips the message of information, replacing the words in poems by Jorge Manrique and Íñigo de Mendoza with another code made up of lines and punctuation marks, distributing these marks and lines in space as part of the composition, lending rhythm to the page the same way that the rules of metrics lend rhythm to poetry.

Carrión analyzed the different ways in which, based on language, specific cultural codes were shared between different groups of people; he also sought various means of deciphering them and of reaching a point in communication where language would be universal. Before writing *El nuevo arte de hacer libros*, the artist had already shown an interest related to the deconstructive analysis method proposed by Jacques Derrida in *Of Grammatology*, which attempts to reveal the instability of the text's meaning. This is evinced in the pieces he made in Amsterdam where he experimented with the dismantling of poems and prose, looking for new means and media of communication.¹⁶ In 1972 the artist began a prosperous phase of experimentation in this European city, which went beyond simply playing with punctuation marks and rhymes; from his point of view, he was still writing, though this writing was not necessarily readable as text. He had set himself the task of outlining theories about the possible disappearance of traditional writing, equating the medium with abstract painting.¹⁷

AMSTERDAM AND (ANTI) WRITING

Following a few disagreements with the academy and institutions in Mexico, Ulises Carrión, along with many artists of his generation in Mexico as well as abroad, started thinking about new collective art making and distribution strategies. Thus, he was drawn to the characteristic interdisciplinarity and experimentation of transatlantic avant-garde movements like Fluxus. With the Latin American diaspora in Europe in the 1960s and 70s, new spaces opened up and new cultural strategies arose, tied to groups of artists outside of the institutional circuit. In Amsterdam, Latin American artists experimented with conceptual art, of which language and words were an important concern.¹⁸ In this context, this city seemed like the most suitable for the work Carrión was making—it was open to new ideas and it was where a series of diverse avant-garde movements, from De Stijl to Provo, had laid the foundations for “creative

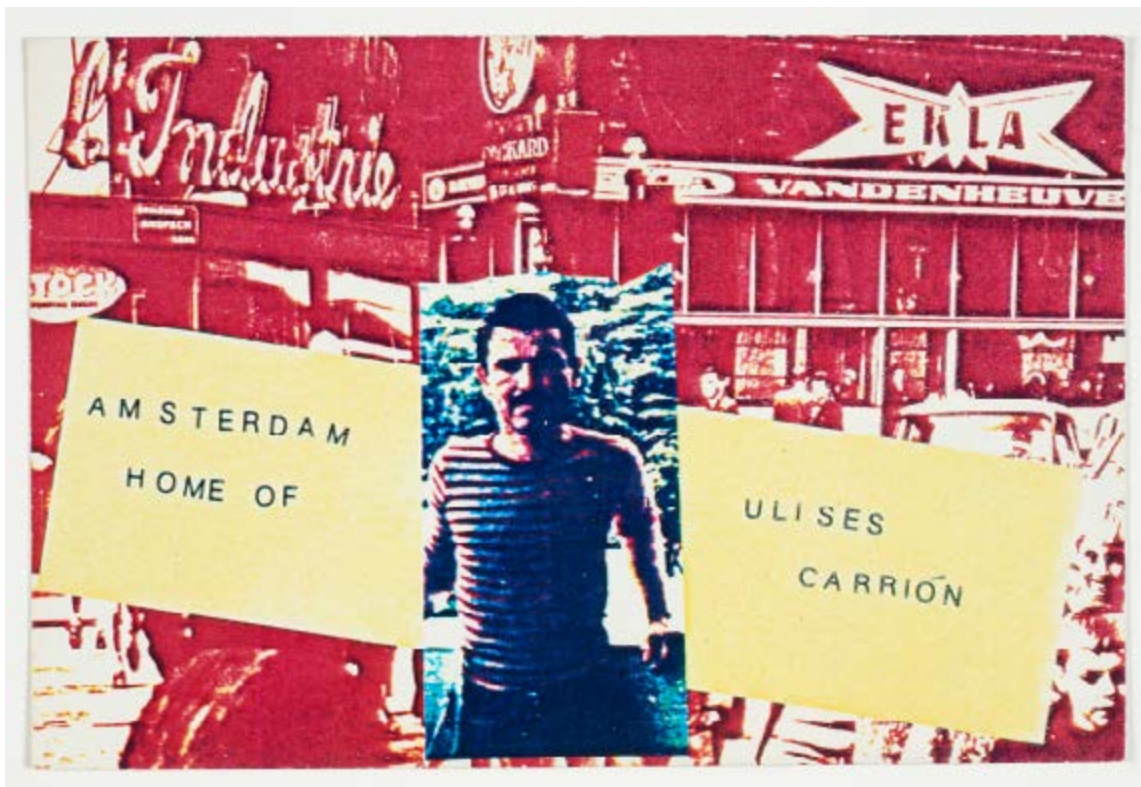
15 *Modelo* was one of the first experimental texts that Carrión sent Octavio Paz; it was included in “Textos y poemas.”

16 Luis Felipe Fabre, *op. cit.*, 41.

17 Carrión and Paz, “Correspondencia,” 16.

18 Christophe Cherix, “Greetings from Amsterdam,” in *In & Out of Amsterdam*.

Travels in Conceptual Art, 1960-1976 (New York: Museum of Modern Art, 2009), 17.



Leaflet for the collective project *Famous Artists' Residence Series* by Patrick T., 1980
 Archive for Small Press & Communication in Zentrum für Künstlerpublikationen Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen
 Photo: Joaquín Cortés/Román Lores

freedom and the efficient distribution of artworks.”¹⁹ It is where, in September 1972, he founded the In-Out Center, along with the artists Michel Cardena, Raul Marroquin, Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur Gudmundson, Kristján Gudmundsson, Hetty Huisman, Pieter Laurens Mol and Gerrit Jan de Rook.²⁰ This venture was an ideologically and economically independent publishing house with spaces run by artists who established international networks for the exchange of works and ideas.²¹ In these projects, Carrión found a way to democratize art and foster other forms of art practice.

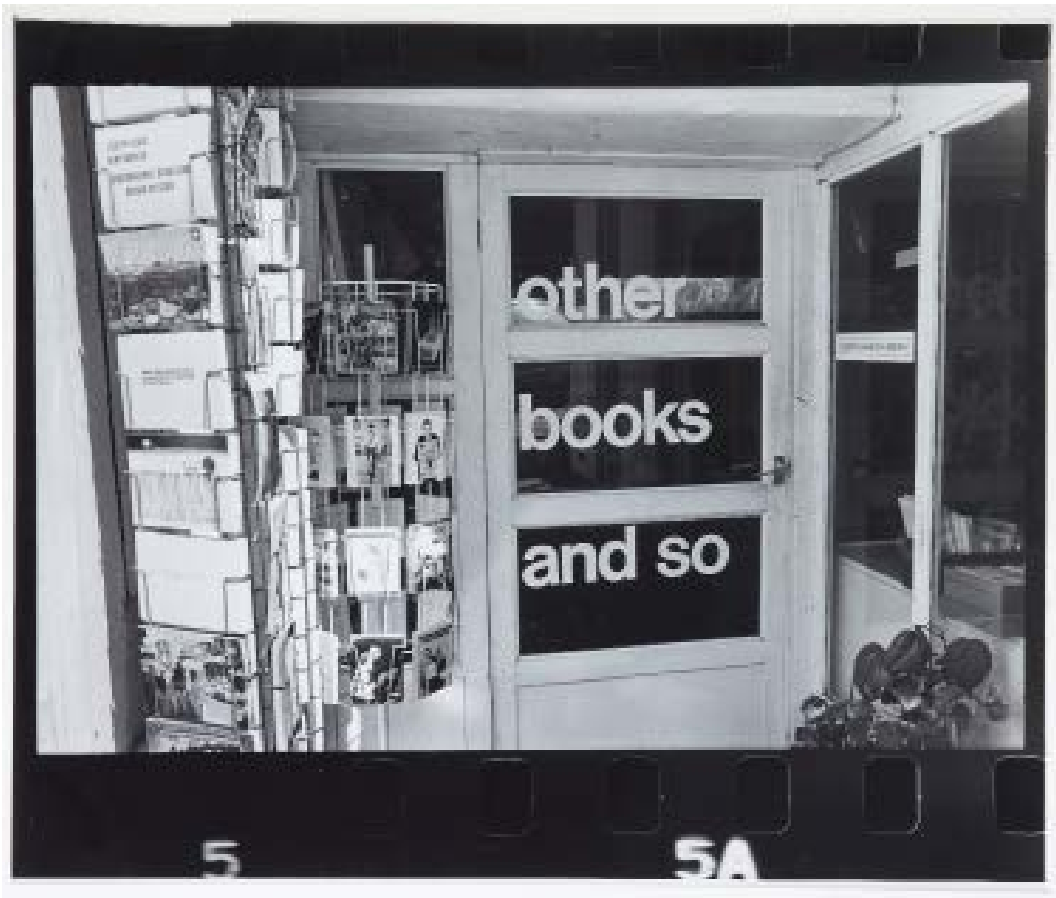
In April 1975, Ulises Carrión founded Other Books and So (OBAS) as a point of distribution, sale and exhibition of artists’ books. He wanted to release publications that did not feature literary texts and to present books as works of art; he also wanted to put into circulation unclassifiable products: “ephemeral documents, postcards, printed matter, albums, cassettes, etc.”²² This project allowed Carrión to establish a publishing strategy and program of international

19 Guy Schraenen, “Una historia memorable,” in *Querido lector. No lea* (Madrid: MNCARS, 2016), 18.

20 Cherix, *op. cit.*, 18.

21 Schraenen, *op. cit.*, 18.

22 *Ibid.*, 17.



Other Books and So, 1975-1986
Archive for Small Press & Communication in Zentrum für Künstlerpublikationen Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen
Photo: Joaquín Cortés/Román Lores

exhibitions while being intensely involved in mail art. In late 1978 his exhibition space closed and the project became the Other Books and So Archive (OBASA). For Carrión, OBASA was a collective work: by hosting individual and collective materials, the archive acquired meaning as it established relationships between artists, writers and producers. Carrión not only classified the collection but lent it a cultural and social significance that reflects the intensive experimentation that took place in the arts in the 1970s and 80s. The participation of other artists at the In-Out Center and OBAS and the exchanges that happened there were the point of departure for developing OBASA, and these three projects are all the result of Carrión's research on writing, his experiments with poetry and his creation of book-works:²³

The archive is also a product of a theoretical development of mine, which is that I have come to realize more and more clearly that my idea of art does not restrict itself to the making of objects or to events [...]; I consider an archive to be an artwork [...].²⁴

²³ Javier Maderuelo, "Un archivo es un archivo...", in *Querido lector. No lea* (Madrid: MNCARS, 2016), 58.

²⁴ Ulises Carrión quoted in Maderuelo, *op. cit.*, 59.

For the writer who did not want to be a conventional one, books were living organisms that could grow and multiply, change and die over time. His book-works were the last phase of an inexorable process, while libraries and museums were their cemeteries. From his point of view, books were a medium for language as well as total works of art whose handcrafting was a vital element so that the creator could fully achieve his or her intention; at the time, Amsterdam was the ideal place to carry this out, because books were getting “cheaper, easier to read and easier to make.”²⁵ In this respect, in 1972 Carrión stated:

A writer can now make his or her own books. All you need is a mimeograph [...]. Besides, books are becoming just one more of many means of publication. There are painting galleries, for example, where you can hang a series of texts and where, as it happens, painters no longer have anything to hang.²⁶

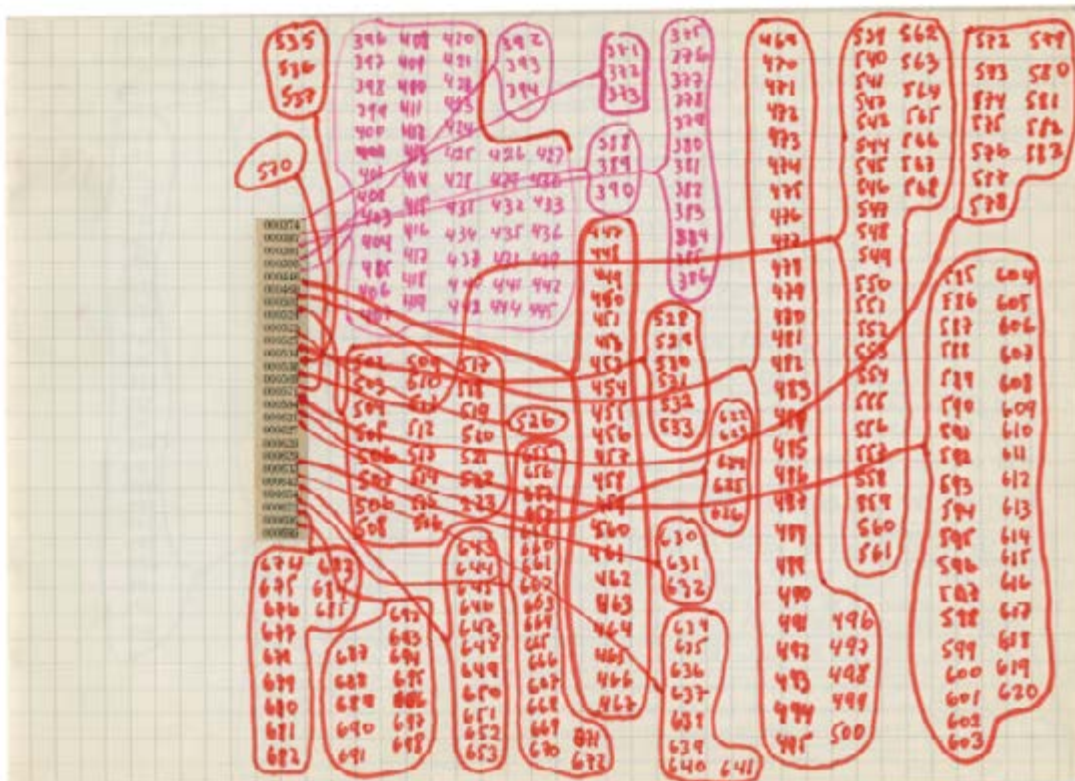
In Carrión’s individual works, made at the same time as his involvement in the In-Out Center, we can see a tautological relationship between theory and artwork. His analysis of writing resulted in various experiments in which he adapted visual art terminology to his (un)writing exercises, creating pieces like collages on paper and the *Print + Pen* series (1972). In this series, Carrión modified narrative text by superimposing line drawings, turning the content of pages into images; in his collages, the lack of writing is offset by a play with lines in the space that form different grids. *Numerations* (1972) was made in a notebook where the artist glued cut-outs of figures, adding handwritten numbers as if to form computer circuits. This series of numeric codes betrays the imminent disappearance of the narrative in his work. It also shows his concern, like that of other artists of his generation, for technology and its repercussions on communication.

Carrión’s obsession with language led him from “Textos y poemas” to a reflection on forms of communication like gossip and scandal. Carrión saw these as new devices and strategies of communication that involved human emotions; he studied them as structures that lent themselves to artistic purposes.²⁷ For Carrión, gossip was a colloquial mode of communication in which ideas are conveyed from one individual to another; unlike gossip, scandal was a collective communicative activity. From his point of view, both produced a feeling of pleasure and a confrontation with moral issues that were similar to those involved in art practice.

25 Carrión and Paz, “Correspondencia,” 16.

26 *Ibid.*, 17.

27 Ulises Carrión, “El proyecto de chisme una etapa inicial,” in *Lilia Prado Superestrella y otros chismes* (Mexico City: Tumbona Ediciones), 44.



Untitled (Numerotations/ Numeraciones), n.d.
 Archivo Lafuente

In 1975, when Carrión published *El nuevo arte de hacer libros*, he was convinced that books could contain new instruments constructed out of images, lines and shapes, textures, artistic processes, numbers, mathematical equations, binary code, gossip and scandal—and that these books might be able to convey concepts like the infinite without resorting to the use of sentences. Words or letters normally used in narratives were reconceived and turned into shapes and signs. Based on the premises of his manifesto, he performed a multitude of experiments involving performances, video art, mail art, sound poetry and other media, which conform an extensive body of work included in *Dear reader. Don't read*.



TEXTS AND POEMS

ENGLISH VERSION OF "TEXTOS Y POEMAS",
PLURAL (JANUARY 1973)

WHAT PEDRITO
GONZALEZ THOUGHT
THE DAY HE STARTED
THINKING ABOUT WHAT
HE'D DO IN LIFE

Everything that exists is
structures.

Everything that happens is
metaphors.

Every metaphor is the
meeting point of two
structures.

The scientist describes what
exists.

The poet makes things
happen.

The scientist works on
structures.

The poet works with
metaphors.

The scientist describes
structures, and hence
broadens preexisting
knowledge about
preexisting structures.

The poet creates
metaphors, and hence
creates new possibilities of
metaphors.

The scientific description
of a structure helps with
the scientific description
of another larger structure
of which the first structure
is an element.

The meeting point of two
structures, metaphor, does
not exist; it happens. It
cannot be described. If it
is described, it is already
structure, it exists. It ceases
to be metaphor, meaning, it
stops happening.

Any metaphor that is no
longer metaphor but rather
structure can be used as one
of the two structures whose
meeting point will create a
new metaphor.

This is an infinite chain;
it happens in time and in
space.

Any metaphor is doomed to
become a structure.

Any structure can meet
another at some point.

The scientist's work is
recognizing and describing
as many structures as
possible.

The poet's work is inventing
as many metaphors as
possible.

The structure, since it exists,
remains.

The metaphor, since it
happens, ceases to happen.
Any structure runs the risk
of becoming one of the
terms of a metaphor and
dying.

The death of a structure as
structure is its birth as part
of a metaphor.

Any metaphor is doomed to
become a structure and die.

A metaphor dies when
it ceases to happen and,
instead of happening, exists.

Any metaphor, to be a
metaphor, must be new,
based on something already
known. What is known is
structures. What is new
is the meeting point of
structures.

A metaphor's happening
prompts in who perceives
it what prompts a new
happening.

A structure's description details the larger structure of which this structure forms part. It does not create something new. It enlarges. Or details. It enlarges and details.

The scientist describes what exists.

The poet makes things happen.

What happens is doomed to die as a happening. By dying it becomes structure, that is, the object of scientific description.

The poet feeds science, because the metaphors he or she creates become structures.

Every structure is not doomed to become but can become one of a metaphor's terms.

Any science can become art.

All art must become science.

The poet, among all the structures, chooses which ones to use to create a metaphor.

The poet, by choosing, expresses his or her subjectivity. The scientist does not choose.

The scientist becomes aware of a metaphor's existence and describes it. If he or she describes it, the metaphor exists. If the metaphor exists it ceases to be metaphor. Everything that exists is structures.

The scientist looks at reality. The scientist looks at structures.

The poet does not look at reality. The poet looks for the meeting point between two structures. The poet looks for something new that is not reality. But that is doomed to be reality.

The proof that a structure exists is that it can be described.

The proof that a metaphor happens is that it cannot be described.

The metaphor exists because it exists.

The structure exists because it

can be described. Etc., etc., etc.

Leeds, March 72

STORY OF A METAPHOR

There were things.
A man came and said that not all things were things.
There were, for instance, mouths and roses.

And the world kept on going as if nothing had happened.

There were mouths and roses.
A man came and said that not all mouths were mouths nor were all roses roses.
There were, for instance, mouths like roses.

And the world kept on going as if nothing had happened.

There were mouths, roses, and mouths like roses.
A man came and said that not all rose-like mouths were rose-like mouths.
There were, for instance, mouths that were rose.

And the world kept on going
as if nothing had happened.

There were mouths that
were rose.
A man came and said that
not all mouths
were rose nor were all
roses mouths.
There were, for instance,
mouths that were mouths
and
roses that were roses.

And the world kept on going
as if nothing had happened.

There were mouths and
roses.
A man came and said that
not everything was
mouths and roses.
There were, for instance,
things.

And the world kept on going
as if nothing had happened.

There were things.
A man came and said that
not... etc.

And etcetera.

London, April 72

MODEL:

Coplas por la muerte de
su padre
de Jorge Manrique

¿Qué se hizo el rey
Don Juan?
Los infantes de Aragón,
¿qué se fizieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanta invención
como truxieron?

Las justas y los torneos,
Parametros, bordaduras,
y cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿qué fueron sino verduras
de las eras?

1

¿_____?
_____.
¿_____?
_____.
¿_____?
_____?

2

_____.
_____.
_____.
_____.
_____.
_____.
_____.
_____.
_____.
_____.
¿_____?

3

_____.
¿_____?
_____.
_____.
¿_____?
_____.
¿_____?

4

¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?

5

¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿?
¿? ¿? ¿? ¿? ¿?

¿6?

MODEL:

Romance que cantó la
novena orden,
que son los seraphines
de Fray Iñigo de Mendoza

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Pues que en tu natividad
te quema la caridad,
En tu varonil edad
¿quién sufrirá su calor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Será tan bivo su fuego,
que con importuno ruego,
por salvar el mundo ciego,
te dará mortal olor.

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Arderá tanto su gana,
que por la natura humana
querrás pagar su manzana
con muerte de malhechor.

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

¡O amor digno de espanto!,
pues que en este niño
sancto
has de pregonarte tanto,
cantemos a su loor:

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

1

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

2

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

3

_____ írrupo
_____ írrupo

[The coplas and romances used by
Ulises Carrión for his texts "Model"
are written in fifteenth-century
Spanish, and therefore have not
been translated into English.]

CORRESPONDENCE

ENGLISH VERSION OF “CORRESPONDENCIA”, PLURAL (MAY 1973)

Amsterdam, September 18, 1972

Dear Sir,
Dear Mr. Paz,
Dear Octavio,

[Ramón] Xirau tells me in his last letter that you're interested in my texts. Well, that doesn't happen very often. I must seize the opportunity. And so, I am taking the risk of bugging you by sending you, besides the texts enclosed, another book of mine in a second envelope. I'm submitting the individual texts for the magazine—one of them, several or all of them. The book is just for you to read and, if you have time, to give me your opinion. I'm hungry for opinions. They've kept me on a diet since I started writing this type of stuff, which I don't know what to call. It's not that the texts belong to a new genre, but that they're based on a different principle. Of the 5 texts I'm sending you here, 1, 2 and 3 are, as you'll see, literary in the conventional sense; 4 and 5 are, on the other hand, vaguely theoretical: I don't know if they can be published, or rather, I don't know if they should be published *with* the others. 1, 2 and 3 don't mean anything, have no psychological, philosophical (etc.) content. They are quite simply linguistic structures exposed. 4 and 5, since they're theoretical, have a message. But I'm afraid this letter is getting a little confusing.

60

I read “Festín de Esopo” in English. I think that poetry *is* appreciated, but that it has to be a new kind of poetry. Poetry that's conscious of the distance that separates language from reality. But not just that says it's conscious. Hamlet was already conscious: “Words, words, words,” you can't say it any better or more concisely. Now poetry itself has to be the expression of this consciousness, of this distance, but without using words that are affected by the distancing they criticize. For me each text is like a mathematical problem: there's an unknown quantity that needs to be determined. The unknown quantity is the possibility of saying something. Words are nothing but the terms of the formula. The x is the possibility of saying something. Words are nothing but the terms of the formula. The x is the possibility of saying something and has to be found each time. And there are a thousand ways to find it. And what we've called poetry until now is just *one* of these ways, not necessarily the best one. Or we'd have to put it to the test. A joke, for example, can be a linguistic structure that's as expressive or more expressive than a sonnet. Or onomatopoeia. Or any other form of language that transcends words. A joke isn't more meaningful than a poem. But it exposes the language more clearly, more quickly, more elegantly; elegantly, in the sense that mathematicians use this word.

Ulises Carrión

Mexico City, October 10, 1972

Dear friend,

Thank you for your letter of September 18, and especially for the texts you enclosed. I plan to publish some of the individual texts in an upcoming issue of *Plural*—December or January or February, I'm not sure yet. I'm very interested in them, especially in the ones you call "vaguely theoretical," which in my mind are the most literary. The other ones, precisely because they're structures, are not strictly speaking literary, in my opinion. Literariness is what structures convey. Of course, every utterance has meaning (a message). What characterizes the literary message, I think, is that it contains its own negation: it isn't "useful" as meaning (it isn't meaning); its value (its existence) lies beyond meaning. Literature conveys meanings, but barely conveys them, erases them, puts them in parentheses, don't you think?

What are you doing in Amsterdam? Will you be coming back to Mexico?

61

Octavio Paz

Amsterdam, October 22, 1972

Dear Octavio,

Thank you very much for your letter. Will you allow me to respond at length? It's not that I want to (I don't like to) get involved in an argument. But I DO want to take advantage of the fact that you're interested in my texts and explain what they really mean to say. I need to dispel the misunderstanding on which your interest is based, according to me, even at the risk of dispelling your interest along with the misunderstanding.

You say that my texts aren't literary because they're structures. I don't see why. My texts aren't structures like those described by linguists (I know practically nothing about linguistics). My texts are structures *set in motion*. They start somewhere and end elsewhere. What distinguishes them from the "other" kind of literature is that I don't introduce any intention, any extrinsic content (is that even possible?) to the structure itself. To mean something, the structure doesn't need to be filled with my little story. Always little, since it's only mine. The content of the structure is its own movement. And this movement can be seen, understood by any reader whether or not our stories are alike (in terms of personality, mood, past, ideology, etc.). And so I agree that "literariness is what structures convey." For them to convey something, what I have to do is expose them, set them in motion, bring them in contact with each other. But to convey what? That depends on each reader. I don't want to impose content, I can't, because I don't know exactly what the words mean (and how do we know that the reader does?). I'm not absolutely sure about anything. Not by any means. What I do know for certain is that the structures are there, that I understand them like the reader does, that they move if I touch them, and that they then do "convey." That's something the reader can also see. That's all I'm asking the reader, who surely has lots of other things to do besides reading—things just as worthy as reading. I can't ask the reader to spend hours or days reading my text, noting how well I choose my adjectives, incidentally, or how subtly the event on page 125 is foreshadowed on page 8, while also taking into consideration what country I'm from, my generation, my sexual habits, my political allegiances, etc.

62

I like to compare what I do (and I'm aware of my arrogance) to abstract painting. I like to compare it to algebra even more. In that other kind of literature each word is a number. But not exactly, alas. It's more like each word functions as a number: $1 + 2 + 3 + 4$, etc. With the disadvantage that it's impossible to specify what quantity each word expresses, *i.e.* what each word means. Although in algebra each letter can be *any* number. It all depends on its place in the formula. It all depends on the structure it forms part of. So, in my texts, words don't count because they mean this or that to me or to someone else, but because they form a structure together. This abstraction of specific contents is the best possibility (not the only one, but certainly the best) that a literary message has of containing its own negotiation. Here the message is definitely

plural. In the other kind of literature the message is falsely plural. The writer conveys *a* message, and each reader receives a different message which is, every time and in every case, *a* message. On the other hand, structures (but, I must emphasize, structures that are exposed, in motion, and in contact with each other) do not convey a message but rather any message. Many messages. All, and at the same time, none. They contain their own negation.

Metaphor is the meeting point, not of two words, but of two structures. There is still much that can be said about this, but by now it's already much clearer what the text you want to publish means. Since it has a message (equivocal, not plural), it's not literary. It's a theoretical text. If you publish that text and not the others, it's as if they'd sent you a novel with a prologue and you decided to publish only the prologue.

I'm in Amsterdam because I feel it's more feasible here to achieve practical results from what I've just said. For example, I now can (anyone can) work in various languages at once. You don't even have to be fluent. Also, books are getting smaller, cheaper, easier to read and easier to make. A writer can now make his or her own books. All you need is a mimeograph (rich writers can buy an offset press, and if they're feeling generous, lend it to poor writers). Besides, books are becoming just one more of many means of publication. There are painting galleries, for example, where you can hang a series of texts and where, as it happens, painters no longer have anything to hang.

Among many others things, at home and inconsistently, I'm studying mathematics. I also read popular science books, meaning elementary ones, since that's all I can handle, given my ignorance. I always assumed that mathematics was boring and science, prosaic. But now understanding why water boils seems much more fascinating to me than the confusing confessions of Mr. So-and-So. And pure mathematics excites my imagination more than the verbal inventions of our most visionary men of letters.

But I'm afraid that all this sounds like a messy confession.

Please accept my warmest regards. And my apologies for such a longwinded letter.

Ulises Carrión

April 3, 1973

Dear Ulises,

What a pleasure it is exchanging letters with you! I'm amazed by your arguments even when I'm not convinced. Now it's my turn to give you my side of the story. Here goes.

Literary or not, not every text has a structure. Or better said, a text may have several: phonological, syntactical, rhetorical, etc. Without them there is no text, although text cannot be reduced to its structure. Each text is different while the structures remain the same: they don't change or change very little. A limited number of structures generate a practically infinite number of texts that, in turn, generate an infinite number of meanings. In the sphere of poetry and literature the distinction between texts and structure is clearer and more dramatic. All literary forms and genres—short stories, novels, sonnets—have similar structures, but each story, novel or sonnet is a work in itself: a unique example. All hendecasyllables have eleven syllables and a certain number of accents and yet a hendecasyllable by Góngora is *not* a hendecasyllable by Lugones. Although the structures of the *Odyssey* and Joyce's *Ulysses* are (or could be) similar, what interests us is what distinguishes the *Odyssey* from *Ulysses*. Structures are common and repeatable, while poetic texts are unique and unrepeatable. You will say that most texts are repeatable and common. Yes, bad novels and mediocre poems—everything that is the product of a school, a trend or a style. Everything that's a recipe and that tends to be confused with structure.

64 Why am I so interested in what you're doing, whether it's your poetic (de-) constructions or your theoretical texts? Maybe because of your *elegance*, in the mathematical sense of the word. Straight off, because of your dry humor. (We Mexicans have become a grouchy lot, and our only means of release are dissipation, political jokes and nasty gossip. That is what has become of a country that, according to Breton, was "the chosen land of black humor.") In any case, because your texts *really* are literature. You turn what you call "structures in motion" into texts or rather into poetic anti-texts. Unique texts with a unique goal: the destruction of the text and literature.

I'm not the only one, besides, who's interested in your experiments. I've just received a letter from Severo Sarduy and in one passage he says, "there's been a debate here about Ulises Carrión's work, or rather I've been defending—since I find it very interesting (*Plural*, 16). What he says about structure-description and metaphor-event seems to me worthy of the 'Cuaderno Azul.' I also liked his schematic parodies of popular romances. Which way is young literature going? Towards its own ruin, I hope." You try to create *another* kind of literature. Everyone's been wanting to do this, but you've introduced something different: your *other* literature is not yours but that of the others. I recognize in this statement the temptation that has inspired the successive avant-garde movements of our time, from Mallarmé onwards. To write a text that is all texts or to write a text that is the destruction of all texts. Two sides of the same passion for the absolute.

Sincerely,
Octavio

