

Ulises Carrión



IV Aspa, Discos visuales
Octavio Paz /
Vicente Rojo, 1968

QUE ES UN LIBRO

Un libro es una secuencia de espacios.
Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos.

□□□

Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras.

□□□

Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.

Un escritor escribe textos.

El que un texto esté contenido en un libro se debe únicamente a la dimensión de dicho texto; o, tratándose de varios textos cortos (poemas, por ejemplo) al número de ellos.

□□□

Un texto literario (prosa) contenido en un libro *ignora* el hecho de que éste es una secuencia espacio-temporal autónoma.

Una serie de textos más o menos cortos (poemas o no) distribuidos en un libro según cierto orden propio, manifiesta la naturaleza secuencial del libro.

La manifiesta, acaso la usa. Pero no la aprovecha, no la incorpora, no la asimila.

□□□

El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo.
El libro es una secuencia espacio-temporal. <

Ulises Carrión, joven escritor mexicano, autor de dos libros de relatos: *La muerte de Miss O* y *De Alemania*. Últimamente ha incursionado en el campo de la poesía experimental. Actualmente vive en Europa.

□□□
El libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario).

Pero el libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos.

□□□

De entre los lenguajes, el literario (prosa y poesía) no es el que mejor se acopla a la naturaleza del libro.

□□□

Un libro puede ser el recipiente accidental de un texto cuya estructura es diferente al libro: son los libros de las librerías y las bibliotecas.

Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra a, esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros.

□□□

En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros. <

En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero.

□□□

En el arte viejo el escritor escribe textos.
En el arte nuevo el escritor hace libros. ✓

□□□

Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, lingüísticos o no. ↗

□ □ □

PROSA Y POESIA

En un libro viejo todas las páginas son iguales.

El escritor siguió, al escribir su texto, únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro.

Las palabras pueden ser diferentes en cada página; pero cada página, en tanto que tal, es idéntica a las precedentes y a las que siguen.

En el arte nuevo cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir.

□ □ □

En el lenguaje hablado y escrito los pronombres sustituyen a los nombres, evitando repeticiones cansadas y superfluas.

En el libro, compuesto de elementos, de signos, como el lenguaje, ¿qué cosa hace el papel de los pronombres, evitando repeticiones cansadas y superfluas?

Este es un problema del arte nuevo, que el viejo no sospecha siquiera.

□ □ □

Un libro de 500 páginas, o de 100 y hasta de 25, en que todas las páginas son iguales, es un libro aburrido en tanto libro, por más emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impreso sobre las páginas.

□ □ □

Una novela, de un escritor genial o de un autor infame, es un libro donde no pasa nada.

□ □ □

Todavía hay, y siempre habrá, gentes a quienes les gusta leer novelas. También habrá siempre gentes a quienes les gusta jugar ajedrez, o contar chismes, o bailar mambo, o comer fresas con crema.

□ □ □

[A diferencia de las novelas, donde no pasa nada, en los libros de poesía pasa a veces algo, aunque poquísimo.

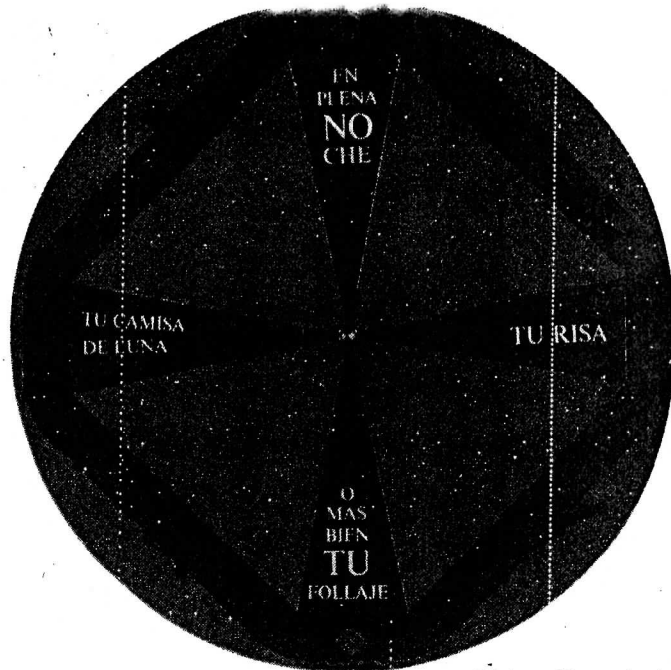
□ □ □

Una novela en que no se usan mayúsculas, o en que se emplean diferentes tipos de letras, o en que se intercalan fórmulas químicas, etc., sigue siendo una novela, o sea, un libro aburrido que hace cara de no serlo.

□ □ □

Un libro de poemas contiene tantas o más palabras que una novela, pero usa siempre el espacio real, físico, sobre el que ellas aparecen, de un modo más intencionado, más evidente, más profundo.

Porque para transcribir el lenguaje poético sobre el papel es



IV Aspa, Discos visuales
Octavio Paz / Vicente Rojo, 1968

necesario traducir tipográficamente las convenciones propias al lenguaje poético. <

□ □ □

La transcripción de la prosa necesita de poca cosa: signos de puntuación, mayúsculas, diversos márgenes.

Todas estas convenciones son invenciones originalísimas y hermosas, pero por ser de uso tan cotidiano no reparamos ya en ellas.

La transcripción de la poesía, lenguaje más elaborado, usa de signos menos cotidianos. La mera necesidad de crear los signos apropiados a la transcripción del lenguaje poético, nos llama la atención sobre este hecho tan sencillo: que escribir un poema sobre un papel es un acto *diferente* de escribirlo en la imaginación.

□ □ □

> La poesía es canto, repiten los poetas. Pero no la cantan. La escriben.

La poesía es para decirse en voz alta. Pero no la dicen en voz alta. La escriben.

El hecho es que la poesía, tal y como se da 'naturalmente' en nuestra realidad, es poesía escrita e impresa, no cantada y dicha.

Y con esto la poesía no ha perdido nada.

Ha ganado, eso sí, una realidad especial de la que carecían las tan añoradas poesías cantada y dicha.

□ □ □

EL ESPACIO

Hace años, pero muchos años, que los poetas han explotado intensiva y eficazmente las posibilidades espaciales de la poesía. Pero sólo la llamada poesía concreta o, últimamente, visual, lo ha declarado abiertamente.

□ □ □

Que un verso termine a media línea, que un verso tenga un margen mayor o menor, que entre dos versos haya un espacio grande o pequeño, todo esto es explotación del espacio.

□□□

No es que un texto sea poesía porque utiliza el espacio de un modo determinado, es que la utilización del espacio es un rasgo de la poesía escrita.

□□□

El espacio es la música de la poesía no cantada.

□□□

La introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literalmente incalculables.

Una de esas consecuencias es la poesía concreta y/o visual, cuya aparición no es una extravagancia en la historia de la literatura, sino el desarrollo natural, inevitable, de la realidad espacial que adquirió el lenguaje desde el momento en que se inventó la escritura.

□□□

La poesía del arte viejo utiliza el espacio, si bien vergonzosamente.

Esa poesía establece una comunicación intersubjetiva.

La comunicación intersubjetiva ocurre en un espacio abstracto, ideal, impalpable.

□□□

En el arte nuevo (del que la poesía concreta es sólo un caso) la comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico — la página.

□□□

Un libro es un volumen en el espacio.

Es el terreno real de la comunicación por la palabra impresa: su aquí y su ahora.

□□□

La poesía concreta representa una alternativa a la poesía.

El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes.

□□□

El espacio existe fuera de la subjetividad.

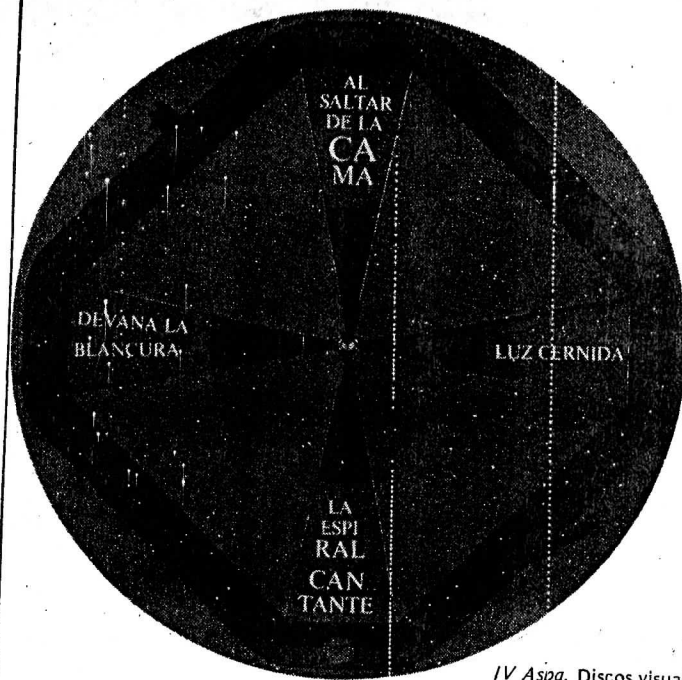
Si dos sujetos comunican en el espacio, el espacio es un elemento de la comunicación. El espacio modifica la comunicación. El espacio impone sus propias leyes a la comunicación.

La palabra impresa está presa en la materia del libro.

□□□

¿Qué es más significativo: el libro o el texto que lo contiene?
¿Qué fue primero: el huevo o la gallina?

□□□



IV Aspa, Discos visuales
Octavio Paz / Vicente Rojo, 1968

El arte viejo supone que la palabra impresa está impresa en un espacio ideal.

El arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc.

□□□

La manifestación objetiva del lenguaje puede considerarse en un momento y un espacio aislados: es la página; o en una secuencia de espacios y momentos: es el libro.

□□□

No hay, ni habrá ya, nueva literatura.

Habrán, tal vez, nuevas maneras de comunicar que incluyan al lenguaje, o basadas en él.

En tanto que medio de comunicación, la literatura será siempre vieja literatura.

□□□

EL LENGUAJE

El lenguaje transmite ideas, o sea, imágenes mentales.

La transmisión de imágenes mentales parte siempre de una intención: hablamos para transmitir ésta y no aquella imagen.

El lenguaje de todos los días y el lenguaje del arte viejo tienen esto en común: que ambos son lenguajes intencionados, ambos quieren transmitir determinadas imágenes mentales.

□□□

En el arte viejo las palabras, su sentido, son las portadoras de la intención del autor.

Como el sentido de las palabras es indefinible, así es la intención del autor insondable.

□□□

Toda intención supone un propósito, una utilidad.
El lenguaje de la vida cotidiana es intencional, o sea utilitario; sirve para transmitir ideas y sentimientos, para exponer, para declarar, para convencer, para invocar, para acusar, etc.
El lenguaje del arte viejo es también intencional, o utilitario. Ambos lenguajes se diferencian sólo en su forma exterior.

□□□

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales.

□□□

Las palabras en un libro nuevo no son las portadoras del mensaje, las mensajeras del alma, la moneda corriente de la comunicación.

Esas ya las nombró Hamlet, gran lector de libros: palabras, palabras, palabras.

□□□

Las palabras del libro nuevo están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención.

Están allí para formar, junto con otros signos, una secuencia espacio-temporal que identificamos con el nombre de libro.

□□□

Las palabras del libro nuevo pueden ser originales del autor o ajenas.

Un escritor del arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe.

□□□

El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio.

□□□

La intención es la madre de la retórica.

□□□

Las palabras no pueden dejar de significar algo, pero sí pueden ser despojadas de intencionalidad.

□□□

Un lenguaje no intencional es un lenguaje abstracto: no refiere a una realidad concreta.

Paradoja: para poder manifestarse él mismo concretamente, el lenguaje necesita volverse primero abstracto.

□□□

Lenguaje abstracto quiere decir que las palabras no están ligadas a ninguna intención particular; que la palabra 'rosa' no es ni la rosa que yo veo, ni la rosa que un personaje más o menos imaginario dice que ve. En el lenguaje abstracto del arte nuevo

la palabra 'rosa' es la palabra 'rosa'. Significa todas las rosas y no significa ninguna.

□□□

¿Cómo lograr que una rosa no sea la mía ni la suya, sino la de todos, o sea, la de ninguno?

Poniéndola dentro de una estructura secuencial (por ejemplo, un libro), para que deje de ser momentáneamente una rosa y sea, antes que nada, un elemento de esa estructura.

□□□

ESTRUCTURAS

Toda palabra existe siempre como elemento de una estructura —una frase, una novela, un telegrama.

O: toda palabra forma parte de un texto.

□□□

Nadie ni nada existe aisladamente: todo es elemento de una estructura.

Toda estructura es a su vez elemento de otra estructura.

Todo lo que existe son estructuras.

□□□

Comprender algo es comprender la estructura de que forma parte y/o los elementos que forman la estructura que ese algo es.

Un libro está formado de diversos elementos, uno de los cuales puede ser un texto.

Un texto que forma parte de un libro no es necesariamente la parte esencial o más importante del libro.

□□□

Quien va a la librería a comprar diez libros de color rojo, porque éste armoniza con los otros colores de su sala o por cualquier otra razón, pone en evidencia el hecho irrefutable de que los libros tienen un color.

□□□

En un libro del arte viejo las palabras transmiten la intención del autor. Por eso él las escoge con cuidado.

En un libro del arte nuevo las palabras no transmiten ninguna intención; sirven sólo para formar un texto, el cual es un elemento del libro, y es éste, en su totalidad, el que transmite la intención del autor.

□□□

El plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo.

□□□

Si alguna vez el arte nuevo usa una palabra aislada, es entonces en un aislamiento total; libros de una sola palabra.

□□□

Los autores del arte viejo poseen el don del lenguaje, el ingenio del lenguaje, la facilidad del lenguaje.

□□□

Para lo
dificult

En el
quiere
(Pero:

En el
sabe lo
de un
Lo im
en tar
estruc

En el
El arte
En el
quiere

No es
Todo
abierto
Y es
cualq

El a
aque
El a
el a
capa

El t
nove
carta

En
autc
así l
E
corr

LA

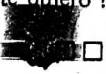
Par.
Par.
que
de

Un
equ

□□□

En el arte viejo se escribe 'te quiero' creyendo que esta frase quiere decir 'te quiero'.

(Pero: ¿qué quiere decir 'te quiero'?)



En el arte nuevo se escribe 'te quiero' a sabiendas de que no se sabe lo que esto quiere decir. Se escribe esta frase como parte de un texto en el que daría lo mismo escribir 'te odio'.

Lo importante es que esta frase, 'te quiero' o 'te odio', cumpla en tanto que texto una función determinada dentro de la estructura que es el libro.

□□□

En el arte nuevo no se quiere a nadie.

El arte viejo dice que quiere.

En el arte no puede quererse a nadie. Sólo en la vida real puede quererse a alguien.

□□□

No es que el arte nuevo carezca de pasiones.

Todo él es sangre que mana de la herida que el lenguaje ha abierto en los hombres.

Y es también la dicha de poder decir algo con todo, con cualquier cosa, con casi nada, con nada.

□□□

El arte viejo escoge de entre los géneros y formas literarios aquel que mejor cuadre a la intención del autor.

El arte nuevo usa cualquier manifestación del lenguaje, ya que el autor no tiene otra intención que la de poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje de querer decir algo.

□□□

El texto de un libro de arte nuevo puede ser lo mismo una novela que una palabra, lo mismo sonetos que chistes, lo mismo cartas de amor que boletines meteorológicos.

□□□

En el arte viejo, así como en última instancia la intención del autor es insondable y el sentido de las palabras es indefinible, así la comprensión del lector es inefable.

En el arte nuevo el leer mismo constituye la prueba de la comprensión del lector.

□□□

LA LECTURA

Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario.

Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.

□□□

Uno puede leer el arte viejo creyendo entender, y estar equivocado.

Febrero de 1975

Non! Je suis sûr qu'il y a une inv correspondent a riel il...
[Illegible text]

18 octobre

Je ne sait plus tres bien quand ça a commencé. Depuis quel ques temps apparaissent des signes étranges.

Peut-être qu'il y en avait depuis toujours et que je les vois seulement maintenant.

1er [Illegible]

[Illegible text]

DATE	NEW YORK	OLD YORK	YOUNG YANKS	YOUNG YIN	OLD YIN
DEC 11, 69					
DEC 12, 69					
DEC 13, 69					
DEC 14, 69					
DEC 15, 69					
DEC 16, 69					
DEC 17, 69					
DEC 18, 69					
DEC 19, 69					
DEC 20, 69					
DEC 21, 69					
DEC 22, 69					
DEC 23, 69					
DEC 24, 69					
DEC 25, 69					
DEC 26, 69					
DEC 27, 69					

Lee Lozano, Cuaderno de una página de I Ching Charts, 1969

insinuations, il faut savoir ce qu'elles sont. Donne-moi la définition de l'insinuation: je réclame la définition de l'insinuation.

Tu vois qu'ils sont descendus. Ils ont emmené ceux du palier. Ils ne crient plus. Qu'est-ce qu'on leur a fait?

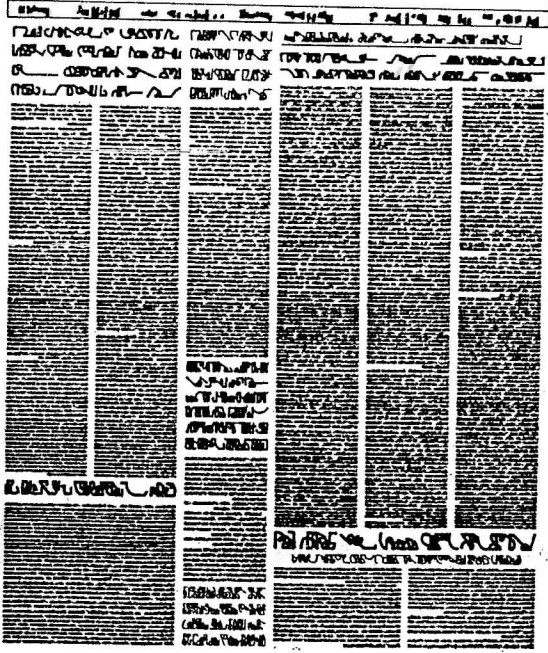
On les a égorés, probablement.

Quelle drôle d'idée, ah non, ce n'est pas une drôle d'idée, mais pourquoi les a-t-on égorés? Je ne peux tout de même pas aller leur demander. C'est pas le moment. On les a peut-être fait égorger. Après tout, on en a peut-être fait quatre choses.

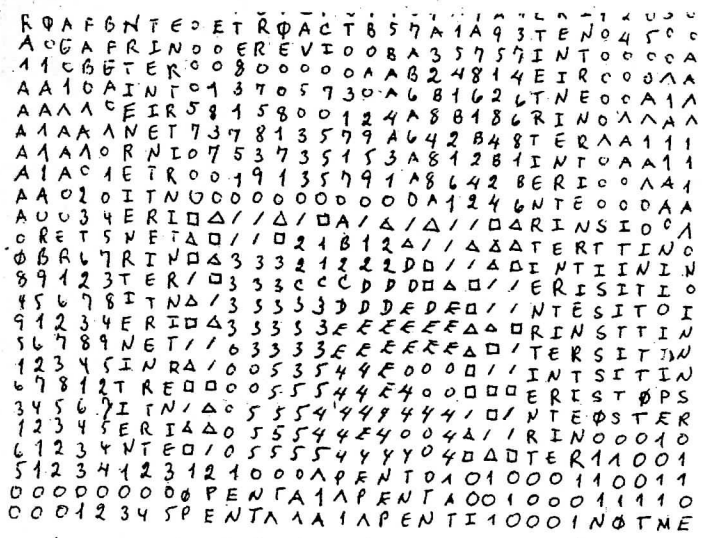
Tu entends? Tu vois? Tu entends?

Ils utilisent des mines souterraines. On va se retrouver dans la cour. Ou dans la rue, tu vas attraper froid dans la cour. on peut meurtre. On peut y installer le chauffage. On peut se cacher. Ils ne

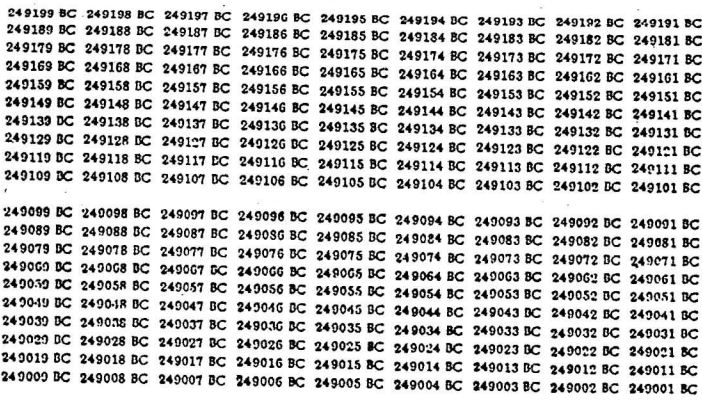
Robert Massin, del libro *Delire à Deux*, de Eugene Ionesco



Mirsha Desmisache, Portada del diario No. 1, septiembre de 1972



Boolean Image, fragmentos de Boolean Package, 1969



On Kawara, Un millón de años, página 1497.

Este malentendido es imposible en el arte nuevo. Sólo puede leerse si se entiende.

□□□

En el arte viejo todos los libros se leen de la misma manera. En el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente. <

□□□

En el arte viejo leer la última página lleva tanto tiempo como leer la primera. En el arte nuevo el ritmo de la lectura cambia, se apresura, se precipita.

□□□

Para entender y apreciar un libro del arte viejo es necesario leerlo enteramente. En el arte nuevo a menudo NO es necesario leer el libro entero. La lectura puede cesar en el momento en que se ha comprendido la estructura total del libro.

□□□

El arte nuevo hace posible una lectura más rápida que la de los cursos de lectura rápida.

□□□

Hay métodos de lectura rápida porque los métodos de escritura son demasiado lentos.

□□□

Leer un libro es percibir secuencialmente su estructura.

□□□

El arte viejo ignora la lectura. El arte nuevo crea condiciones específicas de lectura.

□□□

Lo más lejos a que el arte viejo ha llegado es a pensar en los lectores, lo cual es ir demasiado lejos.

□□□

El arte nuevo no discrimina lectores; no se dirige a los viciosos de la lectura, ni trata de arrebatarle público a la televisión.

□□□

Para poder leer el arte nuevo, y entenderlo, no es necesario haber estudiado cinco años en la Facultad de Letras.

□□□

Los libros del arte nuevo no necesitan, para ser apreciados, de la complicidad sentimental y/o intelectual del lector en cuestiones de amor, política, psicología, geografía, etc.

□□□

El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos. □

Amsterdam, mayo de 1974.

plural

Ulises Carrión, "THE NEW ART OF MAKING BOOKS"

WHAT A BOOK IS

A book is a sequence of spaces.

Each of these spaces is perceived at a different moment - a book is also a sequence of moments.

A book is not a case of words, nor a bag of words, nor a bearer of words.

A writer, contrary to the popular opinion, does not write books.

A writer writes texts.

The fact, that a text is contained in a book, comes only from the dimensions of such a text; or, in the case of a series of short texts (poems, for instance), from their number.

A literary (prose) text contained in a book ignores the fact that the book is an autonomous space-time sequence.

A series of more or less short texts (poems or other) distributed through a book following any particular ordering reveals the sequential nature of the book.

It reveals it, perhaps uses it; but it does not incorporate it or assimilate it.

Written language is a sequence of signs expanding within the space; the reading of which occurs in the time.

A book is a space-time sequence.

Books existed originally as containers of (literary) texts.

But books, seen as autonomous realities, can contain any (written) language, not only literary language, or even any other system of signs.

Among languages, literary language (prose and poetry) is not the best fitted to the nature of books.

A book may be the accidental container of a text, the structure of which is irrelevant to the book: these are the books of bookshops and libraries.

A book can also exist as an autonomous and self-sufficient form, including perhaps a text that emphasizes that form, a text that is an organic part of that form: here begins the new art of making books.

In the old art the writer judges himself as being not responsible for the real book. He writes the text.

The rest is done by the servants, the artisans, the workers, the others.

In the new art writing a text is only the first link in the chain going from the writer to the reader. In the new art the writer assumes the responsibility for the whole process.

In the old art the writer writes texts.

In the new art the writer makes books.

To make a book is to actualize its ideal space-time sequence by means of the creation of a parallel sequence of signs, be it linguistic or other.

PROSE AND POETRY

In an old book all the pages are the same.

When writing the text, the writer followed only the sequential laws of language, which are not the sequential laws of books.

Words might be different on every page; but every page is, as such, identical with the preceding ones and with those that follow.

In the new art every page is different; every page is an individualized element of a structure (the book) wherein it has a particular function to fulfill.

In spoken and written language pronouns substitute for nouns, so to avoid tiresome, superfluous repetitions.

In the book, composed of various elements, of signs, such as language, what is it that plays the role of pronouns, so to avoid tiresome, superfluous repetitions?

This is a problem for the new art; the old one does not even suspect its existence.

A book of 500 pages, or of 100 pages, or even of 25, wherein all the pages are similar, is a boring book considered as a book, no matter how thrilling the content of the words of the text printed on the pages might be.

A novel, by a writer of genius or by a third-rate author, is a book where nothing happens.

There are still, and always will be, people who like reading novels. There will also always be people who like playing chess, gossiping, dancing the mambo, or eating strawberries with cream.

In comparison with novels, where nothing happens, in poetry books something happens sometimes, although very little.

A novel with no capital letters, or with different letter types, or with chemical formulae interspersed here and there etc., is still a novel, that is to say, a boring book pretending not to be such.

A book of poems contains as many words as, or more than, a novel, but it uses ultimately the real, physical space whereon these words appear, in a more intentional, more evident, deeper way.

This is so because in order to transcribe poetical language onto paper it is necessary to translate typographically the conventions proper to poetic language.

The transcription of prose needs few things: punctuation, capitals, various margins, etc.

All these conventions are original and extremely beautiful discoveries, but we don't notice them any more because we use them daily.

Transcription of poetry, a more elaborate language, uses less common signs. The mere need to create the signs fitting the transcription of poetic language, calls our attention to this very simple fact: to write a poem on paper is a different action from writing it on our mind.

Poems are songs, the poets repeat. But they don't sing them. They write them.

Poetry is to be said aloud, they repeat. But they don't say it aloud. They publish it.

The fact is, that poetry, as it occurs normally, is written and printed, not sung and spoken, poetry.

And with this, poetry has lost nothing.

On the contrary, poetry has gained something: a spatial reality that the so loudly lamented sung and spoken poetries lacked.

THE SPACE

For years, many years, poets have intensively and efficiently exploited the spatial possibilities of poetry. But only the so-called concrete or, later, visual poetry, has openly declared this.

Verses ending halfway on the page, verses having a wider or a narrower margin, verses being separated from the following one by a bigger or smaller space - all this is exploitation of space.

This is not to say that a text is poetry because it uses space in this or that way, but that using space is a characteristic of written poetry.

The space is the music of the unsung poetry

The introduction of space into poetry (or rather of poetry into space) is an enormous event of literally incalculable consequences.

One of these consequences is concrete and/or visual poetry. Its birth is not an extravagant event in the history of literature, but the natural, unavoidable development of the spatial reality gained by language since the moment writing was invented.

The poetry of the old art does use space, albeit bashfully.

This poetry establishes an inter-subjective communication.

Inter-subjective communication occurs in an abstract, ideal, impalpable space.

In the new art (of which concrete poetry is only an example) communication is still inter-subjective, but it occurs in a concrete, real, physical space - the page.

A book is a volume in the space.

It is the true ground of the communication that takes place through words - its here and now.

Concrete poetry represents an alternative to poetry.

Books, regarded as autonomous space-time sequences offer an alternative to all existent literary genres.

Space exists outside subjectivity.

If two subjects communicate in the space, then space is an element of this communication. Space modifies this communication. Space imposes its own laws on this communication.

Printed words are imprisoned in the matter of the book.

What is more meaningful: the book or the text it contains?

What was first: the chicken or the egg?

The old art assumes that printed words are printed on an ideal space.

The new art knows that books exist as objects in an exterior reality, subject to concrete conditions of perception, existence, exchange, consumption, use, etc.

The objective manifestation of language can be experienced in an isolated moment and space - the page; or in a sequence of spaces and moments - the book.

There is not and will not be new literature any more.

There will be, perhaps, new ways to communicate that will include language or will use language as a basis.

As a medium of communication, literature will always be old literature.

THE LANGUAGE

Language transmits ideas, i.e. mental images.

The starting point of the transmission of mental images is always an intention: we speak to transmit a particular image.

The everyday language and the old art language have this in common: both are intentional, both want to transmit certain mental images.

In the old art the meanings of the words are the bearers of the author's intentions.

Just as the ultimate meaning of words is indefinable, so the author's intention is unfathomable.

Every intention presupposes a purpose, a utility.

Everyday language is intentional, that is, utilitarian; its function is to transmit ideas and feelings, to explain, to declare, to convince, to invoke, to accuse, etc.

Old art's language is intentional as well, i.e. utilitarian. Both languages differ from one another only in their exterior form.

New art's language is radically different from daily language. It neglects intentions and utility, and it returns to itself, it investigates itself, looking for forms, for series of forms that give birth to, couple with, unfold into, space-time sequences.

The words in a new book are not the bearers of the message, nor the mouthpieces of the soul, nor the currency of communication.

Those were already named by Hamlet, an avid reader of books: words, words, words.

The words of the new book are there not to transmit certain mental images with a certain intention.

They are there to form, together with other signs, a space-time sequence that we identify with the name 'book'.

The words in a new book might be the author's own words or someone else's words.

A writer of the new art writes very little or does not write at all.

The most beautiful and perfect book in the world is a book with only blank pages, in the same way that the most complete language is that which lies beyond all that the words of a man can say.

Every book of the new art is searching after that book of absolute whiteness, in the same way that every poem searches for silence.

Intention is the mother of rhetoric.

Words cannot avoid meaning something, but they can be divested of intentionality

A non-intentional language is an abstract language: it doesn't refer to any concrete reality.

Paradox: in order to be able to manifest itself concretely, language must first become abstract.

Abstract language means that words are not bound to any particular intention; that the word 'rose' is neither the rose that I see nor the rose that a more or less fictional character claims to see.

In the abstract language of the new art the word 'rose' is the word 'rose'. It means all the roses and it means none of them.

How to succeed in making a rose that is not my rose, nor his rose, but everybody's rose, i.e. nobody's rose?

By placing it within a sequential structure (for example a book), so that it momentarily ceases being a rose and becomes essentially an element of the structure.

STRUCTURES

Every word exists as an element of a structure - a phrase, a novel, a telegram.

Or: every word is part of a text.

Nobody or nothing exists in isolation: everything is an element of a structure.

Every structure is in its turn an element of another structure.

Everything that exists is a structure.

To understand something, is to understand the structure of which it is a part and/or the elements forming the structure that that something is.

A book consists of various elements, one of which might be a text.

A text that is part of a book isn't necessarily the most essential or important part of that book.

A person may go to the bookshop to buy ten red books because this colour harmonises with the other colours in his sitting room, or for any other reason, thereby revealing the irrefutable fact, that books have a colour.

In a book of the old art words transmit the author's intention. That's why he chooses them carefully.

In a book of the new art words don't transmit any intention; they're used to form a text which is an element of a book, and it is this book, as a totality, that transmits the author's intention.

Plagiarism is the starting point of the creative activity in the new art.

Whenever the new art uses an isolated word, then it is in an absolute isolation: books of one single word.

Old art's authors have the gift for language, the talent for language, the ease for language.

For new art's authors language is an enigma, a problem; the book hints at ways to solve it.

In the old art you write 'I love you' thinking that this phrase means 'I love you'.

(But: what does 'I love you' mean?).

In the new art you write 'I love you' being aware that we don't know what this means. You write this phrase as part of a text wherein to write 'I hate you' would come to the same thing. The important thing is, that this phrase, 'I love you' or 'I hate you', performs a certain function as a text within the structure of the book,

In the new art you don't love anybody.

The old art claims to love.

In art you can love nobody. Only in real life can you love someone.

Not that the new art lacks passions.

All of it is blood flowing out of the wound that language has inflicted on men.

And it is also the joy of being able to express something with everything, with any thing, with almost nothing, with nothing.

The old art chooses, among the literary genres and forms, that one which best fits the author's intention.

The new art uses any manifestation of language, since the author has no other intention than to test the language's ability to mean something.

The text of a book in the new art can be a novel as well as a single word, sonnets as well as jokes, love-letters as well as weather reports.

In the old art, just as the author's intention is ultimately unfathomable and the sense of his words indefinable, so the understanding of the reader is unquantifiable.

In the new art the reading itself proves that the reader understands.

THE READING

In order to read the old art, knowing the alphabet is enough.

In order to read the new art one must apprehend the book as a structure, identifying its elements and understanding their function.

One might read old art in the belief that one understands it, and be wrong.

Such a misunderstanding is impossible in the new art. You can read only if you understand.

In the old art all books are read in the same way.

In the new art every book requires a different reading.

In the old art, to read the last page takes as much time as to read the first one.

In the new art the reading rhythm changes, quickens, speeds up.

In order to understand and to appreciate a book of the old art, it is necessary to read it thoroughly.

In the new art you often do NOT need to read the whole book.

The reading may stop at the very moment you have understood the total structure of the book,

The new art makes it possible to read faster than the fast-reading methods.

There are fast-reading methods because writing methods are too slow.
To read a book, is to perceive sequentially its structure.

The old art takes no heed of reading.
The new art creates specific reading conditions.

The farthest the old art has come to, is to bring into account the readers, which is going too far.

The new art doesn't discriminate between its readers; it does not address itself to the book-addicts or try to steal its public away from TV.

In order to be able to read the new art, and to understand it, you don't need to spend five years in a Faculty of English.

In order to be appreciated, the books of the new art don't need the sentimental and/or intellectual complicity of the readers in matters of love, politics, psychology, geography, etc.

The new art appeals to the ability every man possesses for understanding and creating signs and systems of signs.

“The New Art of Making Books” by Ulises Carrión was published in *Kontexts* no. 6-7, 1975, and was printed by the Center for Book Arts in 1975 at the request of the author and distributed free to the Center's members. Ulises started the artists' bookstore *Other Books and So* in Amsterdam in 1975. He died in 1989. This essay is also reprinted in Joan Lyons, Ed. *ARTISTS' BOOKS: A Critical Anthology And Sourcebook*, Visual Studies Workshop, 1985, 1993, and also reprinted in Guy Schraenen: *Ulises Carrión. We have won! Haven't we?* Amsterdam, 1992.