BRAIN CELL: RYOSUKE COHEN Y EL MAIL ART

Guillermo Cano Rojas

LA ENTREVISTA ABIERTA

Carlos Martínez Barragán

departament de Dibuix
Universitat Politècnica de València

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

sonda
Investigación en Artes y Letras

BRAIN CELL
RYOSUKE COHEN
Y EL MAIL ART

Guillermo Cano Rojas

La entrevista abierta

Una de las herramientas fundamentales en la Investigación Derivada de la Práctica Arística.

Carlos Martínez Barragán

BRAIN CELL: RYOSUKE COHEN Y EL MAIL ART

Guillermo Cano Rojas

LA ENTREVISTA ABIERTA. Una de las herramientas fundamentales en la Investigación Derivada de la Práctica Arística.

Carlos Martínez Barragán

sonda
Investigación en Artes y Letras

https://revistasonda.upv.es
2020

Departamento de Dibujo.
Universitat Politécnica de Valencia

PRESENTACIÓN.
Antonio Alcaraz Mira

BRAIN CELL:
RYOSUKE COHEN
Y EL MAIL ART
Guillermo Cano Rojas

LA ENTREVISTA ABIERTA.
Una de las herramientas fundamentales
en la Investigación Derivada de la Práctica Arística.
Carlos Martínez Barragán

REVISTA SONDA
Investigación en artes y letras.
© 2017 ISSN: 2254-6073 (digital)
Impreso en España
Impreso por *La Imprenta.*

© Diseño y maquetación
Víctor Bellver

© De los textos
Guillermo Cano Rojas
Carlos Martínez Barragán

© De la imágenes
Ryosuke Cohen
Sus autores
Ed. La imprenta.
ISBN 978-84-18514-16-6
Depósito legal
V-357-2021

CCAttributionNon-CommericalShare Alike
Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

07 ***PRESENTACIÓN***

11 ***LA ENTREVISTA ABIERTA***

23 ***BRAIN CELL: RYOSUKE COHEN Y EL MAIL ART***

25 Breve Historia del *Mail Art*

35 Entrevista a Ryosuke Cohen

42 El proceso de *Brain Cell*

PRESENTACIÓN

Antonio Alcaráz Mira

Director del Departamento de Dibujo. Universitat Politècnica de València

Sonda es una revista de investigación sobre el hecho artístico que se crea con la intención de brindar un espacio abierto y accesible a investigadores nóveles que comienzan su experiencia investigadora y necesitan publicar, en revistas indexadas, los resultados de dichas investigaciones. Por lo tanto, el espíritu que conduce este proyecto editorial es el de mantener una mirada amplia sobre el hecho artístico en cualquiera de los tres procesos en los que, según consideramos, puede analizarse la producción, la distribución y el consumo de la producción artística; éstos son el ámbito de nuestra revista. Lo que nos ha llevado a aceptar la recepción de esta amplia posibilidad de temas de investigación es la de replicar, de alguna manera, la complejidad en la que se da el hecho artístico.

La Revista Sonda es, pues, un proyecto editorial que asume el Departamento de Dibujo, continuando la labor que comenzaron en Granada Guillermo Cano Rojas y Pablo García Sempere hace ya casi 10 años. Desde que se hizo cargo el departamento de Dibujo, asumió la dirección el profesor Carlos Martínez Barragán.

En esta ya larga trayectoria para una revista de investigación, Sonda ha publicado artículos sobre la enseñanza de las artes y del diseño; sobre cine, fotografía e instalación; sobre paisaje y territorio; sobre temas formales de pintura, dibujo y escultura; sobre problemas técnicos específicos de alguna disciplina artística, así como sobre problemas estéticos. Hemos intentado que las entrevistas a los actores del hecho artístico también estén recogidas por nuestra revista, ya que pensamos, como lo demuestra esta publicación, que son una de las herramientas más importantes que tenemos a la mano para realizar investigación sobre la práctica y desde la práctica artística. También estamos apostando por el ensayo visual como modelo de artículo sobre la investigación derivada de la producción y la práctica artística. Apuesta que tiene como objetivo conseguir el consenso de la comunidad artística investigadora sobre las características que debe contener un documento de esta tipología para considerar que aporta un conocimiento lógico, coherente, riguroso y suficiente; conocimiento que debe ser una aportación al desarrollo del hecho artístico y especialmente promover más y mejor la producción artística.

Este número especial de la Revista Sonda es la celebración de la segunda etapa del proyecto editorial que asumimos en el Departamento de Dibujo de la UPV y supone nuestra presentación a la comunidad artística, tanto valenciana (nuestro ámbito natural de desarrollo), como a la nacional e internacional. También ofrece una nueva línea de trabajo que se dedicará a publicar en nuestro espacio digital (y en algunas ocasiones en papel) temas monográficos o propuestas especiales, como este estudio sobre el mail art y la entrevista a Ryosuke Cohen, que Guillermo Cano ha realizado en Japón a este artista singular. El estudio introductorio sobre la entrevista que Carlos Martínez Barragán realiza complementa este número especial. Pero el colofón que le da una entidad realmente especial a este número es el regalo que Ryosuke Cohen nos ha hecho, permitiendo la reproducción de diez obras que son parte de su archivo personal, realizadas en Japón, con las colaboraciones que recibe de todas partes del mundo. Estas composiciones/ recopilaciones, que Ryosuke tiene catalogadas con orden y enorme meticulosidad, están descritas en la entrevista que puede leerse más adelante. Las reproducciones pueden formar parte de este número especial o pueden ser desprendidas del libro y enmarcarse como obras individuales, según criterio del lector.

De esta manera cerramos el círculo de lo que consideramos la investigación artística:

-primero, se establecen las herramientas que se usaran para generar el análisis de las fuentes documentales.

-segundo, se realiza una contextualización de la producción artística en cuestión.

-tercero, se realiza una entrevista en la que aparecen objetivos y justificaciones.

-cuarto, se expone la práctica artística, que es el origen de toda la discusión.

Una visión global de la práctica artística como investigación, metodología que trataremos de ir perfeccionando con la ayuda nuestro proyecto editorial -Revista Sonda- y en especial, con la complicidad de la comunidad artística investigadora, que es el público al que se dirige esta publicación.

Por último, quiero agradecer a todos los profesores y profesoras que participan como miembros de los diferentes comités que forman el núcleo de la publicación, ya que sin ellos no sería posible la continuidad de nuestro proyecto editorial, invitándoles a continuar participando en él. Haciendo una especial mención de agradecimiento al profesor Román de la Calle que ha apoyado desde siempre nuestro esfuerzo. Y lo ha hecho con sus palabras y su trabajo, obsequiándonos con unas fantásticas reseñas de títulos fundamentales para nuestra práctica y nuestra investigación.

El Departamento de Dibujo seguirá apoyando toda la actividad investigadora que surja desde nuestras aulas, laboratorios y talleres, manteniendo abiertas las páginas para investigadoras e investigadores interesados que confíen su trabajo a la Revista Sonda.

Valencia a 30 de octubre de 2020.

LA ENTREVISTA ABIERTA. Una de las herramientas fundamentales en la Investigación Derivada de la Práctica Artística.

Carlos Martínez Barragán. Departamento de Dibujo. Universitat Politècnica de València

JOHN M. BENNETT
Columbus, OH 43214 USA

Desde hace ya unos años, en Sonda estamos interesados, como proyecto editorial, en contribuir al debate, construcción y consolidación de una metodología específica de la investigación artística, especialmente de la derivada o basada en la práctica artística. Nuestras normas de publicación se han ido modificando y ajustando con el tiempo para atender adecuadamente a este interés, por lo que contemplamos al menos tres maneras de formalizar los esfuerzos de nuestros colaboradores. En primer lugar, tenemos los artículos de investigación documental, la investigación formalizada en todas las revistas científicas que podemos resumir de esta forma: la creación de un texto que se escribe a partir de la revisión de datos específicos sobre un tema concreto, cuando los datos son especialmente documentos textuales. La segunda manera de formalización es el Ensayo Visual, una apuesta que realizamos varias revistas de investigación en arte, para exponer el trabajo artístico desde las imágenes, entendidas estas como documentos capaces de contener la información necesaria para que el lector-espectador pueda referirse al trabajo de un autor, y, por lo tanto, generar discursos críticos y analíticos de la obra documentada. Esta colección de imágenes-documentos se acompañan de un texto que, en muy pocas palabras, contextualiza la obra y dirije la observación del lector hacia sitios y asuntos que al autor del ensayo le parecen importantes de señalar.

La siguiente formalización, la de la entrevista abierta, es a la que le vamos a dedicar nuestra atención en estas líneas. La entrevista como herramienta metodológica está ya consolidada por la experiencia y no es necesario detallar sus beneficios para la investigación, la recopilación de datos o para la correcta contextualización de los mismos. En este caso, nos detendremos en las aportaciones y los aspectos específicos que la entrevista abierta brinda a la investigación derivada o basada en la práctica.

La entrevista abierta no solo es una fuente de documentación, sino que es, además, una de las formas más "naturales", isomórficas, con las que se responde a la urgencia de la investigación artística de verbalizar sus hallazgos, procesos y resultados. Por lo general, las entrevistas se realizan a los artistas para obtener información y datos de primera mano sobre el escabroso y huidizo tema del proceso creativo traducido en palabras y en una narración académica. Debemos apuntar que la urgencia por la investigación académica es en gran me-

dida, una imposición "artificial". Esta urgencia no nace en los talleres y estudios artísticos sino en las aulas universitarias como parte de una formalización necesaria de la educación artística que devino en universitaria en las últimas décadas del siglo XX. Otra cosa será plantearnos la pertinencia de esa transformación. Pero este es un esfuerzo sobrevenido, el de la investigación "científica artística", se ha impuesto en una nueva forma de *habitus* (Bordieau 2015, p.518) que está produciendo un cambio en las estructuras del hecho artístico. En julio de 2019, en la mesa redonda del *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2019. Imagen [N] Visible*, los ponentes de la mesa, Gerard Vilar y Álex Arteaga, debatieron la trascendencia de la investigación artística y se oponían a la idea de que la investigación artística es únicamente académica y que su radio de acción se limitaba a las necesidades de evaluación de los sistemas universitarios, ámbito que ha creado esta necesidad. Los integrantes de la mesa opinaron que la investigación artística trascendía el ámbito académico y deseaban que llegara a influir en el ámbito del consumo y del mercado. El medio institucional toma en cuenta cada vez más a los investigadores que generan investigación artística para tomar decisiones con respecto a la difusión de la producción artística. Este subrayado es para indicar que, como en todos los ámbitos humanos, detrás de una actividad existen diferentes intereses convergiendo sincrónicamente.

Decíamos que la entrevista abierta respondía más naturalmente a la necesidad de la investigación artística porque es una de las maneras más adecuadas para transcribir en palabras, los momentos, los procesos, los pasos de la creación artística. Por lo tanto, el entrevistador-investigador deberá cumplir con ciertos requisitos y echar mano de ciertas estrategias para obtener los datos de su entrevistado.

> *… El debate sobre la relación entre lo discursivo y lo artístico, entre lo verbal y lo demostrable, a menudo se centra en si el proceso de investigación debe documentarse por escrito y si se puede dar una interpretación verbal de los resultados de la investigación. Una tercera opción es quizás más interesante: un enfoque discursivo de la investigación que no toma el lugar del "razonamiento" artístico, sino que "imita", sugiere o alude a lo que se está aventurando en la investigación artística. (Borgdorff, en Biggs, M., & Karlsson, H. (Eds.). (2010) p. 62)*

Aunque la entrevista abierta permite una enorme flexibilidad en la preparación y ejecución de la misma, creemos que es importante tener en cuenta algunos aspectos para su preparación, elaboración, ejecución y la revisión de sus resultados. Esto es porque *Los métodos y las técnicas no se definen como apropiadas o no apropiadas a priori, sino que dependen del problema que la investigación pretende resolver, del estado de avance de la propia teoría sustantiva y del tipo de pregunta que el investigador tratará de responder.* (Padua, 2016, p. 7)

El primer requisito que debe cumplir el entrevistador es que éste deberá tener una formación suficiente sobre los aspectos que compartirá con su entrevistado (Padua et al. 2016, p.11). Esto no presupone que el investigador-entrevistador no pueda tener cierto margen de flexibilidad, pero cuanto menos conozca el ámbito de desarrollo del entrevistado, mayor preparación necesitará para abordar la entrevista. Si el entrevistador y entrevistado comparten más o menos el mismo nivel de formación e información en un ámbito, la entrevista seguirá un derrotero completamente diferente al que se puede obtener con un entrevistador no avezado en el tema de la entrevista. La elección de la *persona clave* a la que se le realice la entrevista dependerá también de la preparación que el investigador-entrevistador tenga del tema a desarrollar. Recordemos que, en el caso de la investigación basada en la práctica, la mayor parte de los investigadores se dedican a la práctica artística, los que los convierte en observadores participantes (Martínez, 2011, p. 57), involucrados en más de un nivel con los problemas de los creadores, sean estos también investigadores o creadores sólo de *práctica pura* (Candy, 2016, p.3).

Por lo tanto, el entrevistador deberá documentarse sobre su entrevistado realizando lecturas de los textos que haya escrito, las entrevistas anteriores que le hayan realizado y los estudios monográficos sobre él. En el caso de que el entrevistado sea un creador artístico, haber tenido relación con la obra, lo más directamente posible. Con toda esta *documentación descriptiva* (Padua, 2016, p. 15) se comienza con el estudio de la situación que deberá contener el objetivo de la entrevista. Las entrevistas abiertas son completamente flexibles, pero eso mismo las puede convertir en instrumentos muy precisos y es hacia allí a donde queremos dirigir nuestra atención. La entrevista puede tocar muchos puntos, pero es necesario recordar la motivación principal por la que se ha elegido a tal persona y qué nos interesa preguntarle y qué conocimiento intuimos que nos puede compartir. Es cierto que su experiencia vital puede ser suficientemente rica para dedicarle nuestra atención, pero también es posible que con un estudio *a priori* de la situación podamos obtener información y conocimientos específicos, además de la experiencia vivencial del entrevistado.

> *La diferencia primordial entre la observación participante y las entrevistas en profundidad reside en los escenarios y situaciones en los cuales tiene lugar la investigación. Mientras que los observadores participantes llevan a cabo sus estudios en situaciones de campo "naturales", los entrevistadores realizan los suyos en situaciones específicamente preparadas. El observador participante obtiene una experiencia directa del mundo social. El entrevistador reposa exclusiva e indirectamente sobre los relatos de otros. (Taylor, S.J. y Bogdan R. 1987, p. 101).*

Como observadores participantes y entrevistadores podemos movernos en los dos terrenos descritos anteriormente y con ello realizar la narrativa que describa tanto los aspec-

tos del relato del entrevistado, como los detalles que hayan sido significativos surgidos de la entrevista, como gestos corporales, descripción de la mirada, la entonación de la voz, la situación emocional del momento, el relato de los talleres o los estudios, el contexto social en donde se halla, los objetos con los que se rodea, la fotografías, etc. En algunas ocasiones es posible ver al artista en su proceso de creación, lo que permite, además, ser muy específicos con lo que queremos preguntar ya que, al ser observadores participantes (otros creadores), lo más probable es que surja una proyección sentimental fuerte entre lo que estamos presenciando y nuestro proceso creativo particular, con lo que podemos describir y precisar aspectos del proceso creativo reconocido en el proceso del entrevistado.

> *Este es el conocimiento que se articula en entrevistas realizadas personalmente y cara a cara. Se centra en los detalles, no en el todo. Tampoco se utiliza el detalle como representante del conjunto; más bien, el detalle se usa como un medio para interpretar el todo, no para representarlo. Por lo tanto, incluso con las entrevistas narrativas existe el deseo y la necesidad de una síntesis, un resumen y una interpretación de lo que dicen y significan estas historias y voces individuales, no en general, sino en contacto y conexión con su propio contexto. (Hannula, 2005, p. 39).*

Las entrevistas abiertas, o narrativas como las denomina Hannula (2005), puede servir para recoger datos *in situ* sobre las etapas del proceso creativo, como hemos venido apuntando. Sobre ello es posible documentarse en al menos tres aspectos de dicho proceso: los aspectos técnicos con los que el artista realiza su producción. Sobre las ideas o guías narrativas que utiliza, así como signos simbólicos significantes(si es que los utiliza), y sobre los estados emocionales que se producen en el momento de la creación. También es posible recoger otros elementos relevantes que no tienen relación directa con la práctica artística pero que determinan la producción: elementos biográficos que constituyen el *habitus* del artista y que resultan clarificadores o explicativos de los aspectos anteriormente descritos.

Entrevistas abiertas a los productores del arte.

Al realizar las entrevistas, los investigadores debemos asumir que somos parte de las cuestiones que vamos a desarrollar con nuestro entrevistado. Ciertamente las entrevistas abiertas son, en principio, flexibles, pero ello no significa que no sea posible prepararlas con antelación como ya lo hemos apuntado. Para ello debemos tener cabal consciencia de nuestros própios límites, tanto como artistas productores, como investigadores-entrevistadores. Esto significa abrir nuestras propias espectativas a acoger las de nuestro entrevistado con el mayor esfuerzo de comprensión y aceptación, a pesar de que sus declaraciones y testimonios

sean contrarios a nuestros supuestos. Para ello podemos echar mano de nuestra experiencia como creadores para guiar la formulación de las preguntas. Es importante no imponer nuestro propio criterio, y para ello es necesario recordar la importancia de la documentación a priori.

El entrevistado es testigo del hecho creativo y debemos recoger su testimonio sobre todo aquello que se exprese durante la entrevista con atención a los aspectos subjetivos y sensoriales que seguramente estén mezclados con acontecimientos experienciales surgidos de la propia vivencia. El entrevistado es una importante fuente de datos que debemos recoger con la mayor exactitud posible. Para ello podemos atender al esquema que Hannula, citando a Chase propone para el desarrollo de las entrevistas narrativas:

> *Chase (2005, p. 655) ofreció una aclaración estructural de las cinco características generales de las narraciones orales. Vale la pena enumerar estas características, una por una, y como grupo, para tener en cuenta y llevar con nosotros los casos, las particularidades de los contextos y las historias:*
> *1. Orientación*
> *2. Complicación*
> *3. Evaluación*
> *4. Resolución*
> *5. Coda: regresar al oyente al momento presente (Hannula, 2005, p. 40).*

Nuestro entrevistado, testigo del proceso creativo, nos podrá facilitar datos sobre aspectos experienciales, que tengan que ver con su vida como artista y sus vicisitudes. Nos dará información sobre procesos y procedimientos de las disciplinas que ha desarrollado como creador, al igual que cuestiones técnicas específicas con las que se ha topado y la manera en las que las ha resuelto. Y por supuesto, nos podrá facilitar información sobre la valoración que realice sobre su contexto en general y con respecto a su ámbito artístico en particular.

Este aspecto valorativo es importante ya que a través de él podemos acercarnos de lleno a las concepciones que tiene sobre problemas sociales, morales, ideológicos, estéticos que serán constitutivos de la Orientación y la Complicación del esquema estructural citado anteriormente y que nos llevarán a la Evaluación de la información recopilada. Los aspectos que atañen a los procesos, procedimientos y técnicas junto a los recursos significativos y simbólicos nos ayudarán a recabar información sobre problemas artísticos específicos, a las ideas que sobre el arte tenga y a su relación con otras disciplinas artísticas. Con ello podemos también acercarnos a la contextualización específica del entrevistado situándolo en relación con otros artistas contemporáneos, su lugar en contextos locales y nacionales para situar su producción artística.

La entrevista abierta y narrativa.

La entrevista es una herramienta metodológica, y desde este supuesto es desde donde hemos construido las ideas anteriores. Y es así porque aceptamos que la metodología no es un sistema cerrado definitivo y definitorio. No son normas rígidas e inflexibles que se deben realizar de tal o cual forma so pena de caer en falsedades e inutilidades, tanto inconscientes como conscientes y, por lo tanto, inmorales. Los métodos y, por consiguiente, las metodologías, se utilizan para allanar el camino de dificultades, para quitar obstáculos y avanzar en el desarrollo del pensamiento, del conocimiento y de la práctica. Los métodos no son cortafuegos, ni fronteras, ni límites. Son instrumental de ayuda y auxilio para cualquiera que quiera crear pensamiento y conocimiento.

Los métodos son herramientas, herramientas para pensar y herramientas para estructurar ese acto de pensar con. No son monopolios, y no deberían restringirse, sino que deberían llevar el peso de la mentalidad y actitud de código abierto en voz alta y orgullosa. Los métodos son como nuestras experiencias diarias: plurales y contradictorias. (Hannula, 2005, p. 37).

Debemos tener en cuenta el argumento anterior porque la información con la que nos enfrentaremos como resultado de poner en marcha la entrevista abierta como instrumento metodológico para la obtención de datos, especialmente significativos para la investigación artística, no se ajustan a las formalizaciones que se hacen en otras disciplinas académicas. La etnografía, la antropología o la sicología utilizan frecuentemente esta herramienta para el desarrollo de sus investigaciones y es de donde podemos aprender y dirigirlas hacia nuestro ámbito específico, teniendo en cuenta que, como Dilthey ya apuntó cuando desarrolló la metodología cualitativa, buscamos comprender el problema del hecho artístico, comprenderlo más que explicarlo.

Esbozaremos algunas consideraciones que hemos advertido a la hora de realizar entrevistas abiertas y sobre lo que se ha escrito al respecto. Y aunque sobre entrevistas abiertas hay bastante escrito, sobre lo que aporta a la investigación derivada o basada en la práctica artística, la producción es más escaza y en algunos casos se encuentra contenida en trabajos que no lo tienen como problema fundamental, lo que dificulta su localización, lectura y utilización.

En primer lugar, debemos reiterar que las entrevistas nos dan la oportunidad de llegar a sitios que difícilmente podemos acceder de otra forma, pero no es porque se encuentre en sitios inaccesibles para los profanos, ni porque requiera de ritos especiales para desvelar su contenido, o porque sean de sesudo asunto y que solo una mente privilegiada pueda acceder

a ellos. No, por supuesto que no. Pero es que una entrevista abierta es lo más parecido a lo que hacemos todos a la hora de interactuar con otro, cara a cara. En esa interacción está lo que vemos y oímos, y más cosas.

> *… se constata que en la entrevista lo visible se sitúa en lo dicho y en lo ocultado, es decir, en aquello que se ve y en lo que se entrevé y, por tanto, en lo que puede ser avistado y en aquellos que resulta meramente adivinado. De este modo, el diálogo no sólo permite vislumbrarse e inferir, es decir, distinguir una realidad en tanto que proceso -y no únicamente en tanto que resultado-, sino también conjeturar y sospechar el alcance de esta realidad como algo que la propia palabra reconoce como cambiante e inacabado, una realidad que en este caso, al igual que hemos puesto de relieve en situaciones precedentes, no importa que afecte tanto al ámbito personal del artista, como al de su discurso, ese espacio de impersonalidad e incertidumbre que, sin embargo, es propio. (Pérez, 2012, p. 93).*

En segundo lugar, la entrevista abierta, a partir de lo visto y entrevisto, nos permite dirigir nuestra atención a asuntos de la biografía del entrevistado que de otra forma parecerían una intromisión, un acto de puro chismorreo. Si nos interesamos en esos aspecto biográficos que conforman el *habitus* del artista es porque sabemos, por experiencia propia, como observadores participantes, que muchos de los motivos por lo que se ponen en marcha el proceso creativo corresponden al ámbito personal del artista, y que se mezclan de manera indisoluble a los procesos creativos de las artes y que se consolidad, algunas veces de manera feliz, en una forma, en una imagen que es reunión de toda esa complejidad de pensamiento y haceres que se vislumbran en la transcripción de una buena entrevista abierta.

> *Como un momento, es una reunión que está en movimiento. Vienes, te quedas y te alejas. Obviamente, entras en la situación, desde ambos lados, con muchas presuposiciones y prejuicios. Ambas partes quieren algo, y están ahí para conseguirlo. Por lo tanto, no es un encuentro neutral o inocente.*
>
> *Pero es un encuentro que tiene sus oportunidades y desafíos únicos. Como un modo de producción de conocimiento, funciona o cae y se descalifica en función de su capacidad para activarse y lograr una intensificación focalizada durante ese momento de reunión y discusión. Como producción de conocimiento, debido a su estructura como anticipación cara a cara, es directa y cruda. Hay momentos menos elegantes, menos vistas finalizadas que, por ejemplo, cuando se escribe lo que se quiere decir. (Hannula, 2005).*

Con la entrevista podemos obtener información sobre los recursos que el artista utiliza en la producción de su obra. Como hemos señalado anteriormente, las cuestiones técnicas y procesuales son una parte recurrente en este tipo de entrevistas, especialmente cuando el

entrevistador es un artista de la misma disciplina. Pero también es posible preguntar por otros recursos que pone en marcha el artista. Es posible conocer el porqué de la elección de tal o cual signo, de tal o cual símbolo, o el porqué del uso que hace de ellos en su obra. Sería como acceder de alguna manera al catálogo propio del autor. Con ello y la información sobre su biografía, podemos imaginar y elucubrar las posibles relaciones que existen entre recursos simbólicos-significantes y procesos específicos de la disciplina en la que se produce la obra del artista en cuestión. Y sobre estas elucubraciones del entrevistador, con la entrevista es posible contrastarlas con el mismo artista, si es que el entrevistador tiene la suficiente habilidad de generar toda esa reflexión y asociación en el mismo momento en el que se está realizando la entrevista o tiene la posibilidad de realizar varias entrevistas a lo largo de un tiempo. O sea que el papel del entrevistador es crucial en la elaboración de una buena entrevista abierta. Tal y como lo plantea Pérez en su texto ya citado:

> *El valor de la pregunta radica en la invitación que ésta genera para despertar un diálogo: de ahí que hayamos señalado que responder suponía, ante todo, un corresponder, es decir, un asumir un mutuo atenderse a través del cual el logos -el hecho de que la razón y la palabra sean posibles- se hace diálogo. (Pérez, 2011, p. 94).*

Con esto, podemos ver que en la entrevista entramos en un terreno especial, que tiene la capacidad de recrear algunos acontecimientos que la narrativa por sí misma no puede hacer. En la investigación derivada o basada en la práctica artística es frecuente encontrar la idea de que el conocimiento que se trata de alcanzar tiene una naturaleza inconclusa, o de difícil verificabilidad, o un carácter pre-reflexivo. Y parece ser que la entrevista abierta tiene la posibilidad de acercarse a ese sitio por medio de la palabra, aspecto importante a tener en cuenta dada la dificultad de traducción del conocimiento pre-reflexivo con reflexiones lingüísticas.

> *Si hay algo que mantienen las entrevistas es el pálpito del presente. Es como si el lector asistiera de forma invisible a este diálogo en el momento en el que tuvo lugar: Por eso pienso que los anacronismos tienen sentido en este libro… Leídas a posteriori se puede revivir en cierta forma el espíritu del momento, las expectativas y hasta las predicciones -no muy desacertadas- de algunos de ellos (de los entrevistados que aparecen en el libro). (Jarque, 2015, p. 9).*

La entrevista abierta posibilita adentrarse en las condiciones personales del artista que afectan y condicionan su práctica tal y como Canclini escribe su texto *El oficio de preguntar*:

> *<< No pretendo, al hacer mi trabajo desde África [declara el artista chileno-neoyorquino Alfredo Jarr], transformarme en una persona del lugar ni representar a esas comunidades. […] En África me siento testigo, un amigo, un observador crítico y solidario>>. Sus obras, tanto las relaciones que establece con distintos contextos, son material clave para entender*

a Jarr. La entrevista expone cómo va más allá de las obras, por qué divide su tare en tres áreas: un tercio dedicado al circuito internacional del arte, otro a intervenciones públicas en comunidades alejadas del mundo artístico y una parte a la enseñanza. (Canclini, en Jarque, 2015, p. 13).

Otro tipo de información que podemos obtener con la entrevista abierta es aquella que está fuera del circuito "normalizado" del arte y también fuera del ámbito académico. En este momento histórico, la intermediación que existe entre la producción artística y su consumo tienen un papel muy importante, más que en ninguna época anterior, lo que se concreta en que las narrativas de críticos, comisarios, museógrafos, historiadores y sociólogos llenan las páginas de los catálogos de las exposiciones o las columnas de los suplementos culturales de los periódicos físicos y digitales. La voz de los artistas pocas veces es la que dirige la mirada del público que asiste a una muestra individual o a alguna retrospectiva, aunque el artista este vivo y en condiciones de realizar dicha guía.

> *En esta época en que no se escriben manifiestos artísticos, el juego de preguntas y respuestas condensa de manera más abierta, aún paradójica, las búsquedas y rupturas. Hace visible, por ejemplo, cuando averigua por qué un artista afirmó algo en un momento y luego se contradijo, que ciertos comportamientos se hacen <<para desconcertar a la gente>>, según reconoce Christian Boltanski. Podríamos decir que los manifiestos correspondían a impulsos voluntaristas, aspiraciones utópicas, en tanto las entrevistas abren espacios difusos para vínculos inciertos, inestables, más creíbles. (Canclini en Jarque, 2011. P. 13).*

Esta información podemos obtenerla con la entrevista abierta ya que la relación que se establece entre entrevistado y entrevistador se realiza dentro de un marco establecido *a priori*. Es una situación artificial en la que ambos protagonistas son conscientes que están allí por algo en especial, que su encuentro no es casual y, por lo tanto, las acciones de ambos están cargadas de significados; significan ya antes de emitir la primera palabra de la primera pregunta.

> *Como un momento, es una reunión que está en movimiento. Vienes, te quedas y te alejas. Obviamente, entras en la situación, desde ambos lados, con muchas presuposiciones y prejuicios. Ambas partes quieren algo, y están ahí para conseguirlo. Por lo tanto, no es un encuentro neutral o inocente. Sin embargo, este es un encuentro que tiene sus oportunidades y desafíos únicos. Como un modo de producción de conocimiento, funciona o cae y se descalifica en función de su capacidad para activarse y lograr una intensificación focalizada durante ese momento de reunión y discusión en su mayoría. Como producción de conocimiento, debido a su estructura como anticipación cara a cara, es directa y cruda. Hay momentos menos elegantes, menos vistas finalizadas que, por ejemplo, cuando se escribe lo que se quiere decir. (Hannula,2005, p. 43).*

Aunque el compromiso de veracidad que se establece entre el entrevistador y el entrevistado es de diferente naturaleza que el que ocurre en el pacto autobiográfico, las narrativas que se obtienen por medio de la entrevista pasan por dos momentos importantes a tener en cuenta. El momento en sí de la entrevista y el momento de su "edición" para su difusión. Suponemos que el entrevistado está siendo verídico en el testimonio que está narrando (otra cosa diferente es la naturaleza interna de esta narración), y que el entrevistado recoge de la manera más respetuosa posible ese testimonio, y por lo tanto también es verídica su transcripción de lo que ha ocurrido en la entrevista. Este problema entre veracidad y ficción, entre verdad y falsedad, siempre estará rondando por arriba de toda entrevista, especialmente las abiertas. Pero por supuesto que eso no disminuye la potencialidad que la entrevista abierta puede dar a la investigación artística. Si la entrevista es una serie de ficciones correctamente construidas, pueden ser tan elocuentes para servir como motivación para la práctica como una narración realizada bajo la supervisión de un notario.

> *No es sorprendente que a menudo haya mucha edición detallada y se centre en los matices del contenido realizado en el trabajo posterior; El propósito de esto no es tratar de cambiar el carácter de una entrevista, sino ajustarla al máximo. Pero qué pasa con esto: ¿qué sucede después de que la conversación se realiza, se transcribe, comenta, edita y verifica y ahora está lista como un esfuerzo, como producto de la producción de conocimiento? La evaluación de entrevistas narrativas es obviamente un acto que depende de todo el marco del proyecto: ¿qué quiere, sobre qué y cómo? Aquí la tarea no es ofrecer una encuesta de todas las estrategias posibles abiertas, sino resaltar dos rutas diferentes que pueden ser efectivas desde la misma raíz de un material recolectado. Estas dos variaciones pueden caracterizarse como (a) contar historias y (b) construir una síntesis. (Hannula, 2015, p. 50).*

Pero suponemos la honradez de los actores de la entrevista y el rigor con el que se realiza la transcripción de la misma. Con ella nos adentramos a las concepciones individuales del artista que se han construido a partir de la experiencia, también a partir de la experiencia en la práctica artística. No podemos dejar de repetirlo, la palabra importante es la práctica del arte. Es cierto que en la entrevista podemos obtener el testimonio de un artista sobre una gran cantidad de temas y problemas, pero como observadores participantes, tenemos una oportunidad grande para adentrarnos en ese sitio inestable del proceso creativo, en esa parte que de otra forma es casi inaccesible para el lector que no haya tenido la experiencia de la creación artística. En este caso, la entrevista no sólo es divulgativa, sino es manifestación de pensamiento y conocimiento. Un conocimiento que puede ser que no pueda transcribirse de otra forma sino como una narración de relaciones entre signos y materiales, hechos experienciales y estados emocionales que cambian constantemente y que van dejando un sustrato en

la obra que en algunas ocasiones, no es siquiera visible en el resultado final.

La comparación entre entrevistas como juegos de roles predeterminados y entrevistas como sitios potenciales y situaciones de producción de conocimiento crudo y experimental es central aquí. Nunca es lo que se hace sino cómo y por qué se hace. Esta es la distinción que nos lleva de vuelta al tema de lo que es una práctica, y cómo crear y generar encuentros con y dentro de los participantes de una práctica determinada. La práctica es la palabra clave porque da forma a un sitio y una situación que está potencialmente más cerca de un encuentro entre pares. Es una reunión en la que, debido a un interés y un compromiso previamente manifestados con la misma práctica y sus problemas y lógica inherente, si esta práctica es el acto de tomar fotografías documentales o jugar hockey sobre hielo, ambos participantes comparten sus puntos de vista y visiones para entender mejor lo que ellos mismos están haciendo y por qué lo están haciendo. Este es el acto de crear un contexto y un momento de un sentido colectivo de ser parte de la misma práctica y marco profesional. (Hannula, 2005, p. 44).

Parece ser que al arte contemporáneo le viene bien la palabra, el uso de la palabra como guía o explicación, como medio para acercarnos a temas ajenos a nuestra experiencia cotidiana o para encontrar nuevas formas de ver y acercarse a algunos sitios cercanos y conocidos. La obra por sí misma ya no es suficiente, al menos en la creación del arte que no recurre a formas ya consensuadas de significación. Tal vez en este nuevo horizonte, la investigación derivada o basada en la práctica sea el complemento natural del hecho artístico, y tal vez en este nuevo contexto, la declaración de Gerard Vilar y Álex Arteaga en el citado congreso de la ANIAV al principio de este texto sea la consecución lógica del desarrollo artístico contemporáneo y la academia sea una parte más de este nuevo Hecho Artístico.

Referencias bibliográficas.

Biggs, M., & Karlsson, H. (Eds.). (2010). *The Routledge companion to research in the arts*. Routledge.

Bourdieu, P. (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Candy, L. (2006). *Practice based research: A guide.* CCS report, 1, 1-19.

Jarque, F., & Canclini, N. G. (2015). *Cómo piensan los artistas: entrevistas*. Fondo de Cultura Económica. México.

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2005*). Artistic research—Theories, methods and practices. Gothenburg*, Sweden: Gothenburg University Press.

Martínez Barragán, C. (2012). *Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes*. Revista Electrónica de Investigación Docencia y Creatividad. (1):46-62. http://hdl.handle.net/10251/92722

Padua, J. et al. (2016) *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales.* Fondo de Cultura Económica. México.

Pérez, D. (2012). *Dicho y hecho: textos de artista y teoría del arte*. ARTIUM, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa= ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Pérez García, E. M., Martínez Arroyo, E. J., & Silva Dos Santos, F. C. (2019, September). IV Congreso internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2019. Imagen [N] visible. In *Colección Congreso*. Editorial Universitat Politècnica de València.

Taylor, S.J. y Bogdan R. (1987*) Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Editorial Paidós Básica. Barcelona.

BRAIN CELL: RYOSUKE COHEN Y EL MAIL ART

Guillermo Cano Rojas

Sumario:

I. El *mail art* y Ryosuke Cohen

II. Entrevista a Ryosuke Cohen

III. El proceso de *Brain Cell*

Texto: Guillermo Cano Rojas

Transcripción y traducción: Ayumi Rosa Filippone

Documentación gráfica: Carlos Sánchez-Lafuente Moreno

I
EL *MAIL ART* Y RYOSUKE COHEN

Introducción

Brain Cell es una de las revistas más importantes a nivel mundial de producción y de colaboración del *mail art*. En todos los sentidos posibles, sus cifras han trascendido ya cualquiera de los parámetros de consolidación de cualquier tipo de publicación, para desbloquear directamente el nivel leyenda: más de treinta y cinco años de existencia, más de mil números publicados y más de cincuenta mil artistas procedentes de más de ochenta países han participado en ella. Para poder reflejar la importancia del gigantesco trabajo llevado a cabo por su creador, Ryosuke Cohen, Boek 861 y la Asociación Cultural FOLIAS han establecido una colaboración para viajar hasta su lugar de residencia en la ciudad de Ashiya, en Japón, con el objeto de entrevistar a este emblemático artista postal y documentar el proceso de realización de *Brain Cell*.

En el estudio que antecede la entrevista y explicación del proceso de *Brain Cell* el principal objetivo es realizar un breve acercamiento histórico al *mail art*, a sus principales planteamientos artísticos, así como generar marcos de entendimiento para estos planteamientos. Seguidamente abordaremos el perfil y la trayectoria artística de Ryosuke Cohen, y a través de una entrevista profundizaremos en *Brain Cell*, sus planteamientos, procedimientos y finalidades. Agradecemos enormemente la presencia y las contribuciones a la entrevista y a la documentación de la artista Noriko Shimizu, compañera sentimental del artista.

Fig.1: Guillermo Cano junto con
Ryosuke Cohen entregándole unos obsequios.

Fig.1: La traductora Ayumi Rosa Filippone Guillermo junto con Ryosuke Cohen y Noriko Shimizu.

1. Breve Historia del ***Mail Art***

Históricamente tenemos que señalar la aparición del *mail art* o *arte postal* durante la década de los años sesenta como parte de un proceso mucho más amplio del arte contemporáneo occidental: la desmaterialización del arte. Este proceso marca uno de los momentos de mayor impacto no ya del arte contemporáneo, sino de la propia historia del arte en Occidente. La desmaterialización del arte es un proceso heterogéneo que engloba a un gran conjunto de prácticas y entendimientos artísticos que tienen lugar simultáneamente en diferentes países y por distintos motivos, pero que pueden ser comprendidos a partir de unos mismos principios comunes: el paso por el cual el arte deja de ser entendido únicamente como un objeto material, único y singular, para ser considerado como proceso y concepto. Este paso hacia la idea en la obra y hacia su creación y existencia en el tiempo es la desmaterialización; tiene lugar dentro de las *neovanguardias*, y sus efectos y consecuencias todavía siguen hoy vigentes en casi la totalidad de las muchas prácticas artísticas actuales. ¿Qué son, entonces, las neovanguardias? Las neovanguardias son un conjunto de artistas norteamericanos y europeos no cohesionados entre sí que durante los años cincuenta y sesenta recuperan y retoman los planteamientos y los procedimientos básicos de las Vanguardias Históricas, especialmente el collage, el ensamblaje, el *readymade*, la pintura monocroma y la escultura construida. Esta recuperación de las vanguardias, dio lugar a una diversidad de prácticas artísticas como el *happening, performance, arte corporal, land art, poesía experimental, amontonamientos, ensamblajes* y otras muchas. Que el lector me permita a continuación salirme momentánea y aparentemente de esta explicación para introducir una ampliación de esta explicación. El arte como objeto es característico de las artes visuales: es el objeto cuadro, el objeto dibujo, el objeto escultura, y desde que el arte existe como tal, cada una de estas artes visuales ha estado sujeta al régimen estético de la representación. La pintura, el dibujo y la escultura han sido medios de representar ideas culturales: generalmente ideas sobre la belleza, máxima categoría estética occidental, pero también otras formas del pensamiento como lo sublime o la expresión. Estas ideas se representaban a través de géneros: pintura de historia, retrato de corte, hagiografías… y en todas las alternancias que encontramos en la estéticas podemos hallar un denominador común: las artes representan la realidad idealizándola. Esta representación idealizada es la que les ha concedido durante dos mil años el derecho a la existencia. Y su existencia dependía de ser útil para los intereses de los grupos sociales que las costeaban. La belleza, por muy abstracta y filosófica que fuese, no dejaba de ser un concepto práctico. La representación estética existente en el objeto material creado por las artes visuales es inseparable de sus sistemas políticos y sociales, y éstos, salvo algunas notables excepciones como la democracia griega en la Atenas de Pericles, han sido las monarquías, los regímenes dictatoriales y el poder religioso. Estos son los hechos históricos, y otra cosa es las valoraciones que hagamos de estos hechos.

2018
30
YEARS
USA
IUOMA

Con el nacimiento de los estados modernos durante el s. XVIII todo este mecanismo comenzó a experimentar modificaciones, -algunas de ellas ya fueron introducidas por la burguesía renacentista- y, la culminación de estas modificaciones va a ser la secularización del arte. Cuando el arte en su conjunto dejó de ser costeado por la aristocracia, por la religión y las monarquías para comenzar a serlo por el resto de clases sociales, fundamentalmente la burguesía, el sistema estético dejó de representar la realidad idealizada para explorar la realidad individual o colectiva -según seamos más precisos en el momento histórico y en el lugar-. Este cambio de paradigma histórico no ha sido ni lineal ni progresivo, ni tampoco homogéneo, y tampoco ha llegado ha culminarse por igual en todas partes, pero en cualquiera de los casos indica la aparición histórica del arte contemporáneo que, para muchos especialistas, se inicia en la obra del pintor francés Manet. La secularización del arte tuvo un momento de altísima intensidad con las Vanguardias Históricas: aunque éstas no llegaron a abandonar por completo el régimen estético de la representación, con su voluntad de representar la realidad de acuerdo a la visión individual, grupal o colectiva, introdujeron importante variaciones en el sistema de representación, por ejemplo, en la perspectiva y en los materiales con el cubismo, o bien en las propias finalidades del arte, como en el caso de Dadá y el surrealismo francés. Y lo que fue comenzado por las vanguardias fue retomado y concluido por las neovanguardias. Si las primeras amplían y exploran los límites históricos de la representación en las artes visuales, las segundas finalmente rompen estos límites: el arte ya no representa la realidad, sino que presenta realidades creándolas. Esta transformación de las artes dentro del periodo contemporáneo participa de otro impulso expresado por las vanguardias: vincular el arte con la vida. Un impulso natural presente en el proceso más amplio, complejo y profundo de la secularización del arte. Si las vanguardias buscaron aunar el arte con la vida es por la razón evidente de que ambas actividades se percibían separadas a causa de la idealización de la realidad. La cuestión es entonces hacer comprensible la forma en la que las vanguardias primero y las neovanguardias después han tratado de reparar esa disociación: pensando críticamente ambas actividades, es decir, analizando los fundamentos de la vida y revisando los fundamentos del arte. Esta es la atmósfera vital y artística en la que aparece el *mail art*[1]. La crítica de la vida y del arte que se llevó a cabo durante estos años adquirió formas y temas concretos: las prácticas de las instituciones artísticas, la mercantilización de la obra de arte, la moral del arte, la ideología burguesa del progreso, la originalidad, la noción de genio, el hermetismo elitista o la apropiación del arte por la industria cultural. La introducción de estas cuestiones entre las preocupaciones e intereses de algunos artistas fue una de las causas -hubo más- que produjo que el arte dejará de pensarse como un objeto único desarrollado dentro de un campo profesional elitista para

1 Es muy importante que el lector tenga presente que, aunque ambos momentos históricos, vanguardias y neovanguardias, participan de las mismas actitudes, existen diferencias capitales en las formas en las que lo llevaron a cabo. Por razones de espacio, esta diferencia es nombrada pero no desarrollada.

la contemplación y deleite de unos pocos. Superar este viejo planteamiento de la obra se realizó en dos direcciones que acabarían desmaterializando la obra como objeto: la dimensión conceptual de la obra y la dimensión procesual. Si antes hemos esbozado la atmósfera que vio nacer el *mail art*, ahora acabamos de enumerar sus principales claves. Veamos a continuación en qué consisten estas claves.

2. Los fundamentos del ***Mail Art***

Para poder seguir, recapitulemos: el *mail art* es una neovanguardia que participa de un proceso de desmaterialización de la obra de arte que es específico del periodo contemporáneo, y que designa el modo en el que la obra de arte deja de entenderse exclusivamente como un objeto para considerarse más un concepto y un proceso. Cada una de estas consideraciones, conceptual y procesual, dará lugar a prácticas a veces singulares y específicas, y otras más mestizas y comunes. El proceso de desmaterialización que generan las diferentes neovanguardias forma parte de otro proceso mucho más amplio y complejo que es de la secularización del arte, con el que se nombra el cambio profundo que da paso de la representación idealizada de la realidad a la necesidad de unir el arte con la vida. Precisamente para tener presente esta amplitud y complejidad, vamos a comentar cómo se concreta en el caso del *mail art* los principios generales de las neovanguardias.

Como ya hemos expresado, las neovanguardias existen gracias a agrupaciones concretas y no cohesionadas de artistas. En su tesis doctoral[2] , Isabel Lázaro identifica a Ray Johnson, un artista norteamericano, como el pionero del *mail art*. No es casual esta identificación ya que Johnson formó parte de los alumnos del Black Mountain College en Carolina del Norte que durante los años cuarenta y cincuenta gestaron las neovanguardias. Isabel Lázaro también propone como otros pioneros del *mail art* a Carlo Pittore (USA), G.A. Cavellini (Italia), Robin Croziel (UK), G. Deisler (Alemania). Todas estas aportaciones pioneras al arte postal están datadas a mediados y finales de los años sesenta, si bien en el caso de España tenemos que datar el *mail art* más tardíamente, casi a mediados de la década de los setenta. La aparición del *mail art* en España cuenta con aportaciones casi coincidentes en el tiempo pero no conectadas entre sí. La primera de estas aportaciones se la debemos a Julio Campal. Es muy posible que nunca llegue a saldarse del todo la deuda que tiene el arte español reciente con este artista uruguayo. De hecho, hablar de un arte español, al igual que

2 LÁZARO, Isabel: (2018). *Evolución del Mail Art en España*. En http://boek861.com/evolucion-del-mail-art-en-espana-tesina-de-isabel-lazaro/evolucion-del-mail-art-en-espana-tesina-de-isabel-lazaro/. Consultado el 05/02/2018 Hay que felicitar a la autora de esta investigación por dos motivos: el rigor de su estudio, y su enfoque realista.

hacerlo de un arte catalán, andaluz o valenciano, no es posible sin reconocer los procesos de migración, contactos e influencias que han hecho posible estas categorías colectivas y lo que éstas encierran, y que con mucha frecuencia se vuelven desleales a la verdad histórica. Julio Campal (1933-1968) fue una de las principales bisagras que tuvo el país entre las experiencias internacionales de las neovanguardias y la mezcla de aislamiento cultural internacional junto con el provincianismo que caracterizó el periodo franquista. Campal organizó diversas exposiciones de poesía concreta durante su estancia en España entre los años 1961 a 1968 y en ellas se incluían algunas experiencias postales. No sólo llevó a cabo estas experiencias postales que pueden entenderse como germen del arte postal en España, sino que contribuyó a introducir la poesía experimental en muchas de sus actuales manifestaciones. En un horizonte sin apenas relieves, su estancia fue determinante. Pero, sin caer en la mitificación de su figura, hay que señalar que sus experiencias encontraron contestación entre algunos jóvenes artistas y poetas del momento que interiorizaron a veces sus técnicas, otras sus procedimientos y en ocasiones sus planteamientos. Dentro del *mail art*, será Antonio Gómez quien comience abrir este camino[3] con *Dolor Por* (1973), y *Todo lo que se hace queda hecho* (1974). Entre los históricos del *mail art* en España también hemos de contar con César Reglero, que si bien se incorporó a esta práctica un poco más tarde, sus aportaciones tanto en el ámbito de la práctica como en el del estudio, y la gestión del arte postal son actualmente de referencia obligada. Otro de las aportaciones del *mail art* en España, siguiendo a Isabel Lázaro, está en el caso de la exposición *Tramesa Postal* (1973), que representa la primera convocatoria lanzada desde la Escola EINA de Barcelona. Xavier Olivé fue uno de sus organizadores y manifiesta que la idea surgió a partir de una viaje a Nueva York por parte del centro docente en el que se tuvo la oportunidad de conocer ejemplos del *mail art* que posteriormente se incorporaron a sus actividades formativas con los alumnos.

Puede apreciarse cómo el *mail art* apareció con carácter internacional. Sin embargo, no en todos los artistas y países podemos encontrar los mismos principios del *mail art*, si bien en el presente estudio dejaremos de lado estas diferencias. De los principios generales de las neovanguardias, el *mail art* manifiesta específicamente los siguientes:

-La importancia del trabajo colaborativo
-Comunicación versus silencio o hermetismo artístico.
-Experiencia artística versus virtuosismo técnico y estético
-Debilitamiento de la dimensión económica
-El collage como procedimiento artístico

3 Para ampliar esta información, LÁZARO, Isabel: (2018), p. 20.

Esta enumeración no debe conducir hacia una confusión. El arte postal no es programático, no es un *ismo*, por tanto no obedece a conceptos rígidos o dogmáticos. Más bien se trata de un conjunto de actitudes y de criterios no sistematizados y de carácter orientativo que permiten establecer relaciones artísticas y personales. El hecho de que en este estudio se estén sistematizando sus principios para hacer perceptible la profundidad de su dimensión real y en aras de un mejor entendimiento no puedo ser tomado fuera de estos propios términos. Igualmente no se quiere trasladar la idea de que estos principios sean igualmente aplicables a todos los artistas del *mail art*. Y tampoco es aconsejable considerar que en esta enumeración los principios existen en la misma proporción. Aclarado esto, si las neovanguardias responden a la necesidad de conciliar el arte con la vida, el principal impulso vital presente en el *mail art* va a ser favorecer la colaboración que permita la comunicación entre personas. Y por el lado artístico, el principal impulso artístico es generar actividad creativa a partir de procedimientos basados en el collage. Dentro de estos parámetros orientativos podemos colocar el resto de principios generales y orientativos. La importancia de la colaboración del *mail art*, a nuestro entender, radica en un hermoso equilibro que genera entre lo individual y lo colectivo evitando caer en polarizaciones. No se trata del individualismo feroz y de sus figuras artísticas concretas; aquí no es útil la noción de genio, ni el comportarse como un divo, ni la figura del artista atormentado que se encierra en su torre de marfil para contemplar desde una mal disimulada superioridad moral al resto de sus congéneres. De igual modo no se trata de una colectivismo totalizado, donde en aras de un supuesto bien común cualquier mal puede ser tolerado o consentido. No consiste en privilegiar lo común ni en la predicación de comunidades imaginadas que se transforman en un dogma inhumano vuelto contra los propios seres humanos. La colaboración es más bien una actividad que modula y corrige los excesos derivados de polarizar ambas dimensiones. Reconoce y respeta la importancia de la individualidad y la amplia y la completa a través de las relaciones con los demás. El individuo aporta desde su experiencia y entendimiento que son expresados de acuerdo a su singularidad, y estas singularidades interaccionan entre sí a partir del placer de la misma interacción. Por tanto, colaborar no es solo una forma de nombrar las relaciones artísticas en el *mail art*; refleja una concepción política humanizada y una comprensión más viva y menos ideológica de la naturaleza humana. La colaboración es abierta e integradora. Clemente Padín[4], uno de sus máximos exponentes internacionales la compara con un "cuerpo gigantesco de creativos"; o bien con un "cerebro múltiple". Para Isabel Lázaro:

Es por todo ello un arte no competitivo, igualador, en el que lo importante es el contacto y la comunicación entre los diferentes nodos participantes de la red. Así mismo es esta libertad y transversalidad que caracteriza sus obras y acciones la que dificulta su delimitación y estudio[5].

4 LÁZARO, Isabel: (2018), p. 10.

5 LÁZARO, Isabel: (2018).

Por otra parte, afirmar la importancia del *mail art* basándose en el valor de la comunicación o bien es una obviedad o por el contrario resulta una redundancia. Allá donde hay una interacción humana hay una comunicación que la posibilita. El asunto es más bien afinar con lo que tiene de específico y de concreto la *comunicación postal*. Sin perder de vista su marco vital y artístico, conciliar el arte con la vida, y su procedimiento más característico, el collage, esto es, fragmentar y recomponer, la comunicación postal permite abrir una comunicación poética: decir aquello que es difícil de decir. Hay una peculiaridad muy fuerte en el acto de enviar una carta o una postal. Es la expresión de una voluntad nítida de comunicación de *asuntos que importan*, y que implica dos niveles: el mensaje emitido y lo que fuerza a emitir el mensaje. Una correspondencia, por ejemplo, entre dos amigos distantes en el espacio simboliza a través del lenguaje de las palabras cosas que se quieren decir. Es un nivel de comunicación, racional y lógico. El hecho de elegir una carta para expresarlo da medida de la intensidad en la importancia de lo dicho. Es más que hablar. No es inmediato. Ha requerido que previamente haya tenido que escribir lo que se quiere decir, y antes de escribirlo, hay que pensarlo, organizar las ideas y los afectos, priorizarlos, darles un sentido cómplice con quien las recibirá, y antes que pensarlo hay que buscar un papel, un bolígrafo, comprar un sobre y un sello, que previamente tuvieron que ir a ser buscados durante algún momento del día dentro del transcurso cotidiano, para que después el sobre, el sello, el papel y las palabras ordenadas sean de nuevo depositadas en objetos o en máquinas, o en el mejor de los casos a un grupo de personas que por lo general desconoces y en quienes tienes que confiar o presuponer que no perderán la carta, al margen de la vocación que tengan hacia su trabajo que, ojalá que sea mucha para que aumenten las probabilidades de éxito en la entrega, o que al menos se efectúe en un plazo de tiempo razonable. Cada uno de estos gestos y acciones contienen a su vez diferentes posibilidades con sus respectivas probabilidades; algunas son favorables hacia la voluntad de comunicación, otras no lo serán tanto, e incluso las habrá que sean del todo irrelevantes. Sea como sea, la suma de todas esas pequeñas acciones y gestos, más la distancia que media entre el emisor y el receptor del mensaje son en sí otro mensaje que potencia el que va escrito. Es otro nivel de comunicación esta vez menos racional y menos lógico pero igualmente existente y operativo. Reflejan una voluntad nítida de comunicación y permite imaginar cuánto importan los asuntos tratados. Naturalmente, esta reflexión no sirve lo mismo para todas las cartas: qué distinto es el asunto cuando recibimos una carta del banco.

La colaboración entre singularidades interconectadas que comunican asuntos que importan es una actividad que no precisa de virtuosismo técnico o estético ni tampoco requiere de actividad de comercio ni mercantil. Por supuesto que participa de la vida económica, porque no hay actividad humana que escape del orden económico, incluida la más elemental de todas: vivir. La dimensión económica del *mail art* es la justa y necesaria para

MAIL ART FROM
FAITH HEISLER
24 Chestnut St.
Edison, NJ 08817 USA

la preservación de su existencia. Hasta el más cándido de los soñadores necesita comer para seguir soñando. Pero ni es la finalidad, ni es la prioridad, ni es lo que se busca. Respecto al virtuosismo técnico o estético, siendo las principales finalidades la colaboración y la comunicación, técnica y estética quedan al servicio de las verdaderas necesidades. El procedimiento predilecto del *mail art*, el collage, favorece la experimentación artística. La imagen que genera un collage postal es una imagen fragmentada y recompuesta que incluye motivos repetidos y patrones, o bien elementos más singulares a partir de otros elementos visuales potentes: logos, diseños, iconos, dibujos, sellos, pegatinas… la estética resultante procede de la cultura visual que nos rodea, y por ello, presenta cierto nivel de familiaridad. Este desplazamiento desde la estética visual hasta la libre expresión creativa y hacia la experiencia artística es quizá una de las grandes bazas que ha permitido que perdure con éxito en el tiempo.

3. Ryosuke Cohen: la maestría del ***mail art***

En la hoy en día tercera ciudad más grande de Japón, Osaka, situada en la Prefectura de Osaka, nació en 1948 Ryosuke Cohen. Quien tenga la inmensa fortuna de poder visitar

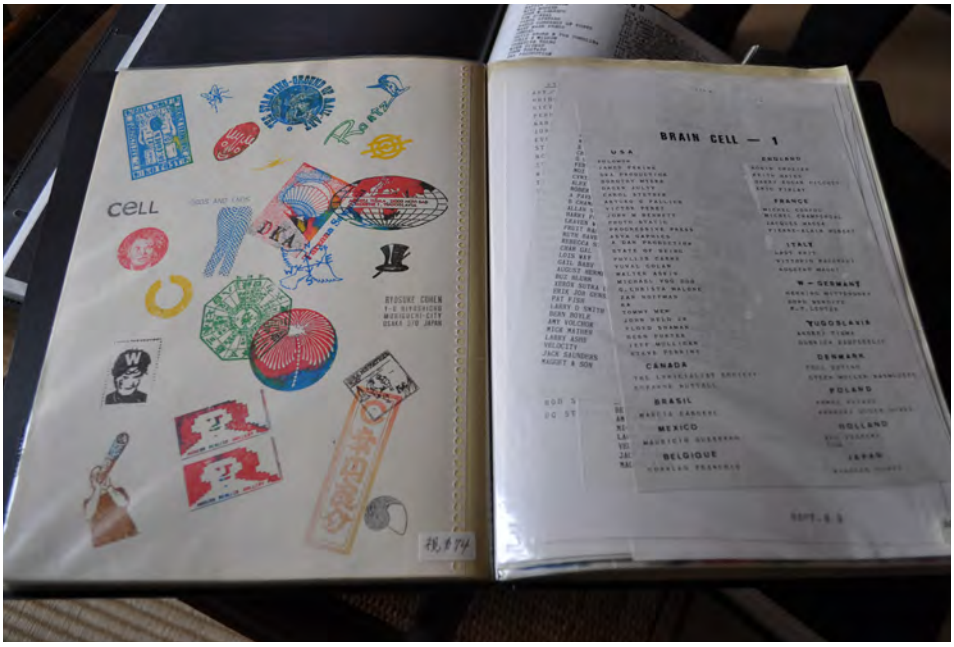


Fig.3: Imagen del número 1 de *Brain Cell* (1985).

su taller podrá comprobar con sobrecogimiento el universo meticuloso y concienzudo de este artista de setenta años. En muchos aspectos, Ryosuke Cohen es la versión real de aquel grabado de Francisco Goya que nos muestra a un anciano avanzando en la oscuridad bajo las palabras *Aún aprendo*. Mucho más vivo que el anciano de Goya, este artista japonés es un ejemplo excepcional de constancia e incalculables resultados. En la distancia corta, Ryosuke Cohen es a veces envuelto en un intenso silencio. Mantiene su humildad incorruptible, pero en realidad, y para ser honestos, el término de artista no es del todo correcto. Es un maestro, tal y como se entiende la maestría en la cultura japonesa: un maestro del arte postal. Pero para ser el maestro que ahora es, ha vivido.

Siendo un muchacho y recién acabados sus estudios elementales, se formó en el arte a la manera académica occidental. Es importante indicar el alto nivel educativo y formativo de las universidades japonesas. En sus comienzos aprendió composición estudiando la obra de Cezanne y aprendió también el uso de la luz estudiando a Matisse. Sus primeras experiencias artísticas sucedieron cuando tomó contacto con el arte contemporáneo a través del emblemático Grupo Gutai. A partir de estas experiencias iniciales Ryosuke evolucionó naturalmente hacia el *mail art*. No obstante, no considera que hubo una conexión directa entre el grupo Gutai y el *mail art*. Explica su evolución a través de un término procedente del físico austríaco Christian Andreas Dlopper, quien formuló en sus estudios el *efecto Dlopper* con el que designa el aparente cambio de frecuencia de una onda física producida por el movimiento relativo de la fuente respecto a su observador. Así, en relación a una onda sonora el efecto Dlopper hace aparentar que una frecuencia sonora aumenta cuando la fuente y el observador se acercan entre sí, y por el contrario se reduce cuando ambos se alejan. Llama la atención que Ryosuke recurra a un efecto físico para describir y explicar su relación con el arte; nos está planteando no un cambio intelectual, sino una nueva vivencia corporal del arte. Entre sus veinte y treinta años tuvo la oportunidad de conocer y de relacionarse con la vanguardia y la neovanguardia japonesa. En la ciudad de Nishinomiya en la prefectura de Hyogo visitó la casa de otro artista de Osaka, Shozo Shimamoto (1928-2013). Tanto S. Shimamoto como su casa forman parte de la historia del arte contemporáneo en Japón. Su casa fue un centro neurálgico de las neovanguardias. Allí se editó la primera revista Gutai , y allí también tenían lugar las reuniones del Grupo Gutai y de la AU(Unión de Artistas o también conocida como Artistas no Identificados). En una de estas reuniones conoció a Kowa Kato, un artista postal japonés y a Byron Black, un artista postal canadiense. Fue este último quien en 1981 animó a Ryosuke Cohen practicar el *mail art*. Una de sus primeras colaboraciones[6] más decisivas

6 Entre otros artistas del mail art y de importancia histórica que han colaborado desde los comienzos con Brain Cell podemos nombrar a Shumel, Les Crammer, John Tostada, Carol Stetser, Guido Bondioli, Peter Kaufmann, Henning Mittendorf, Robert Kepler y Clemente Padín.

en el *mail art* fue con la artista postal alemana Angela Schmidt, quien le envió imágenes de alas de pájaros. Desde 1981 hasta 1985 Ryosuke se inició en el *mail art* a través de serigrafías y postales. Después de cuatro años introduciéndose en este medio, en junio de 1985 logró madurar un proyecto que desde entonces hasta el día de hoy ha mantenido con la constancia y la precisión de un metrónomo: *Brain Cell (Neurona)*. No es un proyecto pionero del *mail art*, pero sí es el proyecto más longevo y más extenso de todo el *mail art* mundial. La consagración de este maestro a este proyecto resulta extraña para la mentalidad de un artista occidental. En algunas entrevistas ha explicado el porqué de ese nombre: la red neuronal que muestra el cerebro al ser visto al microscopio es parecida en forma y en funcionamiento al diagrama de la red mundial del *mail art*. Una neurona transmite a través de sus sinapsis información hacia otras neuronas. Éstas reciben la información, la duplican o la almacenan, la retornan a su neurona de origen o hacia otras neuronas. En ese flujo en red se crean focos de condensación o de dispersión interconectados a través de flujos no lineales. La red neuronal se asemeja muchísimo a la red del *mail art*. Este flujo de colaboración y de comunicación permite generar un proceso infinito.

Brain Cell existe gracias a la labor de Ryosuke, pero también necesita de la participación de otros artistas-neuronas. Hay partes del trabajo que solo pude hacer él, y hay otras partes que necesitan de las contribuciones de otros artistas. Esto último nunca ha llegado a ser un problema. Desde que inició este proyecto recibe diaria o semanalmente correos de artistas de todo el mundo: sellos, pegatinas, dibujos, logos, dibujos… Cada año recibe material para rellenar de tres o cuatro cajas de tamaño medio. Después de más de treinta y cinco años, tiene cientos de cajas, lo que le ha obligado a alquilar espacios donde poder guardarlas. La frecuencia de publicación de *Brain Cell* es asombrosa, tanto por su frecuencia como por su constancia así como por su eficacia: cada diez días edita un número de la publicación, que resultan ser tres números al mes, y unos treinta y seis al cabo del año. Por cada ejemplar suelen participar aproximadamente unos cincuenta artistas. Para la realización de esta red es fundamental un procedimiento de impresión, conocido como *Impresión Gocco*[7]. El proceso, que más adelante será abordado específicamente, se puede resumir en esta secuencia: de todo el material recibido Ryosuke selecciona o directamente fotocopia -según el caso-, una imagen. Una vez fotocopiada y reducida a un contraste de blanco y negro la imagen se recorta manualmente. Después se dispone junto con otras imágenes igualmente recortadas y fotocopiadas. El resultado es un collage en blanco y negro sobre un papel cuyas dimensiones son 30 x 42 cm. Este collage también evoca la estructura neuronal. La impresión Gocco requiere cargas

7 Impresión Gocco: se trata de un procedimiento japonés de impresión a color inventado en 1977 por Noboru Hayama. Este procedimiento requiere de un tipo específico de máquina que actualmente ha dejado de fabricarse. Ryosuke Cohen tiene una en activo y un par en la reserva.

de color monocromo, y funciona de manera parecida a las antiguas impresiones serigráficas "Ciclostyle"[8]. La imagen resultante es de alta calidad, basada en tintas planas y con una estética neuronal. A este papel Ryosuke le hace ciento cincuenta copias, y estas copias se reparten del siguiente modo: Cada participante de los cincuenta que aproximadamente participan por cada número recibe una copia enviada por Ryosuke junto con una lista de documentación del resto de participantes. De las cien copias restantes Ryosuke se queda con cuarenta copias y las otras sesenta copias restantes son incluidas o utilizadas en otras publicaciones, como es el caso de otro formato creado por Ryosuke, el *Fractal Portrait Project* (otra publicación de *mail art* de larga duración), o bien con aportaciones a las convocatorias mundiales de *mail art* conocidas como *Add and Pass*. Estas publicaciones suelen ser enviados a otros artistas; raramente a instituciones, aunque en ocasiones hay librerías y universidades que los requieren, la mayor parte de ellas de Japón. El arte postal de Ryosuke Cohen participa del principio común del arte postal: colaborar y ampliar las redes de colaboración y de divulgación, así que es frecuente que los artistas que participan o que reciben *Brain Cell* también organizan exposiciones y muestras por distintas partes del mundo, generalmente dos o tres cada año. Otros usos de las copias generadas por cada número es dedicar una parte para un formato mayor en el que *Brain Cell* es editado en series de treinta números por ejemplar y enviado a otros artistas para su divulgación o exhibición en otras partes del mundo. Este procedimiento basado en la constancia, en la eficacia, y en un nivel de colaboración a una escala gigantesca, y parece ser inmune a cualquier paso del tiempo. Ya en el 2006, cuando internet se había consolidado como una realidad que estaba modificado el estilo de vida de la población mundial, y cuando las nuevas tecnologías en general estaban llevando al desuso otros hábitos más artesanales o de manufacturación, como el propio correo ordinario a favor del email, Ryosuke podía continuar afirmando la alta y creciente presencia y participación de artistas de todo el mundo en el *mail art*. Sus contribuciones al *mail art* funcionan como un nodo neuronal que canaliza y amplifica la comunicación en red a escala mundial, pero en este aspecto, no se cansa de afirmar la importancia de la colaboración, y de la red de artistas postales trabaje activamente en la divulgación recíproca del conjunto de trabajos. En sus propias palabras: "pero es más importante ser evocado por otros artistas"[9]. Para expresar la importancia de una

8 La impresión serigráfica "Ciclostyle" fue patentada en 1881 por David Gestetner basándose en un lápiz mecánico, el "Cyclostyle". Este lápiz producía perforaciones prescindiendo del motor eléctrico de Edison con una calidad de resultados mucho mayor. Para imprimir las copias se requiere un rodillo de filtro entintado que se pasa por encima de la matriz, haciendo pasar la tinta a través de las perforaciones sobre el papel situado debajo de la matriz. Más tarde el "Cyclostyle" fue sustituido por el "Neo-Cyclostyle", y actualmente está en desuso.

9 " […] but it is more important to be evoked by other mail artist". En Interview with Ryosuke Cohen from the National Art Center in Tokyo, Japan. http://sfaq.us/2012/10/interview-with-ryosuke-cohen-from-the-national-art-center-in-tokyo-japan/ Consultado el 03/02/2018.

comunidad colaboradora, Ryosuke ha llegado a elaborar metáforas muy poéticas: si se tuviera que comparar el *mail art* con una jungla, éste no sería sus gigantescos árboles, sino la misma lluvia que moja a todos los árboles por igual y que obliga a que todo el universo de vidas que la jungla alberga colaboren entre sí para protegerse y para moverse. La importancia de la comunidad colaboradora también descansa sobre un entendimiento del ser humano: para Ryosuke Cohen somos fractales. Esta consideración implica que una parte natural de nuestra naturaleza es geométrica, que esta geometría puede ser regular o irregular, y que estos patrones geométricos se repiten en escalas múltiples. El propio *mail art* favorece una experiencia fractal del arte y gracias a esta experiencia fractal artística "podemos adquirir el sentido genuino de una nueva creación"[10]. En la práctica postal de Ryosuke encontramos singularizados algunos de los principios generales del *mail art*. Para él, no es esencial pensar en términos de buen arte o de mal arte respecto al *mail art*. Una consideración que articula junto con la irrelevancia de la noción de originalidad y de individualidad para el *mail art*. Este esquema de pensamiento le resulta de gran utilidad para evitar que el *mail art* quede fijado a los *ismos*. Al contrario que éstos, donde se acaba incurriendo en algún tipo de verdad monolítica y excluyente, el *mail art* procede a través de la libertad y del mestizaje, lo que favorece la colaboración y se evita el dogmatismo inherente a los ismos. Gracias a esta actitud flexible "estamos abrumados por la diversidad de cómo los mail artistas piensan y se expresan a sí mismos[11]".

Como se ha anotado anteriormente en el texto, además de *Brain Cell* Ryosuke mantiene en paralelo o en sinergia otros proyectos. Tal vez, de entre estos, el siguiente más importante es el *Fractal Portrait Project*. La iniciativa comenzó durante un viaje que realizó en el 2001 a Italia para colaborar con el artista Emilio Morandi. El proyecto fractal está basado en la realización de siluetas de perfil de los participantes en *Brain Cell*. Para realizarlos los participantes posan para Ryosuke, quien los dibuja a mano lazada con lápiz sobre papel. El retrato resultante es rellenado con contenidos de *Brain Cell*. Esta iniciativa comenzada en Italia la fue normalizando en sus posteriores viajes por todo el mundo, o bien por las visitas que se le hacen a su casa en Japón. Todos estos retratos son igualmente compartidos por el red mundial de *mail art* y mostrados y exhibidos por todo el mundo.

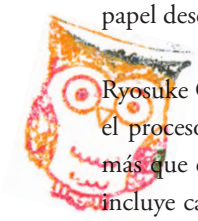
10 "we can acquire a genuine sense of new creation".

11 "We are overwhelmed by the diversity of how mail art members think and express themselves".

II
ENTREVISTA A RYOSUKE COHEN

1. Procesos creativos del ***mail art***

Guillermo Cano Rojas: Esta es una pregunta general. A su entender, nos gustaría saber qué papel desempeña la creatividad en la actividad humana.



Ryosuke Cohen: Lo que personalmente me gusta ver dentro de la red del *mail art* no es solo el proceso de crear un trabajo directamente o y luego reenviar lo que se ha entregado. Es más que eso. La idea es realizar un proceso juntos, porque esta reacción en cadena siempre incluye cambio y crecimiento. Uno envía su propio trabajo, con su tratamiento personal, a otra persona, que después lo enviará a otra persona, y así sucesivamente. Así podemos ver diferentes formas de pensar, que son abarcadas dentro de un mismo trabajo, y esto permite que el trabajo se convierta en una referencia para otros trabajos y, tal vez, para la propia vida de las personas. En este campo amplio de posibilidades, dentro de muchas redes, la creatividad crea conexiones. Para pensarlo y hacerlo me baso en palabras como "Raihu houmei" ('buena reputación de vida, nombre'). Otras palabras para nombrar podrían ser "Kitai" ('mimesis'), "Henshin" ('transformación'), "Buntai" ('estilo'). Considero el mundo del *mail art* como la única red en la que puedes experimentar físicamente tales cosas. Porque no se trata solo de perseguir y preocuparse todo el tiempo acerca de tu propio trabajo, sino que, a través de esta influencia constante, la red del *mail art* transporta pensamientos importantes y posturas personales, y los vuelve más flexibles. Esto es lo que yo llamaría la libertad creativa del *mail art*.
GC: Esta es la última pregunta de esta primera parte sobre cómo *Brain Cell* trata y "organiza" su trabajo creativo. ¿Podría identificar y describir qué momento del proceso de elaboración de la revista *Brain Cell* es creativamente el más importante?

RC: Nunca lo he pensado en estos términos… Bueno, desde un punto de vista mecánico, solo se reúnen las obras que recibo en una página, como las partes de *Brain Cell*. En este proceso, nunca he pensado en un solo momento creativo esencial; es más bien como si se tratara de un intento de acceder e incluir.

2. Relación entre ***Brain Cell*** y estilo de vida

GC: Pasemos al segundo tema. Nos gustaría preguntarle sobre su estilo de vida y *Brain Cell*. Más específicamente, *Brain Cell* tiene más de 30 años de vida y es una publicación de re-

nombre mundial. Como trabajo libre, sin ganancias, donde nadie paga para participar, me pregunto: ¿cómo puede existir económicamente?

RC: Porque no son simples células corporales, sino neuronas: eso explica mi vínculo emocional con la publicación. De hecho, a diferencia de las células corporales, las neuronas están bien reguladas por un sistema, aunque la coordinación de sus diversas conexiones es compleja. Esas conexiones complejas incluyen las que existen entre las personas, entre las diferentes formas de pensar y, por supuesto, las creadas a partir del arte: la creación artística y la recepción. Pensar en términos de creación y coordinación de redes es la razón principal por el que desde hace treinta y dos años siento una gran implicación con los propósitos de *Brain Cell*. Desde sus comienzos he estado determinado para seguir haciendo esta tarea tanto como pueda. Desde el primer número, el segundo, el tercero... hasta el día de hoy, este ha sido y es el principio que guía todo mi trabajo. No contemplo abandonar esta experiencia en su camino y su persistencia en el tiempo es en sí misma una parte esencial de *Brain Cell*. En cada ocasión reinicio, con un ritmo de publicación de aproximadamente cada 10 días, y en el que todavía participan un poco más de cincuenta personas por número. Desde sus inicios han participado más de cincuenta mil artistas. No me pregunto qué significado específico tiene la larga carrera de *Brain Cell*. Y, sí, los europeos me dicen muchas veces lo increíble que es que la revista continúe existiendo, pero desde la perspectiva de un japonés, según la forma japonesa de concebir las experiencias en términos de tiempo, no tengo la impresión de hacer algo excepcional. Probablemente esto debe ser un rasgo nacional. Con esto quiero decir que, por ejemplo, si tomamos las compañías más antiguas del mundo, todas son de Japón. Es el país con empresas de más de doscientos y de trescientos años de antigüedad, y en Japón tenemos muchas compañías así. Y este rasgo también lo podemos ver en otros ámbitos, como en el cine o en los programas de televisión. Es algo inherente a las fuertes tradiciones japonesas, a sus empresas y productos profundamente arraigados… así que, desde mi punto de vista personal, la larga vida de *Brain Cell* no es ninguna "gran victoria". Es algo obvio.

Noriko Shimizu: Durante estos años, también la forma de transmisión ha cambiado. Por ejemplo, en la forma en la que *Brain Cell* recibe material de todo el mundo. Ahora, con las redes sociales nuevas búsquedas y nuevas personas se pueden incorporar fácilmente.

RC: Sí, por ejemplo, a través de las convocatorias en las redes sociales o en el envío de mensajes a cada participante. Desde los comienzos esto era algo que tenía que hace igual, pero con mayor esfuerzo y con otros tiempos. Ahora, a través de las computadoras y de Facebook puede conocer más fácilmente lo que otras personas están haciendo. Es algo que revoluciona la forma tradicional de transmitir *mail art*. Los nuevos participantes se involucran mejor en

la experiencia y con la expansión de sitios en las redes sociales hace que la red postal crezca.

GC: La siguiente pregunta mezcla lo personal con lo profesional. Nos gustaría saber cuáles han sido los mayores éxitos en la vida de Ryosuke.

RC: Desde que era un niño, me ha interesado el arte. Siempre he practicado el arte con el que me he sentido profundamente conectado. Cuando asistí a la escuela de arte, estudié el arte académico y, como mencioné antes, de ahí me pasé al arte contemporáneo: comencé a inspirarme con el movimiento Dadá y con Fluxus. El *mail art* ha sido un paso natural en este largo camino personal y profesional. Me di cuenta de que el *mail art* es el mejor método y la mejor plataforma para seguir preguntando a las personas qué significa el arte. Y cuando la gente me pregunta que porqué no creo un gran trabajo, una exposición, algo que se puede vender más fácilmente, siempre respondo que lo que identifico como la esencia del arte, y por supuesto de mi arte, es preguntar, discutir y modificar nuestra propia visión y percepción del arte. Dar estos pensamientos a la gente para hacerles pensar que esto es el propósito del *mail art*, y si hablamos más específicamente, ¡eso es *Brain Cell*!

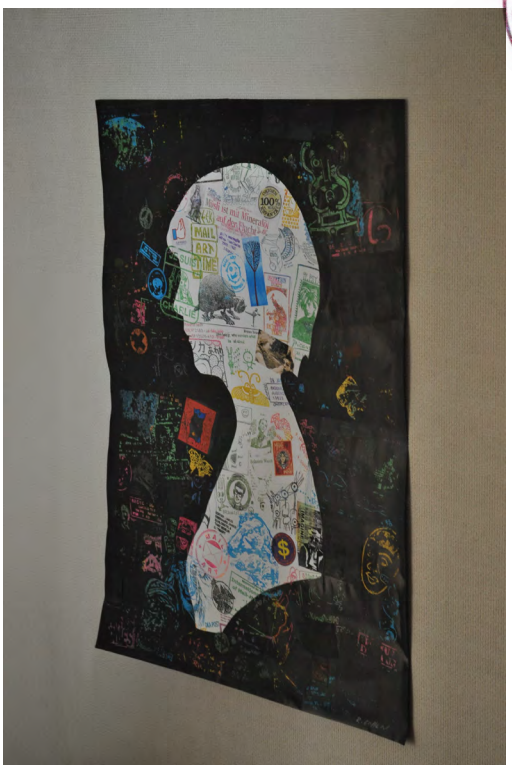


Fig.4: Retrato de Noriko Shimizu para *Fractal Portrait Proyect*.

GC: ¿Y qué hay de sus experiencias negativas?, ¿cuáles han sido sus errores? y ¿qué le han traído?

RC: Bueno, llevo dedicándome a *Brain Cell* hasta el día de hoy, pero ¿desde hace… 10 años? No, 17. Desde hace 17 años viajo por países extranjeros para poder realizar retratos de caras o cuerpos de amigos. Se llama *Fractal Portrait Proyect*. Mi actividad diaria no solo está relacionada con *Brain Cell*… desde que viajo y llevo a cabo encuentros importantes he aprendido mucho y todavía aprendo sobre los diferentes ritmos del *mail art*. Esta es para mí, por supuesto, la primera consecuencia importante. Otra consecuencia importante la obtuve durante la segunda parte de mi carrera, cuando enseñaba arte y trabajaba con personas discapacitadas.

En esa experiencia pude comprender cuánto es de esencial el arte para los seres humanos. Así que, en general, diría que no soy yo quien influye en *Brain Cell*, sino todo lo contrario, soy el que se deja influenciar, y esto pasa todo el tiempo y de ello se aprende. Y, para responder concretamente a su pregunta: no, no he tenido ninguna experiencia negativa.

GC: Al igual que los logros, nos gustaría saber cuáles han sido los principales esfuerzos y sacrificios que ha tenido que hacer para sostener la revista.
RC: Por supuesto, crear, apoyar y promover *Brain Cell* significa mucho tiempo. Y el dinero para comprar sellos y pagar los costos de envío… Por ese motivo realmente no he tenido tiempo para mí, por ejemplo, para poder casarme... hasta que hace 5 años conocí a Noriko, y he tenido la suerte de que ella me entendiera y respetara mi compromiso con este trabajo. Tiempo y dinero son dos recursos siempre requeridos en el proceso de *Brain Cell*. De manera que no puedo sentirme más afortunado de conocer a alguien como ella.

NS: Más o menos el 95% de sus recursos están consagrados a *Brain Cell*. Tal vez esto no sea algo que él reconozca fácilmente, pero es así...

3. La colaboración: piedra angular de ***Brain Cell***

GC: Estas próximas preguntas se centran en *Brain Cell*: ¿podría concretar más sobre la dimensión colaborativa de la revista y del *mail art* en general? ¿De qué manera las contribuciones individuales ayudan a crecer *Brain Cell*? En otras palabras, ¿por qué la colaboración es un aspecto tan importante de tu trabajo?
RC: Ahora llegamos al n.º 1015. En noviembre de 2017 salió el n.º 1005… Lo que es importante para *Brain Cell*, así como para la red del *mail art*, es que las células tienen que renovarse constantemente, deben introducirse nuevas dinámicas y cambios. Por lo tanto, cosas como "detengámonos y hagamos una pausa" o bien participar siempre con los mismos colaboradores eliminarían los significados más importantes. A través de nuevos participantes se incorporan nuevas ideas, imágenes y ritmos al proyecto; y a esto es lo que denomino como "transmisión". Esta transmisión es para mí lo más significativo, otros asuntos no me merecen la misma importancia. Seguir trabajando y transmitiendo es sin duda lo más importante.

GC: Durante todos esos años, ¿cuáles son las colaboraciones más importantes y por qué?

RC: Nunca pienso en esos términos. Como he dicho antes, un niño o un experto o una persona mayor pueden aportar algo al mismo nivel. Cada persona, incorpora su red singular de conexiones humanas y artísticas. Si pienso todo este proceso de transmisión en conjunto, no podría decir: "esta es la colaboración más importante". Esto es un principio básico de *Brain Cell*.

GC: *Brain Cell* también se propaga en diferentes lugares y países. ¿Identificaría un lugar o país al que todavía no ha llegado y dónde le gustaría trabajar con la población local?

RC: Lo que realmente lamento es la falta de mayores colaboraciones en países como China o India, o en general la del continente africano. Incluso en el caso de recibir algo procedente de China, por ejemplo, la mayoría de las veces se trata de un occidental que vive allí, o bien de un nativo que ha vivido durante varios años en Europa o Estados Unidos y después ha vuelto a casa. Y aún así, este porcentaje es en realidad verdaderamente pequeño. La mayoría de los participantes provienen de Estados Unidos, Alemania, Italia, Francia, Canadá, Reino Unido, Holanda, España y Brasil. Así es. Personalmente, creo que el arte tiene que experimentar y superar las estigmatizaciones y la (auto)censura. A pesar de haber estudiado ampliamente el arte, desde el arte académico al arte contemporáneo, pasando por todas las redes de arte postal actuales, aún puedo decir que también tengo muchas estigmatizaciones en mí mismo. Desde China a la India, incluyendo toda África: son grandes territorios de inmensas poblaciones y, sin embargo, sus participantes son casi inexistentes. Este es un motivo fundamental por el que creo todavía hay mucho trabajo que hacer con el arte, para ampliarlo y compartirlo. Por eso veo más útil no localizarnos en las diferencias culturales y sus connotaciones. Más bien, pensar el arte y lo que es arte son las dos principales preguntas que tenemos que plantearnos.

4. Proyectos en marcha y proyectos futuros

GC: La primera parte de la entrevista ya terminó. Creo que las próximas preguntas serán más cortas. Ahora, Ryosuke, nos gustaría preguntarle más sobre cualquier proyecto futuro que tenga en mente o en lo que esté trabajando actualmente.
RC: ¡Antes que nada, y, sobre todo, continuar con *Brain Cell*! Además de esto, el *Fractal Portrait Proyect* que antes mencioné también lo estoy atendiendo de manera importante, y todavía tengo previsto llevarlo a más lugares. A tantos como sea posible. Igualmente hay otro proyecto que desde el 2009 estoy llevando a cabo: *Orion Soup*. Con él convoco a otros artistas. En general considero que los artistas tienen una forma diferente de pensar y una mayor sensibilidad que la gente normal, con pensamientos interesantes que utilizan para crear su arte. Sin embargo, tengo la impresión de que finalmente se quedan atrapados en su especificidad: en el diseño, en el estilo, en su poesía visual... creo que todas fronteras formales acaban inhibiéndolos y enfriando su creatividad hasta autolimitarse. Esa es una pena. Por supuesto, no siempre lo considero como algo negativo, pero ¿por qué no hacer un mejor uso de esa sensibilidad especial? Hoy más que nunca, los artistas debemos revelar otros objetivos fundamentales del ser humano, atender nuestra humanidad más elemental y, al hacerlo, dirigirnos a todo el conjunto, no solo a otros artistas, para así poder ampliar los límites de nuestra

visión del universo. Ese es el objetivo *Orion Soup*: "Orión" como referencia al origen, a lo esencial, y "sopa", simbolizando el plato de comida, que equivale al significado de "pensemos juntos mezclando nuestras ideas". Continúo utilizando este título porque encuentro que su asociación es realmente poderosa. Últimamente este proyecto está atrayendo la atención de un número cada vez mayor de personas y realmente es algo que me hace feliz.

5. ***Brain Cell*** en España

GC: Como punto final, ¿podría profundizar la conexión y el vínculo entre *Brain Cell* y España?

RC: Recientemente, el pasado 2017 estuve en España. Y antes… ¿fue en el 2009? No, en el 2007 viajé por toda España. En realidad, no fue una experiencia agradable del todo. En el aeropuerto de Barcelona perdieron todas mis maletas a causa de la huelga de los controladores aéreos. Durante las dos semanas de mi estancia no dispuse más que de mi equipaje de mano, sin ropa con la que poder cambiarme y teniendo que viajar de Barcelona a Alicante, a Santiago de Compostela y a Badajoz. ¡Dos semanas con la misma ropa! ¡El último día de vuelta a Japón fue justo cuando encontraron nuestro equipaje! Dejando esto a un lado, en mi relación con España sin duda que Boek 861 es un vínculo especial y desde hace mucho tiempo. Aunque, nunca he llegado a satisfacer mi curiosidad sobre su nombre… ¿será una dirección?…

GC: Esas fueron las preguntas que quería hacer. Al final de esta breve entrevista, nos gustaría expresar, una vez más, toda nuestra gratitud. Esta entrevista tiene como objetivo hacer que las personas en España estén al tanto de su trabajo, pero también nos gustaría ofrecerle la oportunidad de expresar o formular algún tema o reflexión que desee trasladarle a los lectores.
RC: Bueno, con mi esposa, hemos viajado a menudo a España… y también para nosotros ha sido un placer atenderos.

NS: Y la estancia con César Reglero fue también una gran experiencia...

RC: Todos mostraron mucha hospitalidad...

NS: Y gracias a las diferencias culturales, obteníamos estímulos creativos en el día a día...

RC: Llegamos justo un día antes del "referéndum" para la independencia de Cataluña.

NS: Para nosotros fue un escenario completamente inusual en comparación con Japón, in-

cluidas las manifestaciones en Madrid. El arte, como parte de un patrimonio cultural común de un país, te permite darte cuenta de tantas cosas por primera vez.

RC: La gente local y sus vínculos con el arte… son muchas cosas que nunca habíamos imaginado… igual que las personas consagradas a la paz o a ofrecer servicios sociales, es algo que físicamente llegan a experimentar mucho más que los japoneses. Por supuesto, la concepción del arte forma parte de eso, no solo a través de *Brain Cell*; de hecho, cuando conocemos a tanta gente somos nosotros quienes más aprendemos… En mi caso, por ejemplo, cuando vi la catedral de Santiago de Compostela, sus dimensiones, la historia... quedé profundamente impresionada.

Fig.5: Ryosuke en su taller seleccionado imágenes entre el correo postal que recibe.

NS: Japón en cuanto isla tiene una vida cotidiana tranquila, pero cada vez que cruzamos sus fronteras entendemos nuevas facetas del mundo.

RC: Incluso en el caso del *mail art*, cuando se trata de enviar tarjetas desde Japón, sabemos que solo necesitas 75 yenes (aprox. 0,57 euros). Cuando por primera vez volamos a Europa, notamos, por supuesto, las pequeñas diferencias según el país, ¡pero en general pudimos comprobar que el servicio postal es bastante caro! O que las oficinas de correos no están fácilmente accesibles, o que los sellos cuestan mucho. Descubrimos las dificultades europeas para practicar el arte postal, y desde una perspectiva japonesa, no es tan fácil como solíamos pensar.

NS: Nos ha pasado en repetidas ocasiones que, un mes o dos después de que enviáramos una carta, la carta nos la devuelven, pero no debido a errores en la dirección. Y enviarlo de nuevo claro que requiere un tiempo. Pero aún así, y a pesar de estar en la era del trabajo en red, todavía no queremos renunciar a las cartas tradicionales.

RC: Y, para terminar la entrevista de hoy y abrirme a otras colaboraciones futuras, me gustaría darte un artículo que resume mi concepción de *Brain Cell* y del *mail art*. Está en inglés y espero que puedas usarlo como referencia.

Fig.6: Ryosuke fotocopiando las imágenes seleccionadas del correo postal.

Fig.7: Entintando las fotocopias realizadas para la impresión Gocco.

GC: ¡Muchas gracias por este regalo!

Ashiya, prefectura de Hyogo (Japón)
19 de febrero de 2018

III
EL PROCESO DE ***BRAIN CELL***

Noriko Shimizu: Desde hace 30 años, cada nombre y cada dirección de cada uno de los participantes han sido registrados. Como él va a explicar, cada uno de los números de Brain Cell es publicado en un solo original.

Fig.8: Página de *Brain Cell* en proceso de elaboración.

Ryosuke Cohen: Bien, voy a explicar el proceso. En primer lugar, como puedes ver estos ya son números que están publicados: son postales reales. Todavía los conservo con vida… A continuación, esos modelos a escala reducida son transformados en un *collage*. Esto se convierte en una cantidad de tarjetas impresas, de las cuales voy decidiendo libremente sus colores y su disposición. Por ejemplo, aquí el violeta o el amarillo. Voy reduciendo cierto número de veces el tamaño original del material que obtengo y repito este proceso de manufactura a lo largo del tiempo. Así, esto se convierte en esto otro (apunta a varias postales separadas, y a continuación muestra la forma en la que finalmente han quedado combinadas e impresas al final del proceso de edición, con la impresora Gocco, una máquina amarilla en el fondo de su taller).

NS: Aproximadamente, recibimos unas diez cartas diarias de todas partes del mundo.

RC: Después, hago una copia de cada uno de ellos, teniendo ya en mente una idea general y previa de cómo quiero unirlos; es decir, me imagino poniendo esta imagen aquí, esa otra ahí y así sucesivamente. Guardo una copia de cada uno de ellos por si tengo dudas y por precaución. De este dibujo, este fue el resultado final. Bueno, otras razones por la que hago fotocopias son porque economizan el proceso y porque solamente las fotocopias basadas en tinta de carbón reaccionan a la tinta especial de la impresora Gocco y hacen que se fije a la superficie del papel que uso. Ahora estoy mostrando el siguiente paso: las imágenes resultantes de las fotocopias basadas en tinta de carbón.

Fig.9: Imagen del sistema de catalogación y de archivo basado en un inventario de todas las participaciones realizadas en *Brain Cell* desde sus comienzos. Incluye datos de clasificación por países, nombres y apellidos de los participantes, direcciones postales y un recuento del número de participaciones efectuadas.

Fig.10: Ficha de Boek 861 y César Reglero.

NS: Además, no solo tenemos en cuenta que la tinta para las impresiones Gocco es realmente cara (economizamos reciclando colores) sino que, lamentablemente desde hace un par de años las impresoras Gocco han dejado de fabricarse.

RC: Ahora damos paso a la edición. En pocas palabras, me funciona como si fuese una versión casera de la serigrafía.

Guillermo Cano Rojas: ¿Cómo funciona esta impresión?

RC: Antes que nada, hago una previsualización general para ver dónde quiero poner qué. Después pongo la tinta. Repito este paso una y otra vez.

NS: Incluso antes de que las impresoras Gocco quedaran fuera de servicio ya era difícil encontrar sus tintas. Aquí en estas estanterías ponemos las tintas de toda la vida. Con estas ya no se puede practicar, pero se utilizan para hacer la versión final de la publicación. Somos muy afortunados de habernos aprovisionado de estas tintas antes de que dejarán de fabricarse. ¿Cuándo se hizo imposible encontrar la impresora?

RC: Hace ya unos siete u ocho años, supongo.

NS: Como las tintas originales han desaparecido, ahora tenemos que comprar tintas de segunda mano en la red. Esta situación afecta a la propia impresora, ¿cuántos años tiene ya? Cuando se estropee aun contamos con otras dos de recambio, pero el día que esas dos impresoras de repuesto se rompan, ¡ahí tendremos verdaderos problemas!

RC: Como puedes ver, ahora estoy poniendo el color verde, quedando así… después, realizo las ciento cincuenta copias de cada número. A un ritmo de un número cada diez días durante todo este tiempo.

NS: Ahora también recibimos pegatinas: algunos participantes llegan a enviar incluso ciento cincuenta pegatinas de una vez. Tradicionalmente, hemos trabajado principalmente con sellos y dibujos que solíamos fotocopiar, luego los pasábamos por el sensibilizador de calor, la impresora, la serigrafía y finalmente las últimas opciones de edición. Es un proceso en constante evolución porque el diseño puede cambiar cada vez que se incorpora un material nuevo.

RC: Como he comentado antes, de cada edición de *Brain Cell* realizo ciento cincuenta copias y las envío a las cincuenta personas que han participado en ese número. Además, dedico otras cincuenta copias para muestras en forma de libro; de esas cincuenta, las últimas diez la imprimo en un papel especial para dibujar rostros y cuerpos humanos (como el caso de *Fractal Portrait Proyect*). Este papel especial es ligeramente diferente del que uso para las otras impresiones normales y tiene una mejor calidad: dado que es tinta china a base de agua para caligrafía, la tinta a base de aceite se vuelve visible. Para dar la impresión del sello "flotante", del sello que sube a la superficie del *collage*, necesito este tipo particular de papel, de lo contrario, la tinta desaparecería. Este contraste en blanco y negro es esencial para la edición. El resto de las copias se envían para otras muestras, exhibiciones, exposiciones y también a los museos de *mail art*… Si echamos un vistazo a las pegatinas y sellos que tengo… como este… un artista brasileño me envió ciento cincuenta pegatinas… ya he decidido cómo las voy a colocar. Este otro miembro envió otras ciento cincuenta. Cuando decido cómo voy a disponerlas, las pego en una hoja. Al final, a cada participante se le envía una copia de *Brain Cell* junto con un pequeño dosier que incluye una lista de documentación de todos los colaboradores en todo el mundo: Estados Unidos, Alemania, Italia, etc. En el reverso, se pueden encontrar imágenes del proyecto *Orion Soup* y, en este caso, un trabajo realizado por un artista alemán (señala algunas letras). En estos desafortunadamente dice "return to remitent". (Ahora señala un grueso registro manuscrito) Aquí es donde cada miembro queda registrado: ya lo hacía antes de la llegada de la era de la informática y todavía hoy seguimos anotado manualmente el nombre, la dirección, el país de procedencia y cuántas veces ha participado el artista en cuestión. Todo

es analógico: realmente me gusta escribir a mano para la organización de mi trabajo. Desde aquí hasta aquí (indicando con el dedo archivadores concretos) es el registro norteamericano: Nueva York, California, otras ciudades y estados… Tomemos uno cualquiera; este es de Joan Bennet, que es un buen amigo mío, y dice cuántas veces se ha unido al proyecto y todo lo que le he enviado. Aquí vemos los participantes de Alemania, Francia. España la tengo aquí: como pueden ver, la red no es grande en este caso. ¡Pero solo Boek ha hecho más de cien contribuciones! Aquí tenemos a Polonia, Canadá, Reino Unido, Uruguay, México, Argentina, Chile, Cuba, Guatemala... seguidamente encontramos el registro de Japón. Poco interés en *Brain Cell*: es una pena. Después podemos ver el registro de Macedonia, Tanzania, Marruecos, Indonesia, Taiwán, Nueva Zelanda, China… Desde China hemos recibido solo algunas tarjetas y ni siquiera de chinos, sino de extranjeros que viven o han vivido temporalmente allí por motivos laborales.Tomemos ahora el caso de la India: una gran población, pero los pocos participantes que se animaron generalmente dejaron de corresponder después de tres o cuatro veces. Con estos últimos ejemplos puedo demostrar cómo la participación en Asia es poco frecuente y discontinua.

NS: La pasión que representa este registro es más importante que todo lo demás. ¡En caso de incendio, lo salvaría antes que su propia vida!

Ashiya, prefectura de Hyogo (Japón)
19 de febrero de 2018

BRAIN CELL: RYOSUKE COHEN AND MAIL ART

Guillermo Cano Rojas

Table of contents:

I. *Mail art* and Ryosuke Cohen
II. Interview with Ryosuke Cohen
III. *Brain Cell* and its creative process

Text: Guillermo Cano Rojas
Transcription and translation: Ayumi Rosa Filippone
Pictures: Carlos Sánchez-Lafuente Moreno

I
MAIL ART AND RYOSUKE COHEN

Introduction

Brain Cell is internationally one of the most important magazine platforms for *mail art* production and collaboration. In all possible ways, numbers have gone beyond any standard of publication, transcending any of the consolidated parameters of any type of publication. As a matter of fact, with more than 35 years of existence, more than a thousand published issues and more than 50.000 artists from more than 80 countries participating, it is a legend. In order to understand the importance of the work carried out by its creator Ryosuke Cohen, Boek 861 in association with Cultural Assiciation FOLIAS travelled to his home in the city of Ashiya, Japan, in order to interview this emblematic postal artist and record the manufacturing process of *Brain Cell*.

In this essay preceding the interview and the explanation of the *Brain Cell* process the main idea and objective are to zoom on Mail Art through a brief analysis of its history and of main artistic approaches, as well as creating frameworks of a better understanding of these approaches. Next, we will discuss the profile and artistic journey of Ryosuke Cohen and through inteviewing him we will look deeper into *Brain Cell*, its theoretical approaches, procedures and purposes. We kindly appreciate, for her presence and contribution to the documentation, artist Noriko Shimizu, sentimental partner of the Ryosuke.

1. Brief history of mail art

Historically, mail art or postal art emerged during the decade of the Sixties as part of a broader process within contemporary western art: the dematerialization of art. This point marks one of moments with the strongest repercussions not only of contemporary art, but of history of art in the West. The process known as desmaterialization of art is a heterogeneous definition embracing a big range of artistic insights and understandings happening simultaneously in different countries and for different reasons. However, they all can be understood from the same main principles: the shift through which art ceases being considered only as material, unique object, and instead as a process and a concept. This renewal of the idea of work, the consideration of its existence in terms of time is what is called "dematerialization"; it takes place within the so-called neo-avant-guardes. Its outcomes and repercussions are still valid in the majority of current artistical expressions. What, then, are the *neo-avant-gardes*? The neo-avant-gardes identify a group of North American and European artists without any kind of visible link between each other. In the Fifties and Sixties, they took back from Historical Avant-gardes basic methods and ideas, especially collage, assemblage, the readymade, monochrome painting and constructed sculpture. While redescovering the vangardes, happening, performance, body art, land art, experimental poetry, stacks, assemblage and many others artistical practices emerged. Please allow me now to leave, momentarily and apparently, this explanation in order to provide a larger contextualisation. Art as an object is the trademark of visual arts: it is the painting object, the drawing object, the sculpture object and since the beginning of art, each of these visual arts has been depending on the aesthetic regime of representation. Painting, drawing and sculpture have made possible to represent culural schemes and ideas: mainly about the highest category of western aestetics that is beauty, but also leaning over other thoughts such as the sublime or the expression. Representation used to happen via three genres: history painting, court portrait, hagiographies. However, in each mood and tendency of aestetics, we can find a common denominator which is the following: art represents reality by idealizing it. This idealized representation has legitimized those genres all over 2000 years and granted them the right to exist. Arts were conceived in terms of utility for personal interests of those social groups that were financing them. Beauty, as abstract and philosophical as it was, never dropped its practical dimension. The aesthetic representation, the quest of beauty within the material object, that aspect of visual arts had never been separated from the political and social systems. Except for some important moments as the Greek democracy of Pericle's Athens, monarchies, dictatorships and religious authority have been taking advantage of aesthetic expressions for their own pourposes of getting or maintening strong power relationships. No matter how we consider this reality, the idea of art being subject to power structures is proved by historical events.

When modern states emerged along the XVIII century, all this mechanism underwent significant changes, some of them having already been introduced by the Renaissance bourgeoisie. The final stage was reached with the secularization of art. When aristocracy, religion and monarchies stopped being the only financers of art and art began to be an expression of raising social classes especially the bourgeoisie, the traditional secular aesthetic system rejected the idealized reality to explore the

individual or collective reality. This paradigm shift has not been straight-line or progressive nor has it homogeneous. It has not taken the same shape in time and space, but in any case it still shows the historical appearance of contemporary art- that according to many specialists begins in the work of French painter Manet. The Historical Avant-gardes mark perhaps the moment of greatest intensity in the process of the secularization of art: although they did not get to completely abandon the aesthetic regime of representation, they showed a strong energy in representing reality from an individual, group or collective perception. By doing so, introducing important changes they destabilized the age-old system: in perspective and material with Cubism, or questioning the meaning itself of art in the case of Dada mouvement or French surrealism. What was started by the avant-gardes was taken again and concluded by the neo avant-gardes. To point out the sligh differences between the two, if the former enlarge and explore the historical boundaries of representation in the visual arts, the latter eventually break these boundaries: art no longer represents reality, but instead shows realities by creating them.

If the vanguards sought to combine art with life, it is for the evident reason that both activities were perceived as separate because of the idealization of reality. The question is then to make understandable the way in which the avant-gardes first and the neo-avant-garde afterwards have tried to correct that dissociation: thinking critically both activities or analyzing the foundations of life and reviewing the foundations of art. This is the vital and artistic atmosphere where mail art makes its apparition[12]. The critique of life and art that took place during these years acquired specific forms and themes: the practices of artistic institutions, the commodification of the work of art, the morality of art, the bourgeois ideology of progress, originality, the notion of genius, the elitist hermeticism or the appropriation of art by the cultural industry. The introduction of these issues among the concerns and interests of some artists was one of the causes - there were more - that made that art will no longer be thought of as a single object developed within an elitist professional field for the contemplation and delight of a few. Overcoming this old approach to the work was carried out in two directions that would end up dematerializing the work as an object: the conceptual dimension of the work and dimension of it as a process. If before we have sketched the atmosphere that saw the birth of mail art, now we have listed its main keys of understanding. Let's see below in detail what these keys consist in.

2. The basics of Mail Art

To be able to follow, allow us to recap: mail art is a neo-avant-garde that takes part in a process of dematerialization of the work of art that is specific to the contemporary period, and signifies the way in which the work of art ceases to be considered exclusively as an object, to be understood more as a concept and a process. Each one of these evidences, conceptual and procedural, will lead to practices that are sometimes to singular and specific, and other times more mixed and common. The

12 It is very important that the reader keep in mind that, although both historical moments, avant-garde and neo-guardians, participate in the same attitudes, there are capital differences in the ways in which they were carried out. For reasons of space, this difference is annotated but not developed.

process of dematerialization by the different neo-avant-gardes is part of a broader and more complex process that is the secularization of art, with which we name the profound change that breaks the idealized representation of reality with the need to combine art with life. Precisely to bear in mind this extension and complexity, we will comment on how the general principles of the neo-avant-gardes are illustrated in the case of mail art. As we have already stated, neo-avant-gardes exist thanks to concrete and uncoordinated groups of artists.

In her doctoral thesis[13], Isabel Lázaro identifies Ray Johnson, an American artist, as the pioneer of mail art. As Johnson was part of the students of the Black Mountain College in North Carolina who during the forties and fifties developed the neo-avant-garde, This identification is not coincidental. Isabel Lazaro also suggests as other pioneers of mail art Carlo Pittore (USA), G.A. Cavellini (Italy), Robin Croziel (UK), G. Deisler (Germany). All these pioneering contributions to postal art are dated between mid and late Sixties, whereas in the case of Spain we have to date it later, almost in the mid-Seventies. The appearance of mail art in Spain has almost simultaneous contributions almost simultaneous but not linked to each other. We owe the first of these contributions to Julio Campal. It is very possible that the debt that recent Spanish art has with this artist from Uruguay will never be fully paid off. In fact, is not possible to speak of a Spanish art, as well as of a Catalan, Andalusian or Valencian art, without recognizing the processes of migration, connections and influences that have allowed these collective categories and what they have and how very often they become unfaithful to the historical truth. Julio Campal (1933-1968) was one of the main pivots that the country had as an exemple of the international experiences of the neo-avant-gardes and the mixture of international cultural isolation as well as the provincialism that characterized the Francoist period. Campal organized several exhibitions of concrete poetry during his stay in Spain between 1961 to 1968. They included some postal experiences. Not only did he carry out these postal experiences that can be considered as the germ of postal art in Spain, but he also made essential contributions for the introduction of experimental poetry in many of its current approaches. In a horizon without hardly reliefs, its stay was decisive. Still, without falling into the mythification of his figure, we have to highline that his experiences provided answers to some young artists and poets of the moment: sometimes they embraced his techniques, other times his procedures or his suggestions. Within the mail art, it will be Antonio Gómez who begins to open this path[14] with *Dolor Por* (1973), and *Todo lo que se hace queda hecho* (1974). Among the spanish specialists of mail art, we must also name César Reglero: despite joining this practice a little later, his contributions both in the field of practice and in the study, as in the management of postal art they are currently a mandatory reference. Another of the contributions of mail art in Spain, following Isabel Lázaro's study, is the exhibition *Tramesa Postal* (1973), which represents the first call begun from the Escola EINA in Barcelona. Xavier Olivé was one of its organizers and states that the idea arose when during a trip to New York the teaching center in which they had the

13 LÁZARO, Isabel: (2018). Evolution of Mail Art in Spain. In http://boek861.com/evolucion-del-mail-art-en-espana-tesina-de-isabel-lazaro/evolcion-del-mail-art-en-espana-tesina-de-isabel-lazaro/. Consulted on 05/02/2018 The author of this research must be congratulated for two reasons: the rigor of her study, and her realistic approach.

14 For more information LÁZARO, Isabel: (2018), p.20.

opportunity to see examples of mail art were later absorbed into his activities with students . We can understand how the mail art emergend with a clear international extent. However, not in all artists and countries we can find the same principles of mail art, although in the present study we decided not to develop those differences. Of the general principles of neo-avant-garde, mail art specifically states the following:

-The importance of collaborative work
-Communication versus silence or artistic hermeticism
-Artistic experience versus technical and aesthetic virtuosity
-Weakening of the economic dimension
-The collage as an artistic procedure

This enumeration should not lead to confusion. Postal art is not programmatic, it is not an *ism*, in other words it does not obey to rigid or dogmatic approaches. Rather, it is a mix of attitudes and criteria that are not systematized and of a illustrative nature making possible the establishment of artistic and personal relationships. The fact that in this study we are systematizing their principles- this to make the deepness of their real dimension perceptible and for the sake of a better understanding- can not be taken out of these terms. Likewise, we do not want to transmit the idea that these principles are equally valid for all mail art artists. Still, it is better not to consider that in this enumeration the principles exist in the same way. Clarified this, if the neo-avant-gardes are an answer to the need to reconcile art with life, the main vital impulse of mail art will be to help improuving collaboration and consequently communication between people. And on the artistic side, the main artistic impulse is to generate creative activity from collage-based procedures. Within these indicative guidlines we can place the rest of the general and illustrative principles. The importance of the mail art collaboration, to our understanding, lies in a delicate balance between the individual and the collective that avoids falling into polarizations. It's not about fierce individualism nor its concrete artistic leading figures; here is not useful the notion of genius, nor behaving like a *divo*, nor the figure of the artist in pain who locks himself in his ivory tower, contemplating from a badly dissimulated attitude of moral superiority towards the rest of fellow human beings. Additionally, it is not to be understood as a regime of collectivism, where a supposed common good endure or allow every kind of bad attitude. On the other hand, it can not be thought exclusively as a collective practice. It does not consist in privileging what is common or in the preaching of communities that are transformed into an inhuman dogma turned against human beings themselves. Collaboration is rather an activity that transforms and corrects the excesses caused by polarizing both dimensions. It recognizes and respects the importance of individuality which is filled out through creating connections with others. The individual contributes from his experience and perception expressed according to his uniqueness. These pecularities interact with each other from the pleasure of the interaction itself. Therefore, collaborating is not just a way of naming artistic relationships in mail art; it reveals a humanized political conception as well as a stronger and less ideological understanding of human nature: an open and inclusive form of collaboration.

Clemente Padín[15], one of its top international supporter, compares it with a "gigantic body of creative people"; or with a "multiple brain". According to Isabel Lázaro:

It is for all these reasons a non-competitive, equalizing art, in which the important thing is the contact and communication between the different branches that are participating in the network. So, this freedom and transversality of works and actions obstructs its delimitation and study[16].

Then, affirming the importance of mail art according to the value of the communication is either obvious or, on the contrary, something repetitive. Where there is a human interaction, there will be for sure a communication that makes it possible. The issue is rather to sharpen what is specific and concrete in *postal communication*. Without losing its vital and artistic framework that is reconciling art with life, and its most peculiar procedure, the collage (fragmenting and recomposing), postal communication allows an opening to a poetic form of communication: it it "saying what is difficult to say". There is a very strong mark in the act of sending a letter or a postcard. Because it is the expression of a clear desire to communicate *matters that matter*, and that involves two different levels: the broadcasted message and what oblige to issue the message. For example, a correspondence between two friends living far from each other symbolizes through the language of words the things that they want to say. It is a rational and logical level of communication. But choosing a letter to express it measures the intensity of what has been said. It's more than talking. It is not immediate. It has previously required that you had to write down what you want to say, and before writing it, you have to think about it, organizing your ideas and affections, giving them priority and a meaning that can be understood by the person that is receiving it. And before, you think about it, you have to look for a sheet, a pen, buy an envelope and a stamp, which had to be looked up in some time of the daily path, so that after the envelope, the stamp, the paper and the words put into order are again places in objects or in machines, or in the best case to a group of people that you usually do not know and in whom you have to trust, or assume that they will not lose the letter, regardless of the vocation they have towards their work. Vocation that you wish is strong, because that will increase the chances of success of the delivery, or at least that it will take place within a reasonable period of time. Each of these actions contain different possibilities, with their respective probabilities; some are for the will to communicate, others will not be so, and even completely irrelevant. Be that as it may, the sum of all those small actions and gestures, plus the distance that mediates between the sender and the receiver, are all to be considered in themselves another message that strenghten the one that is written. It is another level of communication, now less rational and less logical, but equally existent and useful. There is a clear will of communication that allows you to imagine how much the issues matter for you. Of course, this reflection does not work the same for all kind of letters: how different the matter is when we receive a letter from our bank! The collaboration between interconnected singularities that communicate important issues is an activity that does not require technical or aesthetic virtuosity nor commercial activity. Of course it participates in economic life, for the reason that there is no human activity that escapes the economic

15 LÁZARO, Isabel: (2018), p. 10.

16 LÁZARO, Isabel: (2018).

order, including the most elementary of all: to live. Mail art needs an economic dimension simply to preserve its existence. Even the most candid of dreamers needs to eat if he wants to keep dreaming. But this neither is the purpose, nor is it the priority, nor is it what is sought. Regarding the technical or aesthetic virtuosity, the main purposes being collaboration and communication, technique and aesthetics are at the service of the real needs. The favorite method of mail art, collage, encourages artistic experimentation. The image created by a postal collage is first a fragmented, then a recomposed image that includes repeated patterns and motifs, or more speciphic elements based on other powerful visual ones: logos, designs, icons, drawings, stamps, stickers...thereforem the resulting aesthetic is deeply connected to the visual culture that surrounds us, and so, presents a certain level of familiarity. This shift from visual aesthetics to free creative expression and artistic experience is perhaps one of the great strengths that has allowed it to successfully endure over time.

3. Ryosuke Cohen: the mastery of mail art

Ryosuke Cohen was born in 1948 in what is today the third largest city of Japan, Osaka, Prefecture of Osaka. Whoever has the great chance of visiting his studio will be able to realize and be astonished by the scrupulous and conscientious universe of the seventy year-old artist. In many ways, Ryosuke Cohen is the living version of that engraving by Francisco Goya showing an old man moving forward in the darkness, with the words "I still learn". Much more alive than the old man of Goya, this Japanese artist is an extraordinary example of committment and incalculable results. Ryosuke Cohen is sometimes wrapped in intense silence. He maintains his incorruptible humility, but in reality, and to be honest, the term of "artist" is not completely appropriate. He is a teacher, as is conceived the mastery in Japanese culture: a master of postal art. But in order to become the teacher who is now, he has certainly lived. When he was a boy, just after finishing his elementary studies, he trained himself in art according to the Western academics. It is important here to point out the high level of education and training of Japanese universities. In his beginnings he learned composition by studying Cezanne's work and the use of light through Matisse. His first artistic experiences date back to when he made contact with contemporary art to via the emblematic Gutai group. From these first approaches, Ryosuke evolved naturally towards mail art. However, he does not think that there was a direct connection between the Gutai group and the mail art. He explains its evolution with a term created by the Austrian physicist Christian Andreas Dlopper. In his studies, he developed the "Dlopper effect" which designates the apparent change of frequency of a physical wave produced by the relative movement of the source with reference to its observer.

As a result, in relation to a sound wave the Dlopper effect makes it seems that a frequency sound increases when the source and the observer approach to each other, and instead it reduces when they both move away. It is catching that Ryosuke uses an phenomenon of physics to describe and explain his relationship to art. It is asking us not an intellectual approach, but a new experience of art that involves body and physical contact. Between his twenty and thirty years he had the opportunity to meet and be in contact with Japanese avant-garde and neo-avant-garde. In the city of Nishinomiya in

Hyogo prefecture, he visited the house of another artist from Osaka, Shozo Shimamoto (1928-2013). Both S. Shimamoto and his house are part of history of contemporary art in Japan. His house was one of the neuralgic centers of the neo-avant-garde: there the first Gutai magazine was published, and there took place the meetings of the Gutai Group and the UA (Union of Artists, also known as Unidentified Artists). During one of these meetings Ryosuke Cohen met Kowa Kato, a Japanese postal artist, and Byron Black, a Canadian postal artist. It was this last who in 1981 encouraged him to start practicing mail art. One of his first most decisive collaborations[17] in the world of mail art was with German postal artist Angela Schmidt, who sent him images of bird wings. From 1981 to 1985, Ryosuke started doing mail art with a serie of serigraphs and postcards. After four years of experimenting the medium, in June 1985 he managed to implement a project that he has kept with the constancy and exactness of a metronome until today: Brain Cell (Neurona). It is not a pioneering project in mail art, but it is the longest and most considerable one. The dedication of the master to this project can be strange to the mentality of a Western artist. In some interviews he explained the meaning of that name: the neural network that shows the brain from a microscope is similar in form and functioning to the diagram of the global network of mail art. Because a neuron transmits information to other neurons through its synapses. Then they receive the information, duplicate or store it, next return it to their original neuron or to other neurons. In this network, focal points of condensation or dispersion are interconnected through non-linear flows. The neural network is very similar to the mail art network: by means of this flow of collaboration and communication, an infinite process takes root. Brain Cell exists thanks to the work of Ryosuke, but at the same time needs other artists-neurons participating in it. There are parts of the work that the is the only one he could do, and there are other that need contributions of other artists. This aspect has never been a problem. Since he started this project, he receives, daily or weekly, emails of artists from all over the world: stamps, stickers, drawings, logos...Every year the material he receives can fill three or four medium-size boxes. After more than thirty-five years, he had to rent spaces where he can store what have become hundreds of boxes. The frequency of publication of Brain Cell is amazing, both for its frequency, its determination and efficacy: with a ten day space, one issue is published, which means three numbers per month and about thirty-six at the end of the year. Approximately fifty artists usually participate. For the realization of this network he needs a printing process known as Gocco Print[18]. The process, which will be explained later in detail, can be summarized in this order: of all the material received, Ryosuke selects or directly photocopy -according to the case- an image. Once the image is reduced to a black and white contrast, it is manually cropped. Then it is put together with other images equally cut and photocopied. As a result, we get a black-and-white collage on a 30 x 42 paper. This collage also visually evokes the neuronal structure.

Gocco printing requires monochrome color loads, and it works in a similar way to the old

17 Among other artists of mail art and of historical importance who have collaborated since the beginning of Brain Cell we can quote Shumel, Les Crammer, John Tostada, Carol Stetser, Guido Bondioli, Peter Kaufmann, Henning Mittendorf, Robert Kepler and Clemente Padín.

18 Gocco printing: This is a Japanese color printing procedure invented in 1977 by Noboru Hayama. This procedure requires a specific type of machine that it isn´t currently produced. Ryosuke Cohen has one in active and a pair in the reserve.

silk screen printing "Ciclostyle"[19]. At the end, image is of high quality, based on flat inks and has a neural aesthetic. From this initial paper Ryosuke makes one hundred and fifty copies, and these copies are distributed with the following methos: each of the fifty that approximately participate in each number receives a copy personally sent by Ryosuke, along with a list of documentation with the names of all the participants. Of the remaining hundred copies, Ryosuke will keep forty and the sixty copies left are included or used for other publications, as within another format created by Ryosuke, the "Fractal Portrait Project" (another long running mail art project) , or as contributions to the international calls of mail art known as "Add and Pass". These publications are usually sent to other artists; rarely to institutions, although sometimes there are bookstores and universities, mostly from Japan, demanding them. The postal art of Ryosuke Cohen shares the common principle of postal art that is collaborating and expanding networks, so it is common for artists participating or receiving Brain Cell to organize exhibitions from different countries of the world, with an usual pace of two or three per year. The copies of each issue are also used in a larger format: Brain Cell is also published in series of thirty issues per publicacion and then sent to other artists for dissemination or exhibition in other parts of the world. This powerful and effective approach, counting on a gigantic level of collaboration, doesn't seem to be affected by time passing. In 2006, when the internet had already established itself as a reality revolutioning world lifestyles, and when new technologies were already leading to abandoning other more artisanal habits of manufacturing (as the case of the mail instead of the letter), Ryosuke continued affirming the high answer to his work, with a growing participation of mail art artists from around the world. His contributions in mail art are like a neuronal point that channels and amplifies the communication on a global scale, but in this aspect, does not stop affirming how essential collaboration is. The network of postal artists actively work together to make their works known by a large number of people. In his own words: "but it's more important to be evoked by other mail artists[20]". To express the importance of a community that collaborates, Ryosuke created very poetic metaphors: if you had to compare mail art with a jungle, this would not be giant trees, but the rain that wet all trees, equally, and that makes the whole universe of lives of the jungle collaborate to protect themselves and to move forward. Another reason why creating a collaborating community is important is the following: understanding the human being. According to Ryosuke Cohen, we are fractal. This implies that a natural part of our nature is geometric, that this geometry can be regular or irregular, and that these geometric patterns are repeated at multiple scales. The mail art itself strains to provide a fractal experience of art. Throught this fractal artistic experience "we can acquire the genuine sense of a new creation.[21]". In the postal operation of Ryosuke we find some of the single general principles of mail

19 The "Ciclostyle" screen printing was patented in 1881 by David Gestetner based on a mechanical pencil, the "Cyclostyle". This pencil produced perforations without the Edison electric motor with a much higher quality of results. To print the copies, an inked filter roller is passed over the printing plate, passing the ink through the perforations on the paper under printing plate. Later the "Cyclostyle" was replaced by the "Neo-Cyclostyle", and is currently in disuse.

20 " […] but it is more important to be evoked by other mail artist". En Interview with Ryosuke Cohen from the National Art Center in Tokyo, Japan. http://sfaq.us/2012/10/interview-with-ryosuke-cohen-from-the-national-art-center-in-tokyo-japan/ Consultado el 03/02/2018

21 "we can acquire a genuine sense of new creation".

art. Indeed, for him it is not essential to think in terms of good art or bad art. A thought that he explains saying how irrelevant in mail art the notions of originality and individuality are. This scheme of thought is very useful to prevent the mail art to be sticked to the -isms. Unlike these, where you end up in some kind of monolithic and exclusive truth, mail art moves forward through freedom and miscegenation, what helps collaboration and avoids the dogmatism of the latter isms. Thanks to this flexible attitude "we are overwhelmed by the diversity of how mail members think and they express themselves"[22]. As wrote earlier in the essay, Ryosuke maintains besides Brain Cell, at the same timeor in synergy, other projects. Among these, the next one more important may be the "Fractal Portrait Project". The project began during a trip to Italy in 2001 for a collaboration with artist Emilio Morandi. The fractal project consists on the realization of profile silhouettes of Brain Cell participants. The participants sit for Ryosuke, who draws them by hand with a pencil on a paper. The portrait is later filled with Brain Cell material. Started in Italy, the project got a real organization in his subsequent trips throughout the world, or by the visits mail artists made to his home in Japan. All these portraits are shared by the global network of mail art, shown and exhibited all over the world.

II
RYOSUKE COHEN INTERVIEW

1. Creative processes of the mail art

Guillermo Cano Rojas: This is a general question. We would like to know, in your understanding, which role does creativity play in the human activity?

Ryosuke Cohen: What I personally like to see within the network of Mail Art is not only the process of directly creating a work, then sending again what has been delivered once. It's more than that. There is the idea of performing a process together because this chain reaction always includes change and growth. One will send their own work, apply some personal treatment, then, once more, send the work to someone else and so on. Here, we see different ways of thinking embraced within one work, and this allows the work to become a reference for other works and maybe people's lives. In this wide scope of possibilities, within many networks creativity creates connections. Doing so, I use what I like to call "Raihu houmei" [lit. "good life reputation, name"]. Other words to name it could be "Kitai" [mimesis], "Henshin" [transformation], "Buntai" [style]. I consider the world of Mail Art as the only network where you can physically experience such thing. Because it's not just about pursuing and being worried the whole time about your own work, but by means of constantly being influenced, the Mail Art network transports important thoughts and personal stances and make them more flexible. This is what I would call the creative freedom of Mail Art.

GC: This is the last question from this first part about how Brain Cell deals and "organizes" its creative work. Could you identify and describe which moment of the elaborating process of Brain Cell magazine is creatively the most important?

RC: I have never thought about that. Well, from a mechanical point of view, it's only putting together the works I receive as parts of Brain Cell into a page. In this process, I have never thought about a single essential creative moment, but it's more like I said an accessible and very inclusive intent.

2. Relationship between Brain Cell and lifestyle

GC: So let's move to the second topic. We would like to ask you about your lifestyle and Brain Cell. What relationship is there between how you chose your life to be and the elaboration of the magazine? More specifically, Brain Cell has more than 30 years of life and is a world-wide renowned publication. As a free work, with no profit, where no one pay to participate...I wonder: how economically speaking, can it exist?

RC: Because they're not simple body cells, but "brain cells": that explains my emotional link to the publication. Indeed, unlike body cells, those brain cells are well-regulated by a system but coordinating its various connections is complicated. Those complex connections include the ones between people, between different ways of thinking and of course those created from art: artistic creation and reception. Thinking in terms of network creation and coordination is the main reason why since 32 years ago I feel such a strong affinity towards Brain Cell's purpose. I have been thinking from the very beginning that I want to keep doing this work as long as I can. From the first magazine, the second, the third... all the way until today, this is the principle that has been guiding my work. So, instead of quitting this experience on the way, keeping the work through the time is in itself an important part of Brain Cell. Every time, with a rhythm of around one publication every 10 days, a little more than 50 people still participate. It's a total of more than 50.000 participants from the very beginning. I don't ask myself what specific meaning Brain Cell's long career has. And, if I get told many times by European people how amazing it is that the magazine continues existing, from the perspective of a Japanese, according to a Japanese way of conceiving experiences in terms of time, I don't have the impression of being an exception. This is probably a national trait. I mean, for example, if we take the oldest companies in the world, they're all from Japan. If we take the country with the largest number of 200-300-year-old companies, well definitely Japan has many of them. That also concerns tv programs and films. For Japan's strong tradition of deeply-rooted enterprises and products, and also from my personal point of view, Brain Cell's long life is not a "great victory". It's instead something obvious.

Noriko Shimizu: During these years, the form of transmission has changed. For instance, the way Brain Cell receives material from all over the world. How can I say...searching in the net, new people get easily on board.

RC: Well, for example by calling out in social media, or sending a word to every single participant. It's something I used to do, back in the day, at the very beginning. Recently through computers and Facebook, for example, you can get to know what people are doing. It's something revolutionizing the traditional way of transmitting Mail Art. Now, new participants get involved in the experience and the spread of social networking sites make the network bigger.

GC: Next question is a mix of personal and professional. We would like to know which have been the biggest successes in Ryosuke's life?

RC: Since I was a child, I was interested in art. I was doing art I have always felt deeply connected to.When I went to an art school, studied academic art and, as I mentioned before, moved to contemporary art, I started getting inspired by *Dada* and *Fluxus* movement. Mail Art is the achievement of this long personal and professional path. Keeping doing art, I figured out that Mail art is the best method and platform where keep asking people what does "art" mean. So, when people ask me why I don't create a big work, an exposition, something that can be more easily be sold, I always answer that what I identify as the essence of art, and of course of my art, is to question, discuss and modify our

vision and perception of art itself. Giving these thoughts to people, making them think: this is Mail Art. and, if we speak more specifically, Brain Cell!

GC: How about your personal efforts in that? Eventually, your failures and what they brought to you.

I have been devoting myself to Brain Cell until now. Since...10 years ago? No, 17. From 17 years ago, travelling around foreign countries, I am preparing a project in which I make portraits of friends' faces or bodies. It's called *Fractar Portrait Project*. What I do every day it's not only Brain Cell-related, but from the time of those first travels and important encounters, I learned and still learn a lot about different Mail Art beats. This is, of course, the first important consequence. Then, at the time when I was teaching art, on the second part of my career I focused on art made by disabled people. That's when you understand how much art is essential for human beings. So overall I would say it's not me that has an influence on *Brain Cell*, but on the contrary, I am the one that gets influenced, that changes every time, that learns. And, to answer your question, no, I have had no negative experience.

GC: Just as achievements, we would like to know about the main efforts and sacrifices you had to make in order to support the magazine.

RC: For sure, creating, supporting and promoting Brain Cell means a lot of time. And the money for buying stamps and paying the mailing costs. That's why I really didn't have the time for myself, for example, to get married...until 5 years ago I met Noriko, such a luck that she understood me and my commitment to work. Time and money are all the time involved in the process of Brain Cell. I couldn't imagine of meeting someone like her and feel so lucky.

NS: Such 95% of his is related to Brain Cell. Nothing but this. This is maybe not something he would acknowledge, but…

3. Collaboration: cornerstone of Brain Cell

GC: These next questions focus on Brain Cell: can you go into detail about the collaborative dimension of the magazine, and of Mail Art in general? How single people's contributions help grow Brain Cell? In other words, why collaboration is such an important aspect of your work?

RC: Now we reached n°1015. On November 2017 n°1005 got released- so what was the question again? OK. What is important in and for Brain Cell, and also for Mail Art's network, is that the cells have to be constantly renewed, new dynamics and changes introduced. So, things like "let's stop, let's make a pause" or bringing always the same contributors would remove any meaning from it. Throughout always new participants, new ideas, images, and beats are brought into the project and this is what I call "transmission". This is meaningful, nothing else matters. There is no such thing as a big

scale or step. Keep working is the most important.

GC: During all those years, what are the most important collaborations and why?

RC: I never think in those terms. As I told you before, a child. An expert. An old person. They can all exist and bring something at the same level. Every person, bringing his or her unique network of human and artistic connections and sending a part of them to me. When I take this process as a whole, I could never say: this is the most important collaboration. This is Brain Cell's basic principle.

GC: Brain Cell is also spread in different places and countries. Would you identify a place or country it still hasn't reached and where you would like to work with local people?

RC: What I strongly feel is the lack of countries like China, India and all the African continent. Even when I receive something from China, for example, most of the times is a Westerner living there or a local that has lived for several years in Europe or the USA and has come back home. And still, this percentage is really, really small. Most of the participants come from the USA, then Deutschland, Italy, France, Canada, UK, Nederlands, Spain, and Brasil. That's it. Personally, I believe art has to experience and step on stigmatizations and (self)-censorship. And studying art- from academic to contemporary, to mail art networking today, I can still say I have a lot of stigmatizations in myself, too. From China to India, Africa: each of those areas, among people living there, the participants are nearly inexistent. That's the reason why I feel even more that the level of how art is perceived has to be increased and shared. For that, unlike the word "culture" and its connotations, "art" and "what is art" are the two questions we have to ask ourselves.

4. Ongoing projects and future projects

GC: The first part of the interview is already over. I think next questions are going to be shorter. Now, Ryosuke, we would like to ask you more about any future project you have in mind or you are currently working on.

RC: First of all, continuing with Brain Cell! Besides that, the *Fractar Portrait Project* I mentioned before has already been carried out a lot, but there are still places where I want to perform it. As much as I can, I would like to continue it with constant energy. Then, I am also from 2009 into another project, called *Orion Soup*, where I call out other artists. Because artists have a different way of thinking and sensibility from normal people, interesting thoughts that they use to do art and perform. However, I have the impression that they finally become stuck in the design, the style, visual poetry...all those formal choices that inhibit and cool their creativity down into a limited viewpoint. That is such a pity. Of course, this not always has a negative nuance, but why not making a great use of that special sensibility? More than ever, we artists should reveal the ultimate human objective, the foundation of a

human being and by doing so, addressed to everyone, expanding the visionary boundaries of the universe. That is *Orion Soup*: "Orion" as the origin, the principle; soup, as the dish, stands for "let's think together by mixing each other's ideas". I keep calling it with this title because I find the association really powerful. This project is recently drawing the attention of an increasing number of people and I am truly happy about that.

5. Brain Cell and Spain

GC: As the final point, would you deepen the connection, the link between Brain Cell and Spain?

RC: I went with her to Spain, last year. Before: was it in 2009? No, 2007. I travelled all around Spain. Right that time, we lost our luggage in Barcelona's airport where there was the flight attendants' strike. Under those conditions, with nothing but a rucksack for more than a two weeks journey, we went from Barcelona to Alicante, Santiago de Compostela, and Badajoz. Really, two weeks with the same clothes...until the day before our flight to Japan, in Barcelona, when we finally had our luggage back! So, speaking about my relationship to Spain...Boek, for sure, is an important part of that. We had a kind of special link from a long time ago when it was called "Boek 861". I still don't understand why was it called like this: was it an address?

GC: Those were the questions I wanted to ask. At the end of this short interview, we would like to express, again, all our gratitude. This interview aims to make people in Spain aware of your work, but at the same time, to ask if you want to add some topic or reflection you want the audience to know.

RC: With my wife, we often go to Spain. This time, too, it was the same pleasure.

NS: ...and Cesar's place it was such a great experience...

RC: Everyone showed such hospitality...

NS: And, thanks to the cultural differences, we could get creative stimulus on a day-by-day basis...

RC: Right when we arrived, it was the day before the referendum for the independence of Catalonia.

NS: So, it was a really unusual scenery compared to Japan, even the manifestations in Madrid. Art as a part of a common cultural heritage of a country makes you realize so many things for the first time.

RC: Local people and their link to art...many things I have never imagined before such as people extremely devoted to peace or social services, something they physically experience much more than Japanese people. Of course, the conception of art is part of that, not only for Brain Cell but practically,

by meeting people, it's more me the one learning. For example, when I saw Santiago de Compostela's cathedral, its dimensions, the history...I got deeply impressed.

NS: Japan as an island, it has a quiet everyday life, but every time by crossing its boundaries we understand new facets of the world.

RC: Even Mail Art, when it comes to sending cards from Japan, we know you need just 75 yens [appr. 0.57 euros]. When we flew to Europe for the first time, of course, there were small differences according to the country, but we could generally notice that the post service is pretty expensive! Or the post office can be uneasy to reach, or the stamps cost a lot. Finally, it's not as easy as we used to think, from a Japanese perspective.

NS: It happens several times that, 1-2 months after we send the letter, it comes back, but not because of some mistakes in the address. Sending it again requires time. But in the era of networking, we still don't want to give up the traditional analogic way.

RC: And, to finish today's interview and open up to other future collaborations, I would like to give you an article summarizing my conception of Brain Cell and Mail Art. It's in English and I hope you can use it as a reference.

GC: This is really kind. Muchas gracias!

Ashiya, prefecture of Hyogo (Japan)
2018, february 19th

III
BRAIN CELL´S PROCESS

Noriko Shimizu: From 30 years ago, the names and adresses of every single participant have been registered. As he is going to explain, every Brain Cell issue is published in a single original.

Ryosuke Cohen: So, I am going to explain the process. First, as you can see these are already published issues: they are real postcards. I keep living of that. Next, those reduced-scale models are transformed into a collage. This becomes the amount of printed cards, of which I freely decide colors and arrangement. For example, here the violet or the yellow. By reducing a number of time the original size of the material I get, I repeat this manufacturing process through time. So, this becomes this (points at several separated cards, then reveals the way they were finally combined and printed at the end of the editing process of the Print-Kock, a yellow machine in the background).

NS: Approximately, we receive 10 letters per day, from all over the world.

RC: Then, I make a copy of all of them, having already in mind a general idea of how I want to put them together. That is, I imagine of putting this image like this, that other like that and so on. I keep a copy of each of them, just in case. Of this drawing, this was the final result. Well, the reason why I make copies is that only a carbon-based copy reacts to the special ink of the Print-Kock and can fix on the surface of the paper I use. Now I am showing you the next step: from the carbon-copied images.

NS: Besides, not only this ink is really expensive (so he tries to save it by recycling colours), but unlukly from a couple of years the Print-Kock is out of print.

RC: Now I move to the editing. To put it simply, it works for me as it was a home-made version of the silk-screen.

Guillermo Cano Rojas: How does this print work?
RC: First of all, I do an overall look to check where I want to put what. After I put the ink. This again and again.

NS: Even before the Print-Kock became out of order, the ink was already hard to find. Here in these shelves we put the ink of a lifetime. Therefore, he cannot practice anymore, but directly makes the final version. We are so lucky that we bought some ink before. When did the printer become impossible to be found?

RC: About 7-8 years ago, I guess.

NS: As the easiest technique has disappeared, now we have to buy second-hand ink on the Net. Even this machine, the machine tool he's been using for...? How many years? If this one will become worse, two others are left; but when those will deteriorate, it's going to be a serious problem!

RC: As you can see, right now I am putting the green colour, and then like this, I make 250 samples. With a pace of 10 days, every day.

NS: Now we also receive stickers: some participants send about 150 stickers per time. Traditionally, we have had only stamps and drawings that we used to copy, then get through the heat sensitizer, the printer, the silk-screen and finally to the editing choices. It's an always-evolving process because the layout may change every time he gets new material.

RC: As I said before, for every magazine issue I make 150 copies and send it back to the 50 people or so that contributed in it. Besides that, I print 50 samples in form of a book and the last 10 have a special paper for drawing faces and human bodies. This special paper is slightly different from the one I use for the normal prints and has better quality: since it is chinese water-based ink for calligraphy, the oil-based ink becomes visible. To give the impression of the stamp "floating", of the stamp rising to the surface of the collage, I need this particular kind of paper, otherwise the sink would disappear. This black-and-white contrast is essential for editing. The rest of the copies are sent to Mail Art's shows, exhibitions, to museums. If we have a look on the stickers and stamps I have...Such as this one. A Brazilian member sent 150 stickers. I have already decided how to place them. This other member sent 150 stickers, too. When I decide how to assemble them, I stick them in a sheet. At the end, each participant is mailed a Brain Cell print along with a documentation list of contributors world wide. USA, Germany, Italy and so on. On the reverse side, they can find a picture of the *Orion Soup* project and a work made by a German artist. (*He points out at some letters*). Those unfortunately say "retourn to sender". This (*he shows a thick, handwritten register*) is where every member is registered: from before the computer era, we keep tracking their name, adress, how many times they participated. Everything is in analog: I really like handwriting to organize my work. From here to here, it's America. New York, California, then the other States. Let's take one: it says how many times a certain Joan Bennet, who happens to be a good friend of mine, has joined the project and what I sent him back. Then, members from Germany, France. Spain is here: as you can see, the network is not big. But just Boeik has made more than 100 contributions! Here we have Poland, Canada, UK, Uruguay, Mexico, Argentina, Chile, Cuba, Guatemala...later, we find Japan. So little interest in Brain Cell: it's a pity. Macedonia, Tanzania, Morocco, Indonesia, Taiwan, then New Zealand, China. From China, we receive just a few cards, and not even from Chinese people, but from foreigners temporary living there for work. Let's take now the case of India: a huge population, but the few participants generally stopped corresponding after 3-4 times. This, to show you how participation in Asia is rare and not continous.

NS: In the case of fire, he will save them at the risk of his own life! The passion for which this register stands for it's more important than everything else.

Ashiya, prefecture of Hyogo (Japan)
2018, february 19th

ブレインセル、幸円良介とメールアート

ギレルモ・カノ・ロハス

テキスト：ギ[illegible]ロハス

転写と翻訳：フィリツポーネ・歩・ローザ

写真：カルロス・サンチェス－ラフエンテ・モレノ

目次：

I. メールアートと幸円良介（こうえん・りょうすけ）

II. 幸円　良介インタビュー

III. ブレインセルとその創造的プロセス

1
メールアートと幸円良介

前書き

ブレインセルとは、メールアート製作とコラボレーションのために作成された国際的にも重要な雑誌の1つです。出版物の限界を超えた、規格外の雑誌と言ってもいいでしょう。事実、35年以上の実績があり、80以上の国でのべ50,000人以上のアーティストが参加していて、発行数は1000号を超えました。　「ボエイツク861」の作成者、幸円良介によって行われた作業の重要性を理解するために、文化協会FOLIASは、芦屋市の自宅を訪問し、この象徴的な郵便アーティストにインタビューし、ブレインセル作成プロセスを記録しました。

インタビューに先立つこのエッセーでは、ブレインセルができるプロセスを説明し、その歴史と主要な芸術的アプローチを簡単に分析して理解を深め、メールアートが広がっていくことを目的としています。

次に、幸円良介のプロフィールと彼の芸術的な旅について議論し、インタビューを通じて、ブレインセルの理論的なアプローチ、手順、目的を詳しく見ていきます。資料を提供していただいた良介のパートナーでアーティストのShimizu Norikoさんに深く感謝します。

1. メールアートの歴史

メールアートまたはポスタルアートは、歴史的に、現代西洋美術における広範なプロセスの一部として、60年代の10年間に出現しました。それは、芸術の脱物質化を表現します。この点で、メールアートは現代芸術だけでなく、西洋の芸術史にも大きな影響を与えています。芸術の脱物質化と呼ばれるプロセスは、様々な国で、いろいろな理由で同時に起こっている芸術的な洞察と理解を広い範囲で取り入れた異種の定義です。しかし、それらはすべて、同じ主原則から理解することができます。芸術を物質的でユニークなオブジェとしてだけではなく、プロセスとコンセプトとしてとらえることをやめるようにと変えていくことです。時間の面から存在を考えるという新しいアイデア、つまり「脱物質化」と呼ばれるものは、いわゆる新アヴァンギャルドの中で行われます。その成果と波及効果は、現代の芸術表現において依然として有効です。

それでは、新アヴァンギャルドは何でしょうか?

新アヴァンギャルドは、北米とヨーロッパのアーティストのグループを、互いに目に見えるリンクがなくても識別します。　これらのアーティストたちは50年代と60年代に歴史的なアヴァンギャルドの基本的な方法やアイデア、とりわけコラージュ、集合、既成、モノクロの絵画と彫刻を取り除きました。

前衛、出来事、ボディーアート、土地芸術、実験詩、積み重ね、集合などを再考する一方、その他多くの芸術的な技術が出現しました。

オブジェとしての芸術は、視覚芸術の商標です。それは、絵画、描画、彫刻であり、芸術が始まってから、これらの視覚芸術は、表現の審美的な体制に依存してきました。

文化を構成し、アイデアを表現することを可能にしたのは絵画、描画や彫刻です。西洋美学の最も高いカテゴリーは美しさですが、荘厳美や表情などの他の考えにも引きつけられるものがあります。　表現は、歴史絵画、宮廷肖像画、聖体拝領の3つのジャンルによって行われてきました。とはいえ、美学の気分や意図において、共通点を見つけることができます。それは、理想化することによって、芸術は現実を表現するということです。この理想化された表現は、2000年に渡ってそれらのジャンルを合法化し、存在する権利を与えてきました。

芸術は、その資金を調達していた社会集団での個人の利益に役立つとみなされてきました。

美しさとは抽象的で哲学的であり、実用的な次元に落ちることはありませんでした。美しさの表現、つまり素材のオブジェに美を求めることは、視覚芸術が決して政治や社会と切り離しては考えられないということを示しています。ペリクルのアテネのギリシャ民主主義のようないくつかの重要な瞬間を除いて、君主制、独裁政権および宗教的権威は、強力な力関係を得て、それを維持する目的で美的表現を利用してきました。この現実をどのように考察したところで、芸術が権力者の影響を受けているという考えは、歴史的出来事をみても明らかです。

近代国家が18世紀に現れた時、この仕組みは大きな変化を遂げました。ルネッサンスの中産階級市民によって既に導入されたものもあります。最終段階では、芸術は世俗化に達しました。

貴族階級、宗教、君主が芸術の唯一の資金提供者ではなくなった時、芸術は、特に中産階級市民に代表される新しい社会階級の表現となり始めました。そして、伝統的な世俗的な美学システムは、個人または集団の現実を探求するための理想化された現実を拒絶しました。

この型の変遷は、直線的でも進歩的でも均質でもありません。それは時間と空間において同じ形をとっていませんが、いずれにしても現代芸術の歴史的様相を示しています。多くの専門家によればフランスの画家マネットの作品から始まる、と考えています。歴史的なアヴァンギャルドでは、おそらく芸術の世俗化の過程が最も重要な出来事です。彼らは美しさを表現する体制を完全に放棄することはできませんでしたが、個人、集団または共同認知から現実を表現する際に強いエネルギーを示しました。そうすることによって、重要な変化を導入し、キュービズムの視点と素材、あるいはダダイズム（第一次大戦中に興った虚無主義的な芸術運動）やフランスのシュールレアリスムの場合の芸術の意味自体に疑問を投げかけ、従来のシステムを不安定にしたのです。

アヴァンギャルドによって始められたことは再び取り上げられ、新アヴァンギャルドによって締結されました。前者が視覚芸術における表現の歴史的境界を拡大して探求する場合、後者はこれらの境界を崩してしまいます。すなわち、芸術はもはや現実を表現するのではなく、現実を生み出すことによって現実を表します。

先人たちが芸術と人生を結びつけようとした場合、現実感の理想化するため、芸術と人生を別々のものとして認識したのは明白です。さらに、論点はアヴァンギャルドが先、その後が新アヴァンギャルドと分けて考えることをやめるようにすることです。両方の活動を批判的に考えたり、人生の基盤を分析したり、芸術の基盤を見直したりすることです。これがメールアートが出現するために重要で芸術的な雰囲気なのです1。

これらの年代に生まれた人生と芸術の評論には特有な形式ととテーマがあります。つまり、芸術機関の実践、芸術作品の商品化、芸術の倫理、進歩のブルジョア・イデオロギー、独創性、天才という概念、エリート主義的なハーメリズム、あるいは文化産業による芸術への支出などがあります。これらの問題が芸術家の関心と興味をそそり、芸術がもはや一部の人を満足させるような選ばれた専門家の分野ではなくなってきているのです。

この古いアプローチを克服することは、作品をオブジェとして脱物質化する2つの方向、すなわち、作品の概念的次元とプロセスとしての次元という2つの方向で行われました。私たちがメールアートの誕生を見た雰囲気を描写する前に、必要な手がかりを列挙しておきます。以下で、これらの手がかりがどのようなものであるかを詳しく見ていきましょう。

1. メールアートの基本

メールアートとは芸術作品が脱物質化するプロセスに貢献する新アバンギャルドで、現代において特に意味があります。芸術作品をオブジェとしてのみ考慮するのをやめ、コンセプトやプロセスとして理解することが重要となります。これらの根拠は、それぞれ、概念的かつ手続き的であり、時には単独で特異的であり、時にはより雑多で共通のものを含んでいます。異なる新アヴァンギャルドによって生まれた脱物質化のプロセスは、芸術の世俗化という広範で複雑なプロセスの一部を形成します。理想化された現実の表現から脱し、芸術と人生を結びつけていくことが重要となります。こうした広がりと複雑さを正

確に念頭に置いて、メールアートの場合に新アヴァンギャルドの一般原則がどのように描かれているかについて述べます。

すでに述べたように、新アヴァンギャルドが存在するのは、具体的で協調していないグループのアーティストのおかげです。イサベール・ラザロは、博士論文2で、アメリカのアーティスト、レイ・ジョンソンをメールアートのパイオニアと位置づけています。ジョンソが40代と50代の間に新アバンギャルドを発展させたノースカロライナ州のブラックマウンテン・カレッジの学生であったことは偶然ではありません。イサベール・ラザロは、メールアートのパイオニアとして、カルロ・ピットーレ（アメリカ）、カヴェリ÷二（イタリア）、ロビン・クロツィエル（イギリス）、ダイスラー（ドイツ）も挙げています。これらの先駆的なポスタル・アートへの寄稿はすべて、60年代半ばと60年代後半ですが、スペインの場合は、ほとんどが70年代半ばのものです。スペインでのメールアートの出現は、ほとんど同時ですが、お互いに関連はありません。私たちは、フリオ・カムパールの寄稿を忘れることはできません。最近のスペイン美術はウルグアイ出身のこの芸術家のおかげである、といっても言い過ぎではありません。

実際、スペインの芸術について語るには、カタロニア芸術、アンダルシア芸術さらにバレンシア芸術を抜きにはできません。移住の過程や集合的なカテゴリーを可能にする関連性と影響を抜きにしては。フリオ・キャンパル（1933-1968）は、フランコ時代を特徴付ける地方第一主義と同様に新アヴァンギャルドの国際的経験や国際文化的孤立が合わさった例として、スペインにいた中心人物の一人でした。

キャンパルは1961年から1968年のスペイン滞在中に、いくつかの具体的な詩の展覧会を開催しました。彼はスペインのポスタル・アートの芽生えと考えられるこれらの郵便による体験を実行しただけでなく、実験詩の導入に不可欠な貢献をしました。彼を神話として扱うのではなく、若い芸術家や詩人には、彼の経験から解答が得られたことに焦点を当てなければなりません。

メールアートの中で、Dolor Por（1973年）とTodo lo que se hace queda hecho ーやったことは全部やったー（1974年）の進む方向を開拓したのが、アントニオ・ゴメス3です。スペインのメールアート専門家の中でも、セザール・レグレッロの名前を挙げる必要があります。参加が少し遅れたにもかかわらず、ポスタル・アート管理のように、現場でも研究の上でも貢献しています。　イサベール・ラザロの調査に続いて、スペインにおけるメールアートが貢献したのは、バルセロナのEscola　EINA学校から始まったTramesa　Postal（1973年）展です。 クサビエ・オリベはその主催者の一人で、ニューヨークへの旅行中にメールアートを見る機会を得て、後に学生と活動に没頭していた時、このアイディアが生まれたと述べています。

私たちは、国際的な範囲でメールアートがどのように出現したかを理解することができます。しかし、現在の研究では明らかにされていませんが、メールアートの原則がすべての国とアーティストに当てはまるわけではありません。新アヴァンギャルドの一般原則では、メールアートについて、具体的に次のように述べています。

- 共同作業の重要性
- コミュニケーション対沈黙または芸術的ハーメリズム
- 芸術的な経験と技術的で美的な才能
- 経済分野の脆弱化
- 芸術的手続きとしてのコラージュ

この目録を見て、混乱してはいけません。ポスタル・アートは計画されたものではなく、主義や学説でもありません。言い換えれば、厳格なアプローチや独断的なアプローチには従わないものなのです。むしろ、それは体系化されていない態度と基準が組み合わさったものであり、芸術と個人の関係の確立するような性質をもっています。この研究では、これらの原則を体系化しており、理解を深めるためには、これらの用語を取り除くことはできません。また、これらの原則がすべてのメールアート芸術家に同様にあてはまる、と考えない方がいいでしょう。この目録の原則が同じ方法で存在するとは考えないほうがいいのです。

これを明確にすると、新アヴァンギャルドが芸術と人生の調和に必要だというのであれば、メールアートの生き生きとした力がお互いの関係を高め、その結果として人とのコミュニケーションがうまくいくのです。そして、芸術的側面では、主な芸術の力は、コラージュ・ベースの手順からクリエイティブな活動を生み出すことです。これらの指標のガイドラインの中で、残りの一般的で実例的な原則を取り決めることができます。メールアートのコラボレーションの重要性は、個人と集団との間の微妙なバランスにあるので、一方に偏らないように気をつけなければなりません。それは激しい個人主義でも具体的に芸術を指導する人物でもありません。ここでは天才という概念もスター気取りでふるまうことも、象牙の塔に立てこもって考え込み、他の人間に対して優位であるというような誤った態度をとることも役に立ちません。さらに、それは集団主義の体制として理解されるべきではありません。間違った態度に耐え、辛抱強く寛容になるかということでしょう。

一方、それは集団慣行の力を衰えさせることはできません。コラボレーションとは、両方の次元が対立した時に生まれる過剰なものを変えて、修正する活動です。それは、他人と関係を作ることによって個人の重要性を認識し、尊重します。個人は、それぞれ独自の視点から、経験や知覚を基に寄稿します。お互いに影響し合って、満足するということに特徴があります。したがって、メールアートにおいて、コラボレーションはアーティストと

の関係だけに当てはまりません。それは、人間の本質を理解するには強力だが観念的ではないのと同様に、政治的概念に表れないということですつまり、。開放的で包括的な形のコラボレーションなのです。国際的な支持者の一人であるクレメンテ・パディンは、これを「巨大な創造的な人々」あるいは「複数の脳」と比較して考えます。

イサベール・ラザロによると：

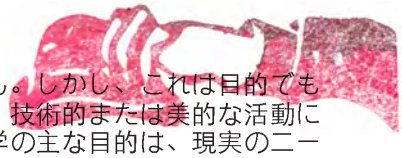
「競争がなく、対等な芸術であるためには、ネットワークに参加している様々な部門の間でコミュニケーションをして連絡を取り合うことが重要となります。作品や活動が自由で、多岐にわたっているので、その範囲を決めるということがありません。」

そして、コミュニケーションの価値しだいでは、メールアートが重要であることは明白です。人間同士の交流があるところには、それを可能にするコミュニケーションがあります。問題はむしろ、郵便のコミュニケーションに特有で具体的なものが何か、と感覚を研ぎ澄ませることにあります。芸術と人生の調和という生き生きとした芸術的な枠組みを損なうことなく、そして最も独特の手順であるコラージュ（断片に切って、それを再構成する）を使って、詩的なコミュニケーションを可能にするのが郵便コミュニケーションです。「それを言葉で表現するのは容易ではありません。」　手紙やはがきを送ることで、非常に強い印象を与えることができます。それは重要な問題を伝えるという欲求をはっきりと表現しているからです。その表現には送られたメッセージとメッセージにつけられたものという２つの視点が含まれています。

例えば、お互いに遠くに住む二人の友人の間では、言葉を通しての通信で言いたいことを伝えます。それは合理的で論理的なコミュニケーションのレベルです。しかし、表現手段として手紙を選ぶと、言いたいことが一層はっきりと伝わるのです。それは話す以上のものです。すぐにできることではありません。言いたいことを前もって準備したり、書く前に考え、感情を整理し、受け取る人が理解できるように配慮しなければなりません。そして、それについて考える前に、空いてる時間を見つけて、紙、ペンを探し、封筒と切手を購入しなければなりません。つまり、封筒、切手、紙を用意して、言葉をオブジェクの中に配列します。どんなに素晴らしい作品が送られても、あなたをよく知らない人たちが郵便物をなくさないことが前提ですが。送り手はやる気満々です。配達がうまくいくかもしれないし、いいタイミングで届くかもしれないからです。コミュニケーションがうまくいく場合もあれば、そうでない場合もあるように、様々な可能性が考えられます。

小さな行動や意志表示を合わせても、送信者と受信者の間を取り次ぐ距離は、書かれたものに力を与えるような別のメッセージと考えられるべきです。これはもう一つのレベルのコミュニケーションであり、合理的でも論理的でもありませんが、同様に存在し、有用です。結果がどうなるかと想像するのがコミュニケーションが意図しているところです。もちろん、このような考え方は、すべての種類の郵便物で同じように機能するわけではありません。例えば、銀行から印刷物を受け取った時との違いを考えてみては?

重要な問題を伝える時に相互に連絡しての協力するのは、技術的または美的な活動はもちろん商業活動を必要としない活動です。もちろん、それは暮らしと関係してきます。なぜなら、最も基本的なもの―生きること―を含めて、経済を離れて人間の活動は存在しないからです。メールアートはその存在を保つためにも経済的次元が必要なのです。夢を見続



けたいと思っている人たちも、食べていかなければなりません。しかし、これは目的でもなく、それも優先事項でも、求められるものでもありません。技術的または美的な活動に関して、コラボレーションとコミュニケーション、技法、美学の主な目的は、現実のニーズに応えることです。メールアートで好まれる技法のコラージュは、芸術的な実験を促進します。郵便によるコラージュによって作成されたイメージは、最初に断片化され、繰り返しパターンやモチーフを含むように再構成されます。あるいはロゴ、デザイン、聖画像、図、スタンプ、ステッカーなどの強力なビジュアルな要素に基づいた、より具体的な要素に再構成されます。その結果として、美学は、私たちを取り巻く視覚文化と深く結びついているので、ある程度、親近感があるのです。視覚的な美学から自由な創造的な表現や芸術的な経験へと移行しても、時間が経過しようと首尾よく耐えられるのが大きな強みの一つといえるでしょう。

1. 幸円良介とメールアートの熟達

幸円良介は、1948年に大阪、現在日本で3番目に大きな都市で生まれました。 彼のアトリエを訪れる絶好のチャンスを持つ者は、70歳の芸術家の綿密で良心的な世界を実現し、驚かせることができます。 多くの意味で、幸円良介は、フランシスコ・ゴヤによる彫刻の生きた版であり、闇の中を進む老人が「私はまだ学ぶ」という言葉を示しています。 ゴヤの老人よりもはるかに生き生きとしているこの日本のアーティストは、コミットメントと計算できない結果の素晴らしい例です。 幸円良介は時には強い沈黙で包まれている。 彼は腐敗しない謙虚さを維持していますが、現実には、正直言って、「アーティスト」という言葉は完全に適切ではありません。 彼は日本文化の熟達者と考えられているように、先生です。郵便画のマスターです。 しかし、今の先生になるためには、確実に生きていた。

彼は大学生のとき、西洋の学者によって芸術の訓練を受けました。 日本の大学の教育と訓練のレベルが高いことを指摘するのが重要です。 初めに、彼はセザンヌの研究とマティスを通しての光の使用を研究することによって構成を学びました。 彼の最初の芸術的経験は、象徴的な「グタイ族」を経て現代美術と接触した時代にまでさかのぼります。 これらの最初のアプローチから、良介さんは自然にメールアートに向かって進化しました。しかし、「グタイグループ」とメールアートの間に直接のつながりがあるとは考えてはいけない。

オーストリアの物理学者、ヨハン・クリスチャン・ドップラー（Johann Christian Doppler）によって作成された用語で彼はその進化を説明している。彼の研究では、観測者を基準にして相対的な音源の動きによって生成される物理波の周波数の見かけの変化を指定する「Doppler効果」を開発しました。 その結果、音波との関連で、Doppler効果は、音源と観察者が互いに近づくと周波数音が大きくなり、両方が遠ざかると周波数音が減少するように見えます。良介は、物理学の現象を使って、アートとの関係を説明し、説明することを捉えています。知的なアプローチではなく、身体的、肉体的な接触を伴う新しい芸術体験

を求めています。 彼の20才から30才の間に、彼は日本のアバンギャルドと新アバンギャルドと会い、接触する機会を得ました。兵庫県西宮市では、大阪の他のアーティスト、嶋本正三（1928-2013）の家を訪れました。嶋本さんとその家は日本の現代美術の歴史の一部です。彼の家は新アヴァンギャルドの神経中心であり、最初のグタイ誌が刊行され、グタイグループとAU（アーティストユニオン、未知のアーティストとも呼ばれる）の会合が開催された。これらの会合のうち、幸円良介は、日本の郵便のアーティストである加藤公和や、カナダの郵便のアーティストであるバイロン・ブラックと会いました。 1981年に彼がメールアートの面白さを教えてくれた最初の人でした。彼の最初の最も重要なコラボレーション4の1つは、郵便芸術の世界では、彼に鳥の羽のイメージを送ったドイツの郵便芸術家、アンジェラ・シュミットでした。

1981年から1985年まで、良介さんはセリグラフとハガキのセリフでメールアートを始めました。この媒体を4年間試した後、1985年6月、彼は今日まで、脳細胞で、メトロノームの恒常性と正確さを維持したプロジェクトを実行することができました。それはメールアートの先駆的なプロジェクトではありませんが、それは最も長く最も重要なものです。このプロジェクトへのマスターの献身は、西洋のアーティストの精神に奇妙なことがあります。いくつかのインタビューでは、彼はその名前の意味を説明しました。顕微鏡から脳を示すニューラルネットワークは、形態や機能が郵便分野のグローバルネットワークの図と似ています。なぜなら、ニューロンはシナプスを介して他のニューロンに情報を伝達するからです。その後、彼らは情報を受け取り、それを複製または保管し、次に元のニューロンまたは他のニューロンに戻す。このネットワークでは、凝縮または分散の焦点は非線形の流れによって相互接続される。ニューラルネットワークは、メールアートネットワークと非常によく似ています。このコラボレーションとコミュニケーションの流れによって、無限のプロセスが根付きます。 脳細胞は良介さんの仕事のおかげで存在するが、同時にそれに参加する他のアーティスト – ニューロンが必要である。

彼ができる唯一の作品の部分があり、他のアーティストの貢献が必要なものもあります。この側面は決して問題ではありません。彼はこのプロジェクトを開始して以来、毎日または毎週、世界中のアーティストからのスタンプ、ステッカー、ドローイング、ロゴなどのAirメールを受け取ります...毎年、受け取った資料は3つまたは4つの中型のボックスを埋めることができます。 35年以上経った後、彼は百数十の箱になったものを保管できるスペースを借りなければならなかった。脳細胞の公表の頻度は、その頻度、その決定および有効性の両方に関して驚くべきものである： 10日間のペースでは、月に3つの号と年末に約35を意味する1つの本が出版される。一号につき、およそ50人のアーティストが通常参加します。

このネットワークを実現するためには、ゴッコ・プリント(Gocco Print5) という印刷プロセスが必要です。後で詳しく説明するプロセスは、受領したすべての資料のうち、事例に応じて選択または直接コピーをイメージした順番で要約することができます。画像が白黒コントラストになると、手動でクロップされます。それからそれは等しく切断され、コピーされた他の画像と一緒に置かれます。その結果、30×42の紙にモノクロのコラージュが得られます。このコラージュはまた視覚的にニューロン構造を誘発する。 ゴッコ印刷には単色のカラーロードが必要で、古いシルクスクリーン印刷「Ciclostyle」6と同様に動作します。最後に、イメージは平らなインクに基づいて高品質であり、神経の審美性を持って

います。この最初の書から良介さんは150部のコピーを作成し、これらのコピーは以下のメトスで配布されます: おおよそ各一号に参加する50人に、良介さんが個人的に送付したコピーと、すべての参加者。

残りの100部のうち、60部はRyosukeが作成した別のフォーマット、「フラクタル肖像画プロジェクト」（長年にわたる郵便芸術プロジェクト）、または「追加と渡し」として知られるメールアートの国際交流。これらの出版物は通常、他のアーティストに送られます。ほとんどの場合、機関にはまれであるが、たいていは世界の書店や大学があり、彼らに発送している。 彼の郵便芸術は、ネットワークを共同して広げている郵便アートの共通原則を共有しているため、ブレインセルに参加したり受けているアーティストは、世界の各国からの展覧会を一般的に年2〜3ペース。各号のコピーは、より大きな形式でも使用されています。ブレイン・セルは、パブリックアシ30ごとに30件のシリーズで発行され、世界中の他の地域での普及や展示のために他のアーティストに送られます。

この強力で効果的なアプローチは、巨大なコラボレーションレベルに基づいており、時間が経つにつれて影響を受けるようには見えません。 2006年、インターネットはすでに世界の革命的な世界の生活様式として定着しており、新技術がすでに手紙の代わりに郵便のような他の職人の製造業の習慣を放棄してしまった時に、世界各地の郵便芸術家の参加が増え、彼の作品に答えています。彼のメールアートへの貢献は、グローバル規模でコミュニケーションを拡大し増幅するニューロンのようなものですが、この側面では、どのように本質的なコラボレーションが肯定的であるかを断言するものではありません。郵便のアーティストのネットワークは積極的に多くの人々によって知られている彼らの作品を作るために働く。彼自身の言葉では、「しかし、他の郵便芸術家によって誘発されることがより重要です」7。 良介さんは、共同作業するコミュニティの重要性を表現するために、非常に詩的なメタファーを作成しました。メールアートとジャングルを比較する必要がある場合、これは巨大な木ではなく、すべての木を均等に濡らし、ジャングルの人生は、自分を守り、前進するために協力しています。協力コミュニティを創造するもう一つの理由は、人間を理解することです。 幸円良介によると、我々はフラクタルです。これは、自然界の自然部分が幾何学的であり、この幾何学が規則的または不規則的であり、これらの幾何学的パターンが複数のスケールで繰り返されることを意味する。メールアート自体は、フラクタルな芸術体験を提供するためのものです。このフラクタルな芸術的な経験を "私たちは新しい創造の本物の感覚を得ることができます8。

リヨースケの郵便事業では、メールアートの単一の一般原則のいくつかを見つける。確かに、彼のためには、良い芸術と悪いアート。独創性と個性という概念がどれほどメールアートに無関係であるかを彼が説明するとの考え。この考え方は、郵便物が宗教に固執するのを防ぐのに非常に便利です。モノリシックで排他的な真実に終わるこれらとは異なり、郵便芸術は自由と誤った発言を通し、協調を助け、後者の独善主義を避けます。この柔軟な態度のおかげで、 "我々はメールのメンバーの考え方の多様性に圧倒され、彼らは自分自身を表現する" 1。 この論文の前半に書いたように、良介さんはブレインセルのほかに、同時に、相乗効果や他のプロジェクトを維持しています。これらの中で、次の重要なものは「フラクタル・ポートレート・プロジェクト」です。このプロジェクトは、エミリ

オ・モランディ（Emilio Morandi）とのコラボレーションのために2001年にイタリアへ旅行中に始まりました。フラクタルプロジェクトは、脳細胞参加者のプロファイルシルエットの実現で構成されています。参加者は彼の前に座って、鉛筆で手を引く 紙に肖像画は後に脳細胞材料で満たされます。イタリアでスタートしたこのプロジェクトは、その後の世界中の旅行で本当の組織を得ました。これらの全ての肖像画は、世界各地に展示され、展示されている郵便芸術の世界的なネットワークによって共有されています。

りょうすけ・コエン

インタービュー

芦屋市、兵庫県

２月１９日

gisèle marsaglia
140 rue Saint Charles
75015 PARIS
FRANCE

１部

ＧＣＲ　人間の人生の中に、創造力はどの働きを持っていますか。

ＲＣ　メールアートのネットワークの中に自分を見億ということは、作品のやりといえ、届いたカードを送りかえるだけではなしに、送って来た人の作品に手を加えたり、あるいはそれをまた他の人に送ることになったり、その人がまだ手を加えて、他の人に送ったりとか。

その人の考え方を自分で登用したりとか、あるいは引用したりとか。で、様々なネットワークの中でかかり方がありのです。だから、僕は最近　「ライフ・芳名」　という言葉を使って、例えば、世界で「ぎたい」とか、「へんしん」とか、「がんたい」とか、「ぶんたい」という言葉で言いますけど。

そういうことをを体験できるのはメールアートの世界でしかできないと思う。自分の作品だけで、自分との係だけをずっとおいもうはなく、いろんな人に影響を受けることによって、自分が重大にない考え方とか姿勢。

メールアートのネットワークの中で作り続けることができます。それがメールアートの中での創造自由かな。

ＧＣＲ　「ブレイン・セル」と創造力の関係について終わりたいんですけど、この ブレイン・セルを設定するときにどのステップが一番重要ですか。

ＲＣ　ブレインセルを作る工程のことですか。それは考えたことがないのです。機械的に来たやつを ブレイン・セルのパートとして一つの紙面の中に退いて行くだけをやって、その工程の中に「ここ」 が一番重要なのかは考えたことがありません。

ライフスタイルとブレインセルの関係。保つ方法については?

ＮＣ 発信とか…

ＲＣ　ブレイン・セル　と懐けたのは結局普通の体の細胞のことではなしに、脳の細胞。にゅうりょうのことなんですね。　こうい細胞と違って、こいう細胞は規則正しく並んでいるでしょう。脳の細胞というのは複雑に絡みを持っていませんか。

その絡みを持てるということが、あるいは人間の考え方とか、アートの世界とか、そいうのを含めて。なるほど、ネットワークという考え方をしょうじょうしているということと思うので、ブレイン・セルと懐けて、今年で３３年になる　１９８４年から。

僕はやる当初から続ける限り続いてとのつもりでやっていますので、番号１番、２番をずっとすることによって、すっと続いていけることがまず根本にあるのです。
だからそれが途中にやめるとかではなしに、そうすることもブレイン・セルの中だと思います。毎回、十日にいっぺんぐらいのペースで５０人ちょっとぐらいが参加してくれて。今で述べで言ったら、５万人以上の人が参加してくれます。

それを続けること、ブレイン・セルそのものだけと言って、別にそれに対してどの意味があるとは考えていないのです。それで、ヨーロッパの人にはブレイン・セルをずっと続けることに対して「すごい」とか良く言われているが、日本人中に長いこと続けるとは進度がての気がするのです、国民性 として。

例えば、世界で一番古い会社はとこかと言えば、日本ですね。　200-300年間続いている会社はどこの国が一番多いと言ったら、断然日本が多いんです。あるいは、テレビ番組とか、映画でも長い間続いているのかが日本が多い。
ただら、日本の対審としてブレイン・セルがずっと続けるということは僕自身もそうですけど、大勝と思っていません。当たり前のことと思っている。

ＮＣ ブレイン・セルが続けることにあたっての発信。例えば、どうやってブレイン・セルが世界から送られているか。

ＲＣ　それはね、特に送ってください、かネットワークの中で　ＳＮＳで呼びかけているとか、あういは文章を送って、皆に別にやっていないけど…最初はしていたけど。

ＮＣ　どういうことだと言ったら…ネットを見てることとか、どこかで企画してみてもらったりとか、どんどん新しい人が入ってきて、

特に最近はコンピューターで、フェースブックとかで、やっているのが分かるからね。以前にも逆に新しい人が参加するのも増えてきているし、ｓｎｓの普及によって、また新たにネットワークが広がっていうことです。

２部

ＧＣＲ　「それでは、第二の話題にうつりましょう。あなたのライフスタイルとブレインセルのついてお尋たずねしたいと思います。あなたの望む生活とブレインセル。　雑誌の推敲の関係について。もっと詳しく言うと、のブレインセルは３０年以上の実績があり、世界的に知られた出版物です。　？無料で、利益がなく？、誰でもただで参加できる・・・。経済的にもやりくりはどうなっているのか。

ＲＣ　脳の細胞は規則正しく並んでいるでしょう。脳の細胞というのは複雑に働く。

その絡みを持てるということが、あるいは人間の考え方とか、アートの世界とかを含めて。なるほど、ネットワークという考え方をしょうじょうしているということにブレイン・セルと懐けて、今年で３３年になる。

僕は続ける限り続いてやっていますので、番号をすることによって、すっと続いていける。　だからそれが途中にやめるとか、そいうこともブレイン・セルの中だと思います。毎回、十日にいっぺんぐらいのペースで５０人ぐらいが参加してくれて。今で述べで言ったら、５万人以上の人が参加してくれます。

ブレイン・セルそのものだけと言って、意味があるとは考えていないのです。ヨーロッパの人にはブレイン・セルをずっと続けることに対して「すごい」とか良く言われているが、日本人中に長いこと続けることがたいした気がしないのです、国民性 として。

例えば、世界で一番古い会社はとこかと言えば、日本ですね。２００・３００年間続いている会社は断然日本が多いんです。

あるいは、テレビ番組とか、映画でも長いごと続いているのかが日本が多い。

ただら、日本の対審としてブレイン・セルがずっと続けるということは大勝と思っていません。当たり前のことと思っている。

ＮＣ　ブレイン・セルが続けることにあたって発信。例えば、どうやってブレイン・セルがせかいから来たり、どんどん新しい人が入ってきて。特に最近はコンピューターで、

フェースブックとかで、やっているのが分かるからね。以前にも新しい人が参加するのも増えてきているし、ｓｎｓに新たにネットワークが広がったりとか。

ＧＣＲ　私たちは主な努力について知りたいと思います。その雑誌をサポートするために作らなければならなかった。

ＲＣ　たしかに、ブレインセルのことよって、ものすごい時間がかかります。ブレインセルに使う時間ね。あるいは、経済的に切手や郵送代がものすごくかかるので、僕も結婚的って思ってたんですけど、僕が結婚したのが今から５年前か。幸いのりこに理解してもらったので、僕のことも良く理解してくれて。僕自身はブレインセルをずっとやってることに、経済的なこともあれば、時間的なこともあるし。思ってなかったのが、幸いのりこが現れたので、

ＮＣ　９５％ぐらいはブレインセルのことでいっぱいだったので、や。それのみ。本当にそれぐらいだと思う。本人はそう思ってないかも分からないけど。

ＧＣＲ　ブレインセルはりょうすけさんの人生にどのような影響を与えたのですか?

ＲＣ　僕自身がずっと若い頃から美術やっていて、美術学校に行って、美術を学んで。先に言ったように。現代美術になって、それから、ダダとかフラクサスの影響を受けて、メールアートをやっているのですけど。自分の事実の中の中で、僕は本当に美術が好きなので。

美術を続けるということ、美術は何ということを考え続ける上では、メールアートは最も最良の方法と思っています。だから、他の人は「何で大きい作品を作らないか。展覧会。売れる作品とか」という考え方をしてるが、僕は根本的に一番大事なのは美術は何と考えること。それを考えさせる、与えさせるのがメールアートだと思います。今の部分だったら、ブレインセルです。

今までブレインセルをずとやっていて。１０年前? 違う、１７年前から外国を回って、メールアーティストの友達の顔や体を書くプロジェクトをやっているのです。「フラクタ- ポルトレートプロジェクト」という。僕は毎日ブレインセルをやるだけではなしに、外国をずっと回るによって、いろんなメールアートのビートの関わりを人と会うことによって、たくさん教えてもらうことがあります。

それはまず大事なことだし。僕自身もずっと学校で美術を教えてましたので、特に後半のほうは障碍者の美術、障碍者の美術に懸かっていましたので。

美術がいかに大事だとすごく感じるのです。だから、どう言ったらいいのか。ブレインセルの影響ではなくて、自分が逆に学んだ、教えてもらったことが大きいです。

質門を答えたら、悪いことはないわけです。

３部

ＧＣＲ　業績を見ても、雑誌を維持するためにどれほど努力がはらわれているか知りたいと思います。次の質問ではブレインセルに焦点を合わせます。この雑誌やメール・アート一般の共同のダイメンションについて詳述できますか。一個人投稿がブレインセルにどう役に立つのか。言い換えると、あなたの仕事に　なぜ協力がそれほど重要なのか？

ＲＣ　今ブレインセルを作っているのは、１０１５なのです。去年の１１月に１００５ができあがっったのです。で、もちろん僕はこれからブレインセルをずっと続くつもりですが。

ブレインセルの大事なこと、あるいはメールアートのネットワークの大事なことは、常に新しい動きがあることですね。だから、ストップしてしまうとか、いつも同じ人ばっかりが参加してしまうと、ブレインセルをやってる意味がないんのです。常に新しい参加があって、新しいアイヂアやイメージがくわえることによって、それを発信続けることによって、それ自身が意味があります。大きな段階、ステップとかは考えていなのです。ずっとやって行くことがいちよう一番大事と思っていますので。

ＧＣＲ　ここ数年、最も重要な協力は何か。どうして重要なのか。

ＲＣ　そんなことは考えたことない。だから、先に言ったみたいに、小さい子供もいれば、専門の人もいるし、としおりの人もいるし。いろんな人がいろんな係りをして、僕に送ってくることはブレインセルなんですけど、他の人はいろんなネットワークの中でかかっています。これを「パッと」取り上げて、これが重要ということは考えたことない。これがブレインセルの概念。

ＧＣＲ　ブレインセルは様々な場所と国に広まっています。まだブレインセルが行きわたっていない場所や国を明らかにし、地元の人々と働きたい所はどこだと思いますか。

ＲＣ　僕がよく感じるのは、中国とかインドとか、アフリカからの参加者はほとんど少ないんですが。例えば、中国から送ってきたとしても、そこで住んでいる西洋の人だったり、あるいはずっとヨーロッパとかアメリカでずっと生活してて、中国やインドに戻った人が送ってくることはたまにあるんですけど。

それも微々たるもので。やっぱり今一番多いのがアメリカ、それから次がドイツ、イタリア。それから、フランス、カナダ、イギリス、オランダ、ベルギー、スペイン、ブラジルぐらいかな。まあ、ずっと数を　　みれば、分かるけど。そういうふうな参加者なので、僕自身　も美術というのは弾劾を踏まないといけないと感じているのです。

やっぱり、僕自身が美術を勉強する中で。昔はぶしょう的な美術をやって、それから今ネットワーキンのメールアートをやっていて。僕自身の中にだんがいがあるので。

中国とかインドとか、アフリカという　国から、それこそ、そこに住んでいる参加者は皆無というぐらいなのです。だから、どうしても美術そのもの加えていけないという段階がある気がします。だから、文化と違って、アートとなると「アートと考えるのは何か」の中に段階がある気がするね。

４部

ＧＣＲ　インタビューの最初の質問は終わりました。次の質問はもっと短いと思います。りょうすけ　さん、あなたの将来の計画と現在　取かかっている仕事について　質問したいと思います。

ＲＣ　まずはブレインセルをずっと続けることね！それがら、さっき言ってた「フラクタ・ポルトレートプロジェクト」というのが大分回っていますけど、まだ行ってない国もあるし、それからむこうから　「来てくれえ」とかいうなこともありますので。できるだけ、これからも続けて行きたいし。あとは一つ「オレオン・スープ」という２００９年からアーティストに呼びかけているの ですけど、アーティストはたしかに人と違う変わった考え方とか、面白い考え方をできると思って美術をやってる人がたくさんあると思います。アートに係ってるのが。

ところが、どうしてもそれで考えるテーマというのが「建築はどうか」、［デザインはどうか」、あるいは「ヴィジュアルポエトリーはどうかとか」、どうしても狭い世界で一生懸命自分が考えていると僕は感じます。

もちろん、それは悪いことではないけど、せっかく人と違う面白い考え方を持っているのだったら、それは一層のこと、人間の本私的な、あるいは根源的なことを考えようという

ことで皆に呼びかけて、宇宙の広がりとか、あるいは皆であなたの面白い考え方を「僕に送ってください」というふうな呼びかけをやって、それを「オレオン・スープ」と。「オレオン」とは根源ということで。

それが「スープ」というのは、食品に出てくるスープと同じように混ざりを追って、皆一緒に考えよう。というふうなタイトルで呼び掛けてずっとやっています。それについて、最近は大勢の人が答えてくれています。

ＧＣＲ　最後に、ブレインセルとスペインの関係を密接にしていただけませんか。たとえば、いっしょに援助する人々を要約してください。

ＲＣ　僕は去年彼女とフランスとスペインへ行って、その前は。２００９年だったかな?２００７年か。にずっとスペインを回ったのです。それで、その時はちょうどうバルセロナの空港に着いてストライキがあって、そこであ付けられた荷物が帰ってこなかったのです。だから、まったくリュックだけで２週間　バルセロナからアリカンテ、サンチアゴ・デ・コンポステーラとか、バダホスとかずっと前回去年よりずっと回って。まったく二週間、パンツ、下着、ズボンも替えず、最後にバルセロナの空港でやっと帰る前の日に荷物が届いたということで。

特にスペインとの関係…特にこう言いわれても…ボエイックは特に去年から、前回なかったのです。以前がらずっと係わりがあって、ボエイック８６１だったつけ、始めは。何か分からなかった。住所のことですか?

ＧＣＲ　以上が質問したい項目です。この短いインタビューの終わりに、もう一度、謝意を表したいと思います。このインタビュー目的はスペインの人々にあなたの仕事を知ってもらうことですが、同時に読者に知ってもらいたい話題や意見をあなたが追加したいかどうかを質問することです。

ＲＣ　最近はいつも彼女とヨーロッパを回っていますけど。スペインも今回すごくよくて。

ＮＣ　でセサルの所すごく良い経験で。

ＲＣ　本当に親切だったし。

ＮＣ　で、やっぱり文化が違うから、本当に刺激を毎回受けて帰って来てる。今回も、去年…

ＲＣ　ちょうどう行った時にバルセロナの投票、　カタルーニャ州の独立についての前の日で。

ＮＣ　だから、日本では考えられない風景なので、いろんな意見があるみたいで。マドリッドでもデモとかあったり。行くことによって、文化あるいはアートを含めて見られることが大きい。

ＲＣ　その人との美術の係わりとか、今僕らが創造できないこともあるし。例えば、この人はそんなに平和のことを考えているとかね。　じんす　サービスに関してものすごく日本人以上に自分も体験してる人とか。美術との係わりももちろんそうだし、メールアートに関することだけではなしに、実際人と会って、初めてこちらが体験できることが本当に多い。そいう意味では、スペインへ行って　　サンチアゴ・デ・コンポステーラス巡礼か、ケールの大きさとかを見たら、本当に感動する。

ＮＣ　まあ、日本は島なので、平穏な日常を過ごしているので、世界に出ることによって、いろんな 面が見られている。

ＲＣ　メールアートでも、日本から送るのは７５円で済むのです。　ところが、ヨーロッパへ行ったら、国によって違うけど、だいぶ高いな。僕がメールアートで簡単に送ってくださいもしているけど、ヨーロッパの人にとっては郵便局もちょっと不便な所にあったりとか、切手がだいぶ高かったりとかそいう中でやるのも大変です。

ＮＣ　切手が高いから、大変とはよく聞きますね。国によって、郵送時間とか。出して、一ヶ月とか、一ヵ月半して戻ってくるのです。で、住所は合ってるのに戻って来ることもあるし、そしても一回送り返したりとか。けっこう時間がずごく。でも、ネットの時代なのが、そいう郵便のやり取りでやっています。

ＲＣ　それに、最後に今日のインタービューのため、僕の考え方で今まで書いた文章を英語で渡しておきますので、また参考にしてください。

ＧＣＲ　ありがとうございます!

FLUXUS
X
THESIS
KATEPINA NIK

ブレインセルの過程
工程の一歩一歩の説明

芦屋市、兵庫県
２月１９日

Ｎｏｒｉｋｏ　Ｃｏｈｅｎ　３０年からの参加者の名前や住所のリストとか見ていただいて。後で説明しますけど、今までブレインセルの最初の５０５枚のファイルは無くしてしまってね。単一のオリジナルとして。

Ｒｙｏｓｕｋｅ　Ｃｏｈｅｎ　それじやあ、説明して行きます。まず、それがずでに印刷してある部分で、その間に生めて行くのですけけど。本当の葉書から。

これは縮小してるのです。それはこれになりますね。これが一回分の印刷になります。色は、紫や黄色は自由に選んで、これが一つのポーズです。

プリントコッコで何回もに負けて、こうていを繰り返して行くわけ。それがこれね。それから、それが.

ＮＣ　だいたい一日に１０っこぐらいが世界から届きます。

ＲＣ　次に、すでにこれのコピーをして、いちようだいたい決めているのですけど。例えば、この絵をここに入れると思ったら、これはここにこうしようと。いちようコピーはしています。

これが印刷して、こうなった。何でコピーをするのかと言うと、カーボンのコピーじやないと、プリントゴッコのインク・はんゆうは反応しないのです。　それをコピーして、カーボンでやったやつその工程を今からやって行きます。これは昨日の部分。

ＮＣ　インクを買ったらけっこう高い部分もあるし、後何年前からプリントゴッコがはいばんになってしまったので、自分で作っています。

ＲＣ　今、刊行を挿しています。分かりやすく言うと、シルクスクリーヌのかけいばん見たいに。

ＮＣ　プリントゴッコはあそこにある黄色い…

Ｇｕｉｌｌｅｒｍｏ　Ｃａｎｏ　Ｒｏｊａｓ　このプリントはどのように機能しますか?

ＲＣ　今からやって行きます。まず、確認します、ここにしたいと決めて。インクを入れて、インクももったいないからね。ずっと何回も使いまわします。

ＮＣ　インクはプリントゴッコが廃盤になる前から。ここに一生分のインクが階段にしています。だから、もう練習はできなくて、一つのコピーしかします。インクを買ってて良かったです。もう、何年前からプリントゴッコが約なったの?

ＲＣ　七・八年前ぐらいからかな。

ＮＣ　理想科学がなくなったので、だから今はたまたまネットで中古を買ったりとかが状況ですね。この今使ってる機会も何年目かな? これが悪くなったら、まだ2つしか残っていません。これが無くなったら、もう致命的なのです。

ＲＣ　今グリーンを置いて、次にこう…一回に２５０枚作ります。これが十日の機会の形で。　この採用を毎日、ずっとやって。

ＮＣ　今はシールを送ってきたりすることもあります。シールを貼って欲しい時はシールを送ってくるし。例えば、この参加者はシール１５０枚を送ってきたのです。昔から、スタンプを送って来る方もありますし、普通に紙に書いてる絵の方は、コピーして、感熱して、プリントして、シルクスクリーヌして、版を作っています。　一回で「ばじやっと」するのではなくて、届いたじゅん届いたじゅんレイアウトを考えながらやって行きます。

ＲＣ　これ、先言ったように１５０枚印刷して、もちろん参加した人の５０人ぐらいに送り返します。それと、それ以外に、50分は本用に、それから残りの１０分には顔や体を書く特別な紙が入っているのです。この紙とこの紙は少し違って、プリントゴッコの紙はこれゆうせいで、。

この黒いやつは中国の書道の墨が水性だから、ちょうど油性のインクが浮き上がることになっています。そのためにはこの紙が必要なので、スタンプが浮き上がった感じがほしいから。普通の紙では黒で沈んでしまうのです。

残りはメールアートのショーとか、展覧会とか、あるいは美術館とか。ブレインセルで送って来てくれた白黒のコントラストがないと、版が作れないのです。そういう人のため用に、毎回１５０っこします。

シールとスタンプを見れば…例えば、このシールブラジルの人から１５０枚送ってもらって、もうここに張ることは決まっています。また、この参加者も１５０枚ね。どこに置くかを決めて、張って行きます。これは本を作るために前回のやつで、この本を作るために残しております。１０日に一回この１５０枚が付け当たるいうこと。

それをずっと茶色い封筒に入れて、送ります。例えば、これは住所の変更で帰ってきた葉書。

これは９９４語ね。こう送って、勇気を取れて送ります。うらにはオリオンスープとドイツの人の絵ね　　。　このうらに印刷して、そこに参加者のリストがあります。アメリカ、ドイツ、イタリア、こう続いています。これが残念ながら住所が変更で戻ってきました。

それと、さっき言ってた参加者の　　。これが名簿です。パソコンのない時代から、アナログでずっと登録しています。住所、名前、回数とか。

まず、そっからここまでアメリカで。例えば、友達の　「ジョアン・ベンネット」　という人が何回参加したとか。僕がうつ何を送ったとかを全部書いて行きました。で、ここに届いた分も表しています。

これがニューヨーク、カリフォルニア、アメリカの他の州、ここまでがアメリカなのです。これがドイツ、フランス。スペインはここですね。こんだけ。だから分かるのはボエイックは１００回以上参加してくれたということです。

これがポーランド、カナダ、イギリス、ウルグアイ、メキシコ、ウルグアイ、アルゼンチン、チリ、クバ、グアテマラ…それで、日本はこんだけだけ。日本は少ないのです。ところで、先の話ではないけどこれがずっとマゼドニア、タンザニア、モロッコ、インドネシア、　台湾、それからニュージーランド、中国。中国は言ったように少ないし、けっきょく中国人でもないし。仕事なりとかでたまたま中国から送られて。中国に住んでいる中国人の方ではない。

それとか、例えばさっき名前が出てたインドはこんだけだけです。人口が多いのに。それも、名簿　を見たら、突然止めたりとか、一般的に本当に少ないのです、アジアの参加者は。

これはブレインセルというタイトルを付ける前に他のメールアートをやっていて、メールアートを始めたのからは３５年以上ですね。こういうブレインセルの形の前に「プレ・ブレンゼル」という形でやってたので、それからということね。

ＮＣ　これは、例えば、家事になっても命よりもこれを持って出て行く後に逃げないといけない ぐらい彼にとって必要な物です！！なによりも！

Consejo editorial 2020

Editor:
· Carlos Martínez Barragán.
Profesor Titular de Universidad. Departamento de Dibujo. UPV. Investigador del Grupo de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia. Departamento de Escultura. UPV

Editores adjuntos:
· Guillermo Cano Rojas. Investigador del Grupo de Investigación Hum 736. Tradición y Modernidad en la Cultura Contemporánea. Director de la Asociación Cultural Folías. Alfas del Pi. Alicante.
· Pablo García Sempere. Investigador del Grupo de Investigación Laboratorio de Investigación en Formación y Profesionalización, SEJ059 de la Universidad de Granada

Consejo Editorial:
· Antonio Alcaraz Mira. Profesor Titular de Universidad. Director del Departamento de Dibujo. UPV.
· Francisco Berenguer Francés. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Dibujo. UPV.
· Amparo Berenguer Wieden. Profesora Titular de Universidad. Departamento de dibujo. UPV.
· Carlos Plasencia Climent. Catedrático de Universidad. Departamento de Dibujo. UPV.
· María Isabel Pleguezuelos Rodríguez. Profesora Asociada. Departamento de Dibujo. UPV.
· María Felicia Puerta Gómez. Titular de Universidad. Departamento de Dibujo. UPV.
· Miguel Vidal Ortega. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Dibujo. UPV.
· Xavier Mas Barberà. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. UPV.
· José Ramón Bertomeu Sánchez. Profesor Titular de Universidad. Departament d'Història de la Ciència i Documentació. UV.
· Arturo Miranda Videgaray. Profesor Investigador de carrera. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México.
· Pere Vidal. Profesor Titular de Universidad. UCLM
· Joaquín Escuder. Profesor Contratado Doctor. UZ.
· Bibiana Collado. Profesora del Aula Abierta. UV.
· Sergio Velasco Caballero. UPV
· Célia De Melo Bragança. Profesora adjunta. Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria. Portugal.
· Diego Díaz García. Profesor Contratado Doctor. UJI.
· Isis Saz Tejero. Profesora Contratado Doctor. UCLM

Consejo Asesor:
· Román de la Calle. Catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Director del Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas (IUCIE) de la Universidad de Valencia.
· José Gijón Puerta. Director del Grupo de Investigación SEJ 059. Laboratorio de Investigación en Formación y Profesionalización. Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universidad de Granada.
· Miguel Molina Alarcón. Catedrático de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Director del Grupo de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia.
· Tomás Pérez Vejo. Escuela Nacional de Historia y Antropología. Instituto Nacional de Antropología de México.
· Francisco Salvador Ventura. Director del Grupo de Investigación HUM 870. Cine y Letras de la Junta de Andalucía. Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Granada.

Consejo Científico Internacional:
· Curtis Bauer. Universidad de Texas Tech.
· Javier Bello. Universidad de Chile.
· Miguel Dávila. Universidad Internacional de Andalucía.
· Pilar Escanero de Miguel. Universidad Miguel Hernández.
· Oscar Lapeña. Universidad de Cádiz.
· Antonio Méndez Rubio. Universidad de Valencia.
· Mercedes Montoro Araque. Universidad de Granada.
· Aixa Portero de la Torre. Universidad de Granada.
· Begoña Pozo. Universidad de Valencia.
· Sandra Santana. Universidad de Zaragoza.

Consejo de Redacción:
· Susana Gracía Rams. Universidad Politécnica de Valencia.
· Lucía Ayala. Universidad de Granada / Universidad Humboldt de Berlín
· Francisco Javier Franco. Universidad de Murcia.
· Ángel García Roldán. Universidad de Granada.
· Andrés Navarro. Universidad Politécnica de Valencia.
· Joaquín Peña-Toro. Universidad de Málaga.
· David Serrano León. Universidad de Sevilla.

Fotografías:
Guillermo Cano Rojas ©.

Facsímiles:
Ryosuke Cohen ©.

Diseño y maquetación:
Víctor Bellver Martín.

Soporte técnico y diseño web:
Luis Morcillo Muñoz.

Dirección postal:
Carlos Martínez Barragán
Departamento de Dibujo, UPV
Camino de Vera, s/n
46022 Valencia (España)
Tel: (0034) 96 387 74 60
Fax: (0034) 96 387 74 69

Edita:
Departamento de Dibujo.
Facultad de Bellas Artes de Valencia.
Universitat Politècnica de València.
Lugar de edición: Valencia, España.
ISSN: 2254-6073
https://revistasonda.upv.es

Publicación bajo licencia Creative Commons Attribution -NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported Licence.

departament de Dibuix
Universitat Politècnica de València
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
sonda
Investigación en Artes y Letras

A ESCRAVIDÃO CONTINUA
TROCARAM AS CORRENTES
POR SALÁRIO
CLIP:POEM A MMXVII
©ROBERTO KEPPLER
LA SCHIAVITÙ NON È FINITA,
SONO SCAMBIATO CATENA
PER IL STIPENDI
OFFICIAL FLUXFEST SOUVENIR POSTCARD
FLUXFEST 2017
Chicago, Illinois
Connie Jean
Jokie X Wilson
620 Eddy St Apt 24
San Francisco CA 94109-7912
ANGEL FIRE ART
paul
2016
R.+G. STRADADA and NORIKO COHEN
MUSIC POETRY
JAPAN
stradada@libero.it
Thorsten Fuhrmann
Bachstrasse 17
D-82386 Huglfing
ARTISTA DAILY 2017
EVEN I NEVER SUNK THAT LOW.
IRAN SEIZES NOBEL PRIZE
CORRESPONDING WORLDS
ARTISTS' STAMPS
JOHN E. DUNBEAT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
2018
30 YEARS
JUOMA
Kazuhori Murakami
216 Nonaka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0005 JAPAN
lieve Catootje bijna vijf jaar was je bij ons. we houden van je en we missen je gigantisch sinds je er op vijf jaar en drie maanden leeftijd mee stopte en het tijdelijke voor het eeuwige verwilde jij hield van andijvie en witlof en van peterselie en zelfs paprika en nam als eerste van jullie drie een kers-tomaat. Of je er van hield om onder dingen te schuilen en in t-shirts en truimouwen te kruipen of dat je dat deed omdat dat je aard was of door wat je hebt mee gemaakt, daar komen we niet achter. feb. 2012 - mei 2017 feit is dat er liefde was en is.
Cato
Carol Stetser
PO Box 20081
Sedona, AZ 86341-0081
China Dorf Haus nicht kaufen
MOMKAT
KREATIV KULTUR
Séverine
Machard De Gramont
22 chemin de Boncourt-la-Ronce
21700 CORGOLOIN
FRANCE
DKA POST
Resist
DIEUE
SATAN
Bokhållarvägen 18
SE-123 54 Farsta
Sweden
AUBERGE
Vieil Engreux
Jacques JAMINO
64 Engreux
B.6663 Houffalize
PAUL TIILILÄ
Kuusitie 4, 36800 Pälkäne
FINLAND
paul.tiilila@pp.inet.fi
www.paultiilila.com
EASTMAN EXIT
300 S Henry St
SAGINAW
WHEELER
EASTMAN
ST ANDREWS
JEFFERSON
ASHMAN
WALDO
Mosher CENTER FOR THE ARTS
DOWNTOWN
Bay City, MI
EAT ART
MAIL ART
MAIL ART FROM FAITH HEISLER
24 Chestnut St.
Edison, NJ 08817 USA
JOHN EVANS FAN CLUB
OH BOY
MAR 28 2017
Walter Pennacchi
SANZIO N. 35
LATINA
ALMANACCO
COLLAUDATO

OH BOY!
SEXUAL ATTRACTANT
DEC 13 2016
ANGEL FIRE ART
"Jornal de Poesía, Poesía Visual e Arte Postal"
FLUXUS SAVED MY LIFE
POSTEFS
THEY GET METH, BUT THEY DON'T GET MATH.
An Haltestelle fehlt kaltes Essen Griff ins Fleisch
SALAMON ÁRPÁD
AŠKERČEVA 4
3210 SLOVENSKE KONJICE
SLOVENIJA
ville de gradignan
2016
R.+G. STRADADA and NORIKO COHEN
MUSIC POETRY
JAPAN
stradada@libero.it
Anja Mattila-Tolvanen
KATERINA NIKOLTSOU
ARF
MAIL ART
46, Rue de GESVRES
60000 BEAUVAIS
FRANCE
JEAN HUGUES
mail art
türkan elçi
BY BILLY HADDOCK
Ms. Carol Stetser
PO Box 20081
Sedona, AZ 86341-0081
BOSCOGRAPHIX
JOHN M. BENNETT
bennettjohnm@gmail.com
LUNA BISONTE PROD.
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
DKA POST
mão e luva, sapato e pé: a cidade, o homem
hand and glove, shoe and foot: the city, the man
CLIP POEMAS ROBERTO KEPPLER MAXVII
Leg~Mist
Lee Jackson
32 Chippers Close
Worthing
West Sussex
BN13 1DF
United Kingdom
2018
30 YEARS
IUOMA
since 1988
FLUXUS
o empate é um resultado politicamente correto mas não significa uma definição
the tie is a politically correct result but it does not mean a definition
VILNIUS 2017 04 08
premier jour
TOP SECRET
LOST SONG
WIMERIER
Walter Pennacchi
VIA R. SANZIO N. 35
04100 LATINA
ITALY
MILK
GOD'S GOOF GOLF
This art was made for you
Take it! To find out more about the artist, go to
www.found-art.blogspot.com
Piet Franzen / SIDAC
Lellestraat 94
2313 BJ Leiden
Netherlands
Kurt Bemmen 2017
Kazunori Murakami
216 Nonaka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken
R. COHEN
GONE

José Roberto Sechi
Av. M29, Nº 2183 – Jd. São João
Rio Claro SP 13505-410 – Brazil
Godzilla Prediction Network
GPN
Official Spotter
MARS TOKYO
U.S.A.
CREATEURS DE BEAUTE
MORENO MENARIN
VIA BORTOLAN, 24
I - 36100 VICENZA
ITALIA
Moreno Isn't Sexist!
JOHN M. BENNETT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
PWK MailArter + NetWorker
CH-8123 Switzerland
Monon en mono por pli bona mondo
RURITANIA
〒270-1132
千葉県我孫子市湖北台 7-20-82-504
http://poetry-delta.weebly.com
Pizza senkt Jahresprognose
TEXTOSTERON A/E
CLIP:POEM A © ROBERTO KEPPLER MMXVII
LOOKING FOR CLUES?
NO. JUST BURNING ANTS.
7609 Pressentin Court
Concrete, WA 98237
5089
X
eMTeVisPub
ROD SUMMERS/VEC
CANTECLEERSTRAAT 40
NL-6217 BX MAASTRICHT
2018
30 X YEARS
IUOMA
2016
R.+G. STRADADA
and
NORIKO COHEN
MUSIC
POETRY
JAPAN
stradada@libero.it
DANIELE VIRGILIO
A Never Vanishing SHADOW...
MAIL ART
Rainer Langer
Scharnhorststrasse 52 a
46535 Dinslaken
Germany
E.O.N. POST
ENVELOPEMAN
CONFIDENTIAL
OH BOY
In this age of rising costs, is creating products that can help
Jokie X Wilson
620 Eddy Street No 24
San Francisco, CA 94109-7912
USA Jokiex@peoplepc.com
POST-IT ART
CREATIVITY IS A PRACTICE®
http://mim4art.blogspot.com
Kazunori Murakami
216 Nonaka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0007 JAPAN
Carol Stetser
PO Box 20081
dona, AZ 86341
ANTONELLO USAI
VIA AZUNI, 84
09124 CAGLIARI
SARDEGNA – ITALIA
MORANDIEM
BRAIN CELL
HARTMUT WIESNER
APONTE
SUB-REAL
ZONE: UNITED STATES OF AMERICA
Anja Mattila-Tolvanen
LEX-ICON MAIL ART WORKSHOP
SENILITY!
Manoel Bonabal Barreiro
A Graña nº 34 -Carreira-
ES-15967-RIBEIRA (A Coruña)
SECHI
SECHI
SECHI
SECHI
COFFEE
FROM THE MAIL ART ARCHIVES OF
Jon Held Jr.
ANGEL FIRE ART
R. COHEN

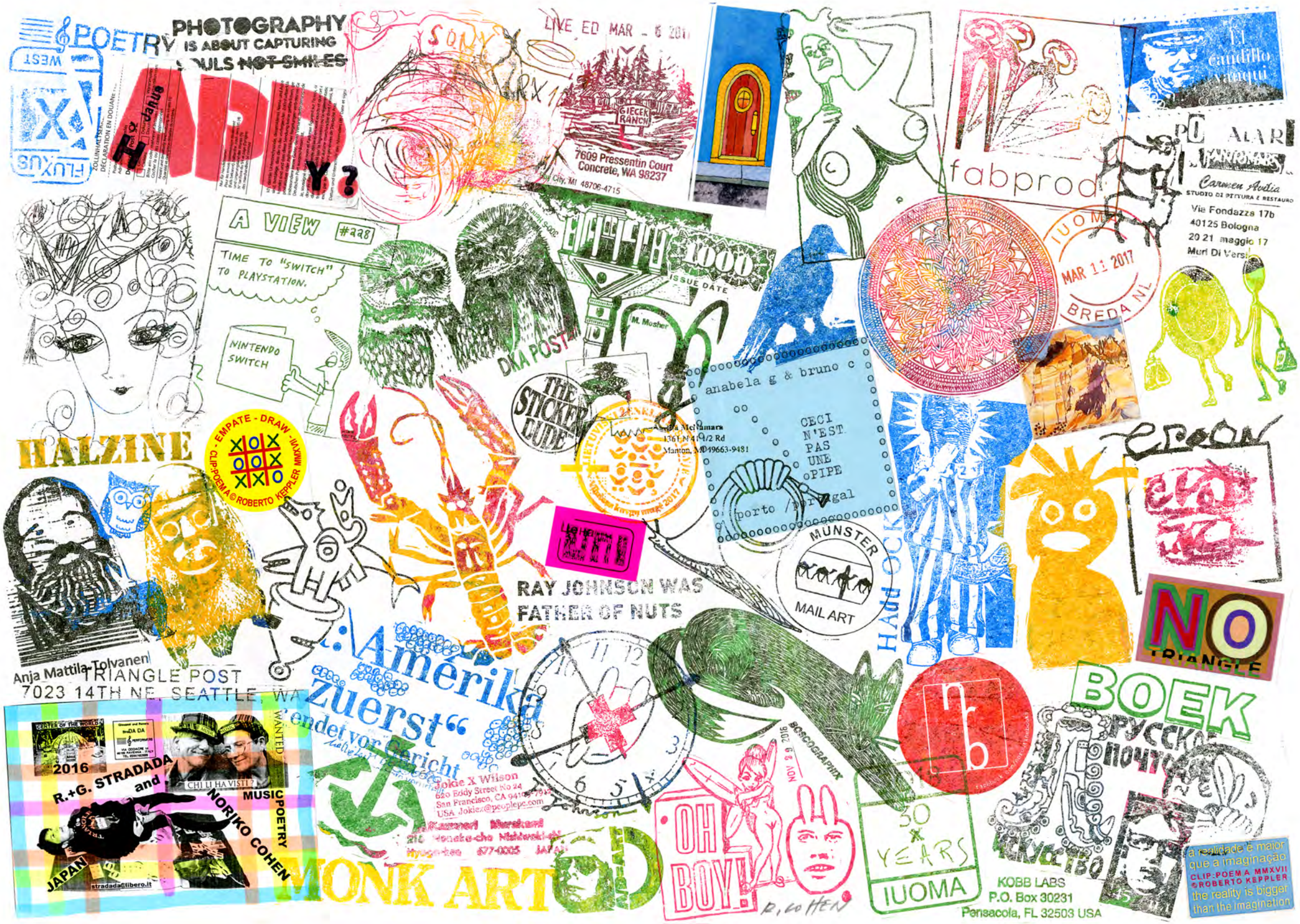
AABJ NOORSS
11.1.1999 - 01.12.3899
JOHN M. BENNETT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
BRAIN CELL
1000
2017
AUG X'S 2017
CRUMPLE
BOSCOGRAPHY
MOOCH
SLACK! is what we all in
HEADING TO THE PENITENTIARY?
PENN STATE'S CHILD SEX ABUSE SCANDAL
GOD'S PSYCHOSIS
2018
30 YEARS
IUOMA
talk shit
talk shit
talk shit
PAX
UNUS MUNDUS
DANIELE VIRGILIO
Carol Stetser
55 Cathedral Rock Drive #41
Sedona, AZ 86351 USA
luxuszone
oh BOY!
Kazunori Murakami
Nonoka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0005 JAPAN
40 years of PUNK and DIY
mail art
PEACE
FREEDOM
Trumps neue Lust
ohne Trump
SUNSET IN THE CITY
DeSolation ROW
Thorsten Fuhrmann
Bachstrasse 17
D-82386 Huglfing
Original rubber stamp by HankD
2016
R.+G. STRADADA
and
NORIKO COHEN
MUSIC POETRY
JAPAN
CHI LI HA VISTI?
WANTED
ANGEL FIRE
MUSEU DE ARTE POSTAL -MAP-
R.MUTT
DARIO DE SOUZA
Journal
ANGEL FIRE
ARTE POSTAL
Anja Mattila-Tolvanen
BRAIN CELL PLUS
CIRCULAIRE
R. COHEN
this ain't
mailart
this is
artbymail
MAIL ART
New MailArter generation
2017
EXOTERIC ART
IUOMA

SERSE LUIGETTI
C.P. N. 227
UFFICIO PERUGIA CENTRO
Piazza Matteotti, 1
06100 PERUGIA (ITALIA)
MAIL ART
EAT ART
THESS
X
FLUXUS
FLUXUS
X
THESS
KATEPINA NIKOLAIOY
JOHN M. BENNETT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
Reid Wood
Haven't-Garde Art
USA
ANDREAS KUNTNER WUNDERKAMMER
SALZBURG
MORANDIEM
INVERSOPERVERSO DIVERSO
Francesco Mandrino
Via Lodi, 560
11038 San Biagio in Padule-MO-I
POST IT
"FIG PIE"
by Ruggero Maggi
Albert was a Mail-Arter
The POWER OF MAIL ART CORPORATION
J'aime la vie
Monsieur DORNE
8 rue de L'Armagnac
31830 PLAISANCE DU TOUCH
COMITE DE HAUTE-GARONNE
Follow the White Rabbit
OCCULT ART
Anja Mattila-Tolvanen
C.Romeo
#1000 BRAIN CELL
CONCEPTUALISM
300 S Henry St
M. Mosher
Bay City, MI
48706-4715
figure 1
VOLCANO SHARKS
RAMÓN CRUCES
LABORATORIOARTECORREO.COM
2016
R.+G. STRADADA and NORIKO COHEN
MUSIC POETRY
JAPAN
stradada@libero.it
Kazunori Murakami
216 Nanaka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0005 JAPAN
INTRANS
HOLLAND MAIL ART
HIVO
1361 5Th St Ne Apt I
Hickory, NC 28601-2007 USA
A LETRA É O LIMITE DA PALAVRA
CLIP:POEM A © ROBERTO KEPPLER MMXVII
THE LETTER IS THE LIMIT OF THE WORD
Auch mit Gewalt wird kein Papst trächtig
de onde vem a palavra ?
CLIP:POEM A MMXVII ©ROBERTO KEPPLER
where does the word come from ?
Indoorsman Productions
Chancenlos gegen Verschwindende Welt
KEEP CALM AND FOLLOW ME
OH BOY
MAY X-1 2017
DOPESICK SF
WWW.DOPESICKSF.COM
R. COHEN

Jokie X Wilson
620 Eddy Street No 24
San Francisco, CA 94109-7912
USA Jokiex@peoplepc.com
JOHN M. BENNETT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
IUOMA
BRAIN CELL
OWL POST
KRIS
LOLA
MAIL ART
Kazunori Murakami
216 Nonaka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0005 JAPAN
sub-luna-tic
Approved by IUOMA
General-President
POSTS
Anja Mattila-Tolvanen
Deutsche sind
bei der Grünpflege
A VIEW
#235
MAIL ART
CENTRO ARCHIVIO
DI
ARTE E LETTERATURA
LUIGI PIRANDELLO
Info: Andrea Bonanno, Via Friuli, 10
33077 SACILE (PN) - ITALY
SALAMON ÁRPÁD
AŠKERČEVA 4
3210 SLOVENSKE KONJICE
SLOVENIJA
EQUI "FUCKED"
EQUIFAX
DATA
BREACH
TRUMPASAURUS
EXOTERIC ART
RCBZ
Silence?
MAN + LAND = MANDALA
DANIELE
VIRGILIO
MORENO MENARIN
VIA BORTOLAN, 24
36100 VICENZA
ITALIA
and all of that for Mailart!
Camerino Padin
C P
Lee Jackson
32 Chippers Close
Worthing
West Sussex
BN13 1DF
United Kingdom
COLLECTIVE BRAND MOVEMENT
since 1998
BOSCOGRAPHIX
THELONIO
100
pássaros voam embandos,
mas nunca se verá
um concerto de poetas
birds fly in flocks,
but you'll never see
a poets concert
CLIP POEM A © ROBERTO KEPPLER MMXV
BEK
UFOS FROM
THE
HOLLOW EARTH
Oh Boy!
WHAT A FLOOR
SHOW
7-21
CENTER OF THE WORLD
2016
R.+G. STRADADA
and
JAPAN
stradada@libero.it
WANTED
CHI LI HA VISTI?
MUSIC
POETRY
NORIKO COHEN
1000
BRAIN
CELL
KN
MAIL-ART PROJECT
ACTION-REACTION
R. COHEN

KATHLEEN HIGGINS
ELBERTA SCHOOLS of ART
E.F. Higgins III
P.O. BOX 282
Elberta, Mich. 49628
Knapper Sieg für Etablierte Verführer
MENARIN
MORNINGS
NOONTIME
EVENINGS
MR. M. MOSHER
JOHN M. BENNETT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
MAIL ART
RESIST
poesia
tão importante ontem
sempre
CLIP:POEM A MMXVII
©ROBERTO KEPPLER
poetry
so important yesterday
evermore
ANTONELLO USAI
VIA AZUNI, 84
09124 CAGLIARI
SARDEGNA - ITALIA
SWAP:F.B.S.
PHONECARD
MOMKAT
Anja Mattila Tolvanen
MICHEL DELLA VEDOVA
Alan Turner
Pen Arth
Pennant
Llanon
Ceredigion
SY23 SJP
Kazunori Murakami
216 Nonaka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0005 JAPAN
2018
30 x YEARS
IUOMA
DOG - EAR
WORK - ROOM
FREDERICTON
NEW BRUNSWICK
AUMA
A VIEW #230
I-OWE-A MEDICAL BILLS.
IOWA
JUST
LOST
HALF ITS
OBAMACARE
INSURERS
HENRY MAIL ART DENANDER
FLUXUS FOREVER
FLUXFEST 2017
Chicago, Illinois
make everything great again
SEXUAL ATTRACTANT
ARTE:
transmissão de emoções sem transporte de materia
nova lei KeppleR
CLIP:POEMA© ROBERTO KEPPLER MMXVII
ART:
emotion transmission without matter transport
new KeppleR law
Mailart and Network
R.P.
2017
P.W.K.
HENRY DENANDER
BOY
mary ijichi
890 burnett ave.
san francisco, ca 94131
USA
MFM
INCO WRIMO
ADENOIDI
Via Favarone 18, 06126 Perugia
On mailmailart@gmail.com
DEADLINE JULY2017
STEVE SMITH
5849 24 AV S
ART GONE POSTAL
GULFPORT
FLORIDA 33707
Salon de Refuse Studio
Rita J. McNamara
1361 N. 41 & 1/2 Road
Manton, MI 49663
RENÉ EISENEGGER
STEINBRUCHGÄSSCHEN 15
CH-8200 SCHAFFHAUSEN
SWITZERLAND
R. COHEN

BOSCOGRAPHIX
Bescheidenheit macht frei
HENRY DENANDER
Bokhållarvägen 18
SE-123 54 FARSTA
SWEDEN
OH, NO
SolaMito
I DIDN'T KNOW HIS MARRIAGE WAS ON THE ROCK.
DKA POST
Virginia Milici
PIER ROBERTO BASSI
André Robèr
2, carrer Julien Panchot
66130 Ille-sur-Tet
France
agenda escrevi em todas folhas vivi cada momento
CLIP:POEM A MMVII © ROBERTO KEPPLER
agenda I wrote on all sheets I lived every moment
MAIL ART Cares CHILE
JOHN M. BENNETT
LUNA BISONTE PRODS
137 Leland Ave.
Columbus, OH 43214 USA
M.Y.A. MOVE YOUR ARCHIVES
MMXVI
EYE AM DEATH & EYE LOVE YOU
mail - art
wilhelm schramm
sonnenbergstr.
A-6700 Bludenz
www.wilhelmschramm.co
Kazunori Murakami
216 Nanoka-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0015 JAPAN
Bokfört
2016
R.+G. STRADADA and NORIKO COHEN
JAPAN
MUSIC POETRY
CHI LI HA VISTI?
WANTED
stradada@libero.it
OH BOY!
MUITO VENTO · POUCA CHUVA
CLIP:POEM A MMXVII © ROBERTO KEPPLER
MUCH WIND · FEW RAIN
André Robèr
2, carrer Julien Panchot
66130 Ille-sur-Tet
NOV 11 2016
TIZIANA MAIL ART BARACCA
KNOWLEDGE
BOEK
MORANDIEM
Karen Trivette & Geof Huth
150 neue Kameras
bei Messerstecherei
Taschendiebe
Nikolaus Mohr
Rentamtstr. 6
D-88356 Ostrach
www.nikolausmohr
STATE OF ART
Vermicious Knid
3701 Richmond Ave. #20
Anchorage AK 99508
2018
30 x YEARS
IUOMA
Getting Your Sh*t Together
Making Life Better for Artists
www.gyst-ink.com
Mr. David Snyder
1366 S. Gold Dust Cir.
Cottonwood, AZ 86326
fuxlust
Mikel Untzilla, POBox 47, E-20230 Legazpi
Matthew Stolte
324 Kedzie St., Apt. 21
Madison, WI 53704
The Reaper's Work.
evolute
karen chew/kc94063
1017 el camino real ste. 410
redwood city, ca 94063



POETRY
PHOTOGRAPHY IS ABOUT CAPTURING SOULS NOT SMILES
APPLY?
LIVE ED MAR - 6 2017
7609 Pressentin Court
Concrete, WA 98237
fabprod
Carmen Avilia
STUDIO DI PITTURA E RESTAURO
Via Fondazza 17b
40125 Bologna
20 21 maggio 17
Muri Di Versi
IUOMA
MAR 11 2017
BREDA NL
A VIEW #228
TIME TO "SWITCH" TO PLAYSTATION.
NINTENDO SWITCH
DKA POST
THE STICKER DUDE
anabela g & bruno c
CECI N'EST PAS UNE PIPE
porto / portugal
MUNSTER
MAIL ART
HALZINE
EMPATE - DRAW
CLIP:POEMA © ROBERTO KEPPLER MMXVII
RAY JOHNSON WAS FATHER OF NUTS
Anja Mattila-Tolvanen
TRIANGLE POST
7023 14TH NE, SEATTLE, WA
Amerika zuerst"
endet vor Gericht
Jokie X Wilson
620 Eddy Street No 24
San Francisco, CA 94109-7912
USA Jokiez@peoplepc.com
MONK ART
OH BOY!
30 X YEARS
IUOMA
KOBB LABS
P.O. Box 30231
Pensacola, FL 32503 USA
NO TRIANGLE
BOEK
РУССКОЕ ПОЧТОВОЕ
MAIL ART
a realidade é maior que a imaginação
CLIP:POEMA MMXVII
©ROBERTO KEPPLER
the reality is bigger than the imagination
2016
R.+G. STRADADA and NORIKO COHEN
MUSIC POETRY
JAPAN
stradada@libero.it

na agenda,os nomes vão mudar,outros
ficam, para que não sejam esquecidos
CLIP:POEM A MMVII ©ROBERTOKEPPLER
on agenda, the names will change,
others stay, so they don't be forgot
XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
LUCA GIACOBBE
PITTORE SCULTORE
Via L. Settembrini, 6
50133 FIRENZE
Julien Blaine
le Moulin de Ventabren
131 aire des Bonfils
13122 Ventabren
France
BOSCOGRAPHIX
THE STICKER DUDE
CALL US CRAZY
U.S.A.
LOKI'S WAR
Everett Alson
2414 I Street
Bellingham, WA 98225
gisèle marsaglia
140 rue Saint Charles
75015 PARIS
FRANCE
ACE 487
Anja Mattila-Toivanen
Carla Bertola
Alberto Vitucino
Corso De Nicola 20
10128 TORINO - Italia
GREEK TIME
Carol Stetser
PO Box 20081
Sedona, AZ 86341 USA
2018
30 YEARS
IUOMA
Piet Franzen / SIDAC
Leliestraat 94
2313 BJ Leiden
The Netherlands
ART MAIL
LOCAL COMICS
#91
HEY! I'M NO LONGER HOMELESS!
RIP
OH BOY!
OH BOY!
NOV 01 2016
2016
R.+G. STRADADA
and
JAPAN
MUSIC
NORIKO COHEN
CHI LI HA VISTI?
stradada@libero.it
International Union of Mail-Artists on:
18 MAART 2017
I.U.O.M.A.
P.O. Box 1055 - 4801 BREDA
NETHERLANDS
Verhindert Laubfrosch
Trump
Miche-Art-Universalis
Steenweg op Beerse 9
2330 Merksplas
Belgium
ENTRÉE DES ARTISTES
MONK ART
KURSI
KOOLKOND
ARTISTS' GROUP
Kazunori Murakami
216 Nonoke-cho Nishiwaki-shi
Hyogo-ken 677-0005 JAPAN
www.kursiart.com
Mary Grellner
254 Green Summit Dr
Wentzville, MO 63385
42. rue St Thibault
28100 DREUX FRANCE
Friartpostal.blogspot.com
Hayka
PATRICK
febreiro 2017
Jokie X Wilson
620 Eddy Street No 24
San Francisco, CA 94109-7911
USA

departament de Dibuix
Universitat Politècnica de València

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

sonda
Investigación en Artes y Letras