

PRIMERAS EDICIONES DE ARTISTA EN SALA D'ART JOVE (2007-2011): DEL TRABAJO COMPARTIDO Y LA EDICIÓN COMO HERRAMIENTA FORMATIVA

Txuma Sánchez

Artista, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona e integrante del equipo de Sala d'Art Jove

txumasanchez@gmail.com

RESUMEN: Este artículo pretende poner de relevancia las aportaciones y los trasvases producidos entre la edición de artista en arte emergente y las prácticas de edición de artista genéricas, renovadas notablemente en España a partir de la segunda parte de la década de los años dos mil. Para ello el texto se centra en la primera etapa de acercamiento a este tipo de prácticas en edición de la plataforma Sala d'Art Jove de Barcelona, principalmente a través de sus primeras ediciones desde el año 2007 en adelante. En las cuales –y en una utilización de la edición en tanto que proceso formativo–, se ensayaron diversos modelos de experimentación sobre la co-creación de contenidos; sobre las funciones de catálogo como herramienta de expansión de la exposición; así como sobre la distribución de la edición de artista fuera de la institución arte. Todas ellas, cuestiones relacionadas estrechamente con algunas transformaciones que sufrió la edición española de artista durante ese período: en la redefinición de los roles en la producción editorial, con el aumento de la transdisciplinariedad en la edición, o en la diversificación en la circulación de la edición de artista hacia territorios no estrictamente artísticos.

PALABRAS CLAVE: Arte emergente, edición, co-creación, procesos formativos, Sala d'Art Jove

FIRST ARTISTS' PUBLICATIONS AT THE SALA D'ART JOVE (2007-2011): COOPERATIVE AND EDITORIAL WORK AS TRAINING TOOLS.

ABSTRACT: This text highlights the contributions and transfers between artists' publications in emerging art and generic artists' book practices, all of which underwent a process of renewal in Spain during the second part of the 2000s. The text focuses on the first editions of the Sala d'Art Jove platform in Barcelona, beginning in 2007. These publications were understood as training processes and served to test different, experimentation models regarding the co-creation of contents, the role of catalogues as tools for the expansion of exhibitions, and the dissemination of artists' books beyond art institutions. All of these issues are closely related with the transformations that Spanish artist publications underwent during this period, with the redefinition of roles in editorial production, with the rise of transdisciplinarity in the publishing process, and with the expansion of artists' publications into territories that were not strictly artistic.

KEYWORDS: Emerging art, edition, co-creation, training processes, Sala d'Art Jove

El auge de las prácticas en edición de artista sobrevenido en España a partir de mediados de la década de los años dos mil del S. XXI y la renovación que ello conllevó de ahí en adelante –en su relación con la creación artística en su conjunto, así como en su progresión interna como campo de creación particular–, pueden ser leídos desde diferentes perspectivas. Una de las posibles lecturas sobre la conformación de este fenómeno, atañe a la forja de diversos cambios acontecidos en el contexto artístico español ya desde los primeros años dos mil. Algunos de estos cambios se fueron produciendo paulatinamente, y de una manera orgánica, dentro de la propia práctica de la edición de artista, alterando su praxis y funcionamiento, así como su relación con la producción artística en general. Mientras que otros, tuvieron lugar en el seno principalmente de la institución arte, teniendo como consecuencia una reconversión sobre la percepción que dicha institución venía teniendo sobre todo lo concerniente a la edición en arte. La confluencia a partir de mediados de la década de los años dos mil entre ambos procesos –a los que se fueron sumando otras sinergias propias de su evolución–, alentó de manera progresiva una importante transformación de los esquemas de producción, distribución, difusión y consumo de este tipo de ediciones.

En este texto intentaremos abordar una fracción de las transformaciones que se desprenden de la combinación entre ambas longitudes: la referida a la edición de artista como un ámbito particular que muta internamente durante los años dos mil en España, y la que incumbe al cambio de percepción sobre ella producido desde la institución artística. Para ello nos centraremos específicamente en el papel jugado en esta combinatoria por parte de los espacios institucionales dedicados al trabajo con el arte emergente; en su contribución a ese cambio de percepción sobre la edición; y en su acompañamiento a los procesos de innovación planteados por los artistas jóvenes desde esta disciplina. Concretamente lo haremos analizando el trabajo en edición de artista



[Fig. 1] Edición completa del periódico *15 de Febrer de 2010*. Periódico realizado por los alumnos de la Escuela de Arte de Manresa durante el taller de edición de artista impartido por el Oriol Vilanova y organizado por Sala d'Art Jove. [Fig. 2] Imagen del libro *97 empleadas domésticas* de Daniela Ortiz. 2010.

[Fig. 3] Imagen de una de las sesiones de tutoría de los proyectos deslocalizados Art Jove 2008 con Martí Peran y los artistas Lola Lasurt, Isabel Andreu y Oriol Vilanova. [Fig. 4] Imagen del periódico *Dinou # 1*. 2011. De los diseñadores Diego Bustamante, Diego Córdova, Ricardo Duque, Andrea Gómez y Ariadna Serrahima.



generado desde Sala d'Art Jove¹ de Barcelona, a partir del año 2007. Considerando que su contribución se revela, en este marco, como una de las más importantes en nuestro país durante el final de década, resiguiendo como lo hizo –y apuntando– algunas de las claves sobre las que los propios artistas trabajaron en la edición de artista más adelante. Ello lo podremos afirmar tanto en relación al aporte experimental realizado desde Sala d'Art Jove, como en lo relativo a la generación de procesos de reflexión e investigación editorial basados en un muy variado abanico de prácticas en las participó.

Procuraremos así relatar lo aportado en la edición de artista desde el entorno institucional del arte emergente español. A la vez que problematizar –a través de algunos de sus aspectos destacables–, las cuestiones sobre las que se configuró parte de esa transformación que llega de manera destilada hasta nuestros días. Pondremos con él énfasis en la importancia que, desde nuestro punto de vista, tuvieron las iniciativas relacionadas con el arte emergente en la expansión y experimentación de estas prácticas –en términos de innovación y de producción crítica de discurso–, ejemplificándolas, en este caso, desde el repertorio de experiencias editoriales puesto en práctica por Sala d'Art Jove desde mediados de los años dos mil.

Entre las cuestiones que abordaremos en el texto –ligadas tanto a Sala d'Art Jove y su espectro editorial, como al cambio integral sufrido por la edición española durante ese período–, nos centraremos en varias que consideramos destacables.

Entre las generales, nos aproximaremos a la renovación acontecida en los modelos de co-creación editorial, derivados de las fórmulas de trabajo compartido; así como a la intercambiabilidad entre roles editoriales paralela que ello favoreció, dentro de la producción de ediciones de artista durante ese período. Asimismo –y en este espectro general– nos fijaremos en la progresiva transformación de las funciones y usos del catálogo de exposiciones. Que en su variante, tanto institucional como independiente, vendría a desviarse de las formas y expectativas tradicionalmente establecidas para este formato editorial. En esta panorámica general, además nos interesará la transdisciplinariedad en la que se instalaron los artistas, los editores, y otros agentes, durante este período de cambio. Tránsito disciplinar que acabaría derivando en una multiplicación de los formatos y los modelos editoriales, arrastrando con ello cambios importantes en las facetas procedimentales, discursivas y de distribución de la edición de artista.

De modo más particular, veremos como estas mutaciones y alteraciones, a las que nos referimos, se replicaron y tuvieron un eco importante dentro de las prácticas editoriales en el entorno de los espacios y los programas de arte emergente españoles. Llegando a reforzar de hecho y ayudando –de manera bidireccional y no solo circunscrita al terreno de la emergencia artística–, al impulso y transformación de la edición de artista española en general. Concretamente ello lo refrendaremos a partir del trabajo realizado desde Sala d'Art Jove [Fig. 1 a 4].

¹ Sala d'Art Jove es un programa de la Dirección General de Joventut de la Generalitat de Catalunya que desde 2006 realiza un trabajo integral de soporte al arte emergente en el contexto catalán. Sus funciones y objetivos abarcan desde la producción de proyectos hasta la visibilización del trabajo de los artistas jóvenes, actuando como una plataforma de formación a la vez que de profesionalización. El programa está gestionado desde el año 2006 por el comisario Oriol Fontdevila, el artista Txuma Sánchez y la técnica de Cultura de la Agència Catalana de la Joventut Marta Vilardell. El archivo completo de las actividades de Sala d'Art Jove y sus publicaciones regulares y especiales puede ser consultado [en línea] <http://saladartjove.cat/> [Consulta: 18 Enero 2017].

Una edición de artista que se transforma y emancipa: el retorno conceptual, los relatos documentales reclamados, la adisciplinamiento y los roles editoriales transmutados. También una institución artística que gira hacia la edición

Sería hacia principios de la década de los años dos mil que, de la mano de artistas y otros agentes², se inicia en España, al igual que en otros contextos geográficos, una recuperación de la edición de artista entendida como campo de creación experimental y autónomo. Esta recuperación vino asociada, entre otros aspectos y en parte³, a una cierta reivindicación de las actitudes conceptuales de finales de los años sesenta y setenta, que provocaría –en correspondencia y a medio plazo–, una renovación en la relación entre creación artística y edición de artista. Relación que durante la década de los años ochenta y buena parte de los noventa había estado coaptada por un cierto determinismo comercial. En el cual los estándares de percepción sobre la edición, pasaban más por entender ésta como una mercancía artística múltiple, y asequible, que como una verdadera práctica creativa con entidad propia y no sujeta a una condición sustitutiva de las «obras mayores» de los artistas⁴.

Uno de los aspectos que más incidió con este cambio de relación, entre prácticas artísticas y edición –derivado del neoconceptual–, fue el desplazamiento que las prácticas artísticas en general experimentaron hacia los modos procesuales. Modos que, una vez reinstaurados a través de ese proceso de recuperación, descentralizaron nuevamente el propósito finalista del objeto artístico, recuperando así el impulso desmaterializador de las prácticas conceptuales a las que se remitieron. El nuevo distanciamiento del objeto artístico que volvía

2 Usamos aquí la denominación que utilizaba Mela Dávila Freire, a la hora de describir el panorama editorial de agentes no institucionales en la edición española de la década de los años dos mil, en su artículo *Nuevos formatos, nuevas funciones, nuevos agentes. Publicaciones de artista en España 2000-2012*, de 2013, publicado en *Panera notebook#05* de Lleida. Issuu [en línea] https://issuu.com/paneranotebook/docs/pnbook__5_1 [Consulta: 18 Enero 2017].

3 Entre algunos otros aspectos que influenciaron en la recuperación de la edición de artista en España durante la década de los dos mil, estarían por ejemplo –en el caso del territorio catalán, sumamente activo en este sentido–, el asentamiento del modelo pedagógico de enseñanza en las escuelas y facultades de arte y diseño, producido entre mediados de los sesenta y finales de los años noventa. O por mencionar otro de ellos, el desarrollo de las herramientas digitales de diseño y autoedición hacia finales de los noventa, cada vez más asequibles y facilitadoras para la autosuficiencia técnica en la edición.

4 Es interesante recordar aquí la relación que estableció Simón Marchán Fiz entre la utilización de lo que en su momento se denominaron los «nuevos medios», en relación a las prácticas conceptuales, adjudicándoles una función emancipadora frente a los medios considerados como puramente formalistas: «La renuncia a las consideraciones formalistas del objeto –simple vehículo al servicio de diferentes tipos de representación–, el interés por los modos de producción de bajo coste, «pobres» –que crean una estética distanciada a partir del propio desarrollo mecánico del medio utilizado–, la alternativa de los nuevos medios en su posibilidad emancipatoria, la ampliación de la capacidad creativa, el papel predominante de la percepción como base del arte, como forma de conocimiento, la oposición a la estructura de acumulación monopolista del mercado; estas cuestiones y otras son sus principales temas de atención.» [Marchán Fiz, 1994: 281]. Este mismo tipo de relación vendría a repetirse, en un contexto diferente, en el proceso de recuperación de la edición de artista en los dos mil, proceso que a su vez mantendría un especial ligamen con las estéticas y prácticas conceptuales anteriores.

a aparecer, ya no entendido como único objetivo de la producción comportó consecuentemente –y en relación también a la edición–, un replanteamiento de las atribuciones, necesidades y funciones del propio objeto editado. Este iría mutando en lo sucesivo hacia espacios más preeminentes y no lastrados por relaciones supeditadas, pasando a entenderse, cada vez más, en acompañamiento y acoplado a las crecientes metodologías de la investigación artística⁵ y la «cultura del proyecto»⁶. Metodologías ambas que, justamente a la par, comenzaban a estar en ascendencia durante esos mismos momentos dentro de la producción artística española. Y que sumadas a esta nueva crisis del objeto abrían una dimensión, no solo procesual sino también estructural, en los modos en que la producción de conocimiento en arte comenzaba a reenfocar sus intereses.

Este repensar la producción artística en clave de proceso –que comenzaba a dislocar sus mecanismos hacia otros espacios de apertura metodológica–, conllevó asimismo a redefinir perentoriamente el papel de la edición dentro de la propia producción de los artistas. No solo en la reconfiguración de sus creaciones editoriales, sino también en todos aquellos procesos que englobaban el registro y la documentación de su trabajo que tenían relación con lo editorial. Dando lugar, con cada vez más intensidad, a una demanda ascendente sobre el control de los propios relatos documentales. El catálogo de arte como instrumento y huella del trabajo de los artistas –apoyados en ello por otros productores como los editores independientes, las plataformas de producción, etc.–, se vería así también afectado como dispositivo en este proceso. Su importancia y función se transmutó progresivamente, a partir de esta demanda, en una herramienta de creación más ya desde finales de los años noventa, convirtiéndose en muchos casos en una extensión de la experimentación creativa editorial. Con ello se conseguiría hacer efectiva una reclamación reiterativa sobre la que los propios artistas venían insistiendo hacía tiempo, recuperar el catálogo de exposiciones frente al monopolio de las voces «especializadas y autorizadas»: críticos, comisarios o escritores de arte principalmente [Moeglin-Delcroix, 2003: 187-188].

5 Montse Romaní definía así la investigación artística en su texto *Apunts sobre el gir cultural de la recerca artística*, editado por Sala d'Art Jove en 2010 dentro de su catálogo anual: «Podríamos definir la investigación artística como una modalidad que combina la acción investigadora con la práctica artística, rompiendo así la separación tradicional de dos categorías consideradas autónomas, en beneficio de un proceso de carácter simbiótico, en que la teoría se presta a ser modificada en la práctica y la práctica se nutre de la teoría. En consecuencia, la investigación orientada a la práctica abre el campo metodológico de la función investigadora para disolver las barreras entre el lenguaje, la experiencia y la acción.» [Romaní, 2010: 152].

6 En relación a la ascensión de la cultura del proyecto, Amanda Cuesta describía así esta deriva en su texto *Editores independientes, genealogía y presente* de 2011, compilado por Glòria Picazo en el volumen *Impasse 10*: «Pero hay otras explicaciones que vienen a sumarse a las nuevas posibilidades técnicas, como es el cambio de paradigma en la producción dentro del mundo del arte, en el que se ha desplazado el concepto de obra por el de proyecto y en el que se ha dado un cuestionamiento de los estándares en la difusión artística, empezando por los formatos de exposición y catálogo. Una parte significativa de la edición independiente parte de esta nueva forma de entender el trabajo en arte.» [Cuesta, 2011: 228].

Al tiempo que se producía el reaceramiento de las prácticas artísticas a los métodos procesuales –herederos de las experiencias conceptuales–, y se comenzaban a cuestionar las funciones creativas y de registro de la edición de artista, en relación al catálogo de exposiciones, se sucedió también una significativa apertura en términos disciplinares. Dentro de la propia producción artística y por extensión en el seno de las prácticas de edición. Ambas comenzaron a interesarse por terrenos artísticamente limítrofes, dándose al tiempo un paralelo desplazamiento hacia la repolitización de los discursos artísticos. En consecuencia a estos dos descentramientos, se incorporaron a los intereses del arte y de la edición, diferentes lecturas críticas y divergencias disciplinarias, que tendrían a la larga sus consecuencias y derivas. Entre ellas –tanto en el terreno de la creación en general como en el de la edición en particular–, las hubo que acabaron apelando a los mecanismos de construcción de las identidades sociales, culturales e históricas (con especial énfasis en los procesos de decolonización); aquellas que se fijaron en los avances de la globalización, presente en el debate económico y político desde finales de los años noventa; o las que plantearon la importancia de las micropolíticas dentro de la creación visual y cultural, entendidas éstas como vehículos de la representación y del relato sobre la diferencia y la exploración de las alteridades. Aumentaron de la misma manera los cuestionamientos sobre las posibilidades de subjetivar lo institucional. Y la presencia de los media irrumpió definitivamente como terreno conquistado. Asimismo cuestiones relacionadas con la condición urbana de la sociedad contemporánea, que propiciaban exámenes de las relaciones socio-políticas entre individuos, instituciones y comunidades, comenzaban a hacerse patentes en el trabajo artístico, y adquirían relevancia, transformando algunas de estas prácticas en metodologías cada vez más «adisciplinadas»⁷.

Todos estos cambios, cuestionamientos y abordajes – en los que se vería inmersa la práctica artística desde finales de los años noventa–, vendrían especialmente a resituar la utilización de la edición de artista como artefacto de creación y de mediación. Artefacto de creación mutado y renovado desde una independencia sustancial al conjunto de la creación artística; y artefacto de mediación reinventado entre los procesos artísticos, los procesos de edición, y las experiencias editoriales en relación a la esfera pública: con especial énfasis en su proyección y su diseminación dentro y fuera de los límites del arte [Fig. 5].

Durante todo este proceso de transformación de la edición de artista, hacia convertirse en un terreno de creación particular y definido –y sobrevenido a causa de estos y otros cambios sustanciales que se asentaron definitivamente como tales durante la década de los años dos mil–, la concepción de roles estancos entre productores editoriales, de orden tradicional, también se

⁷ Este término, que podríamos aplicar a numerosos proyectos realizados durante la década de los años noventa, lo extraemos del texto de Martí Peran *Diez apuntes para un década (Arte español de los 90)*.

vería alterada experimentando importantes variaciones. En él reemergieron figuras especialmente relevantes como la del editor independiente de ediciones de artista. Figura que no sería ya alguien exclusivamente ligado a unas funciones predeterminadas, sino un profesional que, procedente de disciplinas como el diseño gráfico, la propia producción artística o el comisariado, trastocaría con su nuevo perfil algunas de las normas convenidas hasta el momento en la relación entre roles editoriales.

Entre los nuevos perfiles que se sumaron a las transformaciones integrales que sufrió la edición de artista en este período no encontramos solo a los nuevos editor independientes: artistas, agentes culturales, gestores, docentes, galeristas o libreros especializados, participaron también de esta multiplicación de funciones y de relaciones productivas entre agentes editoriales. Explorando, entre otros caminos, los modelos compartidos de creación o las nuevas formas de distribución por ejemplo. Buscando identificaciones prolongadas a través de los proyectos editoriales en los que participaron. Diversificando las fórmulas de distribución, más allá de lo impreso. Potenciando las actitudes autosuficientes desde el DIY (Do-It-Yourself). O asociándose de maneras novedosas con las ascendentes herramientas tecnológicas de autoedición y distribución *on line*⁸.

En este proceso, por su parte, la institución artística – representada los por museos y los centros de arte, así como por algunos conservadores, por los centros de documentación creados también en buena parte durante la década de los dos mil, y por las plataformas aglutinadas bajo la categoría de «arte emergente»–, vino a participar de manera diferente aunque complementaria.

En primer lugar su aporte vino dado a través de sus programaciones. Realizando exposiciones de artistas de la órbita conceptual, o presentando otras de tesis, que reformularon –directa o indirectamente–, la percepción sobre el material documental y la producción editorial en su conjunto; revalorizando así la presencia e importancia de este tipo de materiales en sus propias colecciones y discursos curatoriales. Esto ayudó a un cambio de percepción sobre la producción gráfica –en su vertiente histórica y contemporánea–, revirtiendo con ello una categorización que el ámbito documental venía tradicionalmente utilizando, en relación a la edición de artista y sus derivados en tanto que materiales algo periféricos. Ediciones, materiales literarios o de diseminación, producidos en el contexto de las prácticas conceptuales y neoconceptuales, se fueron trasladando así y paulatinamente hacia un espacio menos marginal. En este sentido destacaron, y ayudaron a este cambio

⁸ Al respecto del papel de los editores independientes de ediciones de artista, dentro de esa nueva constelación de agentes, nos remitimos al texto de Peio Aguirre, *Editando publicaciones y libros de artista: notas sobre edición y comisariado*, publicado en el volumen 10 de *Impasse* del Centre d'Art la Panera de Lleida en 2011. Artículo en el cual Aguirre desgana las funciones específicas del editor independiente, en una suerte de decálogo de buenas prácticas, no sin realizar también una crítica sobre el usurpamiento de estas funciones por parte de algunos comisarios de exposiciones, principalmente en el entorno institucional.



[Fig. 5] *En qualsevol momento pot explotar*, Jordi Boldu. 2006. Pieza realizada para el ciclo *Corner 01. Outlet* en el espacio Cultural de Caja Madrid en Barcelona, a cura de Cristian Año y Celia del Diego Thomas. [Fig. 6] *Water Yam*, George Brecht. 1963. Imagen extraída del libro *George Brecht. Events. Eine Heterospektive. A Hetroerspective*. [Fig. 7] Imágenes de la exposición *Grup de Treball* en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona entre Febrero y Abril de 1999. Extraídas del catálogo de la muestra. Fotografías de Roco Ricci y Martí Gasull.

115



programaciones como las realizadas por museos como el Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Macba, sobre todo entre los años entre 1998 y 2007⁹ [Fig. 6 y 7].

En segundo lugar este cambio de percepción sobre el documento –y por extensión sobre todo lo relacionado con la edición en la producción artística– tuvo un correlato con la creación de algunos centros de documentación, en el seno de algunos museos y centros de arte españoles. Centros de documentación que basaron su misión, principalmente, en la conservación, el estudio y la difusión de materiales documentales, así como de ediciones y otro tipo de impresos relacionados con la creación artística. Entre los más destacados estuvieron los centros de documentación creados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el del propio Macba, así como el creado por el Centre d'Art la Panera de Lleida. Estos centros, además de su faceta de estudio y conservación, iniciaron también en algunos casos programaciones propias de carácter expositivo, a partir de sus fondos, así como actividades específicas en relación a la edición, como fue el caso particular de los centros pertenecientes a instituciones como Macba y Panera, dentro del contexto catalán¹⁰.

Justamente –y no por casualidad, si consideramos la labor inicial de sus centros de documentación en este sentido–, sería que Sala d'Art Jove llegaría a firmar convenios de colaboración con ambos centros. Para la producción de proyectos de investigación en el caso de Macba; y para la producción de ediciones de artista en el de Panera, siendo con este último una colaboración que llegaría a ser muy destacable en la promoción institucional catalana de la edición de artista emergente.

En este orden de cosas –el de la promoción de la edición desde los espacios institucionales españoles, en el que inscribíamos también a Sala d'Art Jove y a otros espa-

⁹ Macba programó numerosas exposiciones durante este período, en las cuales la percepción sobre el material documental giraría hacia revalorizar su importancia. Entre ellas se destacaron algunas que asimismo se establecieron como una verdadera reivindicación de las prácticas conceptuales históricas, como fueron: *Grup de Treball* (1999); *La piel del mundo + otras cosas más* (2001) dedicada a Dieter Roth; *Genio sin talento* (2003) sobre Robert Filliou; o *George Brecht. Eventos* (2006). En relación a la actualización de este legado y su puesta en valor, a través de la obra de artistas contemporáneos españoles, destacaron muestras y proyectos como por ejemplo: *El Reino: una novela para un museo* (2003) de Dora García, o *0 - 24 h.* (2005) dedicada a la obra de Ignasi Aballí.

¹⁰ En este sentido, el del inicio de programaciones específicas dentro de los centros de documentación, sería destacable por ejemplo la incorporación de trabajos de edición que comenzó a realizar el Centre d'Art la Panera, desde su 4ª edición en 2004 y hasta 2013, dentro de las selecciones de la Biennial d'Art Leandre Cristòfol. Así como el arranque de sus exposiciones monográficas dedicadas a la edición de artista desde su centro de documentación a partir del año 2006 y hasta la actualidad. Algunas de estas primeras exposiciones estuvieron dedicadas por ejemplo a la editorial CRU de Barcelona; a la revista [(RAS)] Revista de Arte Sonoro de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca; al fotógrafo Jordi Bernadó; o a la producción editorial en formato póster. Por su parte en el Centro de Estudios y Documentación de Macba, inaugurado en 2007, se realizaron alguna exposiciones específicas como: *Arxiu i documents* (2007); *En los márgenes del arte. Creación y compromiso político* (2009), de Guy Schraenen; o *Espacio de lectura 1: Brasil* (2009). Más adelante y en un intento de consolidar una programación más o menos regular, se programó la exposición de ediciones *El mal de escritura. Un proyecto sobre texto e imaginación especulativa* (2010), a cargo de Chus Martínez.

cios de arte emergente, principalmente en el contexto catalán–, estos se incorporaron al proceso de apoyo a la edición de artista con diversas estrategias. Entre ellas, la creación de premios específicos dedicados a la edición, así como con la puesta en marcha de políticas abiertamente de apoyo a la creación joven que basaba su proyecto artístico en la producción editorial. Sala d'Art Jove de Barcelona, como decimos, sería una de estas plataformas preeminentes y muy significativa al respecto: por nivel de producción editorial, así como por la considerable integración de la edición en sus estrategias internas de formación y producción propias. No sería no obstante el único programa dedicado al arte emergente que así lo haría. Ya que otras dos plataformas barcelonesas también, y de características similares –en este caso dependientes del Ayuntamiento de Barcelona–, se distinguieron asimismo, en un período coetáneo, por su trabajo en edición: éstas serían Can Felipa Arts Visuals y Sant Andreu Contemporani¹¹.

Un apunte cronológico: Sala d'Art Jove y la edición de artista (2007-2017)

La actividad de Sala d'Art Jove en relación a la edición de artista durante la segunda parte de la década de los años dos mil, tiene una arqueología propia que podemos intentar clarificar a partir de varias vías e intereses. Si bien esta arqueología se puede ordenar de una manera más o menos cronológica, también es cierto que en sus fases estas se solapan, llegando ha reverberar incluso en las actividades editoriales que el centro realiza aun hoy en la actualidad.

Podemos apuntar por un lado el inicio de su trabajo en edición –y como primera época–, relacionándolo con el programa de exposiciones configurado a partir del año 2007. Como desarrollaremos más adelante, sería a partir de esta temporada en que Sala d'Art Jove comienza a producir una pieza editorial específica como complemento a cada exposición de su ciclo regular anual. Primero de manera tímida, intentando incorporar los procesos de seguimiento y negociación entre artistas, tutores/comisarios, y equipo de gestión del centro, en estos materiales. Esta fase llegaría hasta la temporada 2008 aproximadamente.

La cronología se puede continuar –con una segunda época o período de consolidación– que vendría a cubrir los años 2009 a 2011. En este período, la dinámica de

¹¹ Si Sala d'Art Jove integró la edición de artista en sus trabajos con artistas jóvenes a partir de 2007 y comenzó a convocar una modalidad específica de edición de artista a partir de 2008. Can Felipa Arts Visuals vendría, desde fechas muy similares, convocando una modalidad enfocada a diseñadores gráficos y artistas para la realización de la gráfica de sus temporadas anuales. Esta modalidad favorecería la producción de piezas específicas en edición, en relación a los materiales de difusión de sus exposiciones y los proyectos seleccionados y expuestos, dando pie a una experimentación continua en los formatos editoriales y las fórmulas de distribución y difusión de éstos. Diseñadores gráficos como Ferran Elotro, posteriormente editor de ediciones de artista con la editorial Save As... Publications, y muy implicado en la segunda parte de la década de los años dos mil en la producción y promoción de este tipo de ediciones, pasaron por esta convocatoria.

producir una pieza editorial para cada exposición vendría a convertirse en algo habitual, y tomaría una cierta consistencia en tanto que modelo de experimentación, producción y difusión de los trabajos de los artistas expuestos en su sala. A partir del año 2011 y hasta nuestros días, si bien ya no se produjeron piezas específicas para cada muestra, en un sentido estricto, ello sí vino acompañado de un fuerte proceso de simbiosis natural entre las diversas actividades de Sala d'Art Jove y la práctica de la edición en muchas otras variantes. Proceso que podríamos afirmar, conllevaría con el tiempo que los formatos editoriales se imbricaran, de manera absolutamente orgánica, en los procesos de producción, tanto de exposiciones como de otros proyectos particulares que el centro llevaría adelante.

Casi paralelamente a estos dos períodos –que articulan una primera y una segunda relación inicial con la edición de artista, desde el punto de vista de la exposición en este caso–, se desarrollaron en Sala d'Art Jove otras tres líneas transversales que se sumaban a su acercamiento y asimilación de la edición de artista como campo experimental. Producto quizás de su creciente interés por el medio, o debido también, y seguramente, al auge que estas prácticas iban adquiriendo en esos momentos en el contexto del arte emergente en general. Estas tres líneas –paralelas y transversales en el conjunto de sus actividades–, se pueden resumir en relación a una serie de productos editoriales específicos, que surgieron de su puesta en práctica. Así también como en ciertos cambios sustantivos que ayudaron al propio centro a entender cada vez más la edición como un espacio indispensable en su práctica.

Una primera línea, derivaría de la creación de los premios específicos para ediciones de artista en la convocatoria anual de la Sala d'Art Jove, a partir del año 2008. Estos premios concedían dos ayudas anuales, orientadas a ediciones especiales de artista que estuvieran específicamente pensadas para el medio, y acabaron con los años siendo producidas en colaboración con diversos agentes institucionales e independientes¹². Una segunda línea, tendría que ver con la utilización también de la edición de artista en diversos proyectos de investigación, educación y site-specific, desarrollados a través de otras modalidades de la convocatoria anual del centro, ya desde el año 2007¹³. Por último una tercera, estaría en relación con el especial interés, volcado por Sala d'Art

Jove y su equipo de gestión, en generar una importante experimentalidad en sus catálogos anuales; volúmenes compilatorios de las actividades y exposiciones de sus programaciones, que desplegaron su faceta más heterogénea y especulativa sobre todo a partir del catálogo correspondiente a las temporadas 2010 y 2011, y que quedaría desde entonces consolidada en posteriores ediciones compilatorias.

Podemos afirmar que en todas estas fases y líneas de actuación por las que pasó e incidió Sala d'Art Jove a partir del año 2007 –y casi también aquellas por las que ha circulado en los subsiguientes años hasta nuestros días–, corresponden y se reflejan en las transformaciones y cambios de la edición de artista española de los últimos diez años. Intentaremos con nuestros comentarios aportar aquí el porqué de esta afirmación, y dilucidar el grado en el que creemos que la emergencia artística en España, ejemplificada como caso de estudio en Sala d'Art Jove, se incorporó a este proceso. Para ello nos referiremos en esta ocasión, dejando para más adelante ampliar estos contenidos, a las ediciones iniciales del centro. Aquellas que entre 2007 y 2011 asentaron la primera y la segunda de las fases del acercamiento de Sala d'Art Jove a la edición [De Fig. 8 a 10].

Una experimentación con la edición de artista como campo expandido en relación a la exposición: los periódicos Art Jove (2008-2011)

Sala d'Art Jove inicia su trabajo en edición de artista propiamente dicho en el año 2007, a partir de una primera publicación realizada con motivo de la muestra *Tigres de papel*¹⁴. Exposición tutorizada por la comisaria Amanda Cuesta, y que consistió en una edición de posters ideados por cada uno de los artistas presentes en la muestra, concebidos a modo de conclusión sobre sus piezas y proyectos expuestos en la sala de exposiciones.

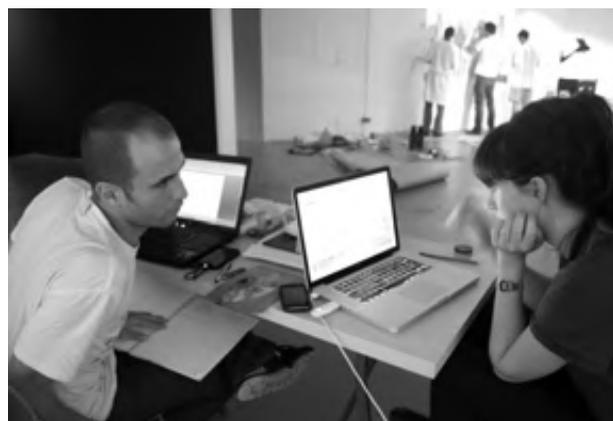
Esta primera edición, que iba acompañada de un pequeño cuaderno con textos de la comisaria, venía a implementar uno de los procesos más característicos en los que el programa de Sala d'Art Jove había basado su cambio de orientación un año antes, al transformar una sala de exposiciones institucional al uso –creada en 1985–, en un programa integral de apoyo al arte emergente dentro del panorama catalán¹⁵. Nos referimos a la dinámica de «tutorización», consistente en el acompañamiento y formación continua de los artistas participantes en su programa, por parte de profesionales del arte. Esta dinámica se instauró, a lo largo de los años, como uno de los procesos centrales en la producción de proyectos en este espacio, y tendría continuidad –como metodología de trabajo formativo–, hasta nuestros días,

12 La línea de ayuda a premios de edición de artista de la convocatoria Art Jove, se mantiene actualmente en colaboración con el Centre d'Art la Pañera de Lleida. Entre algunos de los cerca de casi veinte proyectos editados, que han surgido de esta modalidad encontramos trabajos como: *Pronòstic del temps per al 20 de febrer dels propers 100 anys* (2009), de Daniel Jacoby; *97 empleadas domésticas* (2010), de Daniela Ortiz; *Los Rechazados* (2014), de Miquel García, Antònia del Rio y Caterina Almirall; o los últimos títulos de 2016 *Throat and Column*, de Clàudia Pagès y *Un bosque cuyo incendio se ha extinguido*, de Aldo Urbano.

13 Una pieza muy significativa, a la vez que muy germinal en la utilización de la edición de artista por parte de Sala d'Art Jove, a la hora de acompañar procesos de investigación artística y proyectos site-specific, fue *Escultura en moviment* (2007), de Joan Saló. Otra pieza significativa, realizada en este caso a partir de un proyecto deslocalizado en 2008, y que fue realizada con la colaboración de la editorial CRU de Àlex Gifreu, fue *La vie est dans la rue*, de Oriol Vilanova.

14 En esta exposición y en la edición de posters participaron los artistas Verónica Aguilera, Rubén Grilo, Mariona Moncunill y Esther Ribot.

15 Un año antes, en 2006, el equipo formado por Oriol Fontdevila, y David Armengol y Victor Lobo de la asociación Experimentem amb l'Art, habían comenzado a implementar el nuevo programa de arte emergente para Sala d'Art Jove. Programa que transformaba la antigua Sala de exposiciones Lola Anglada de la Secretaria General de Joventut de la Generalitat de Catalunya. En 2007 se suma al equipo el artista Txuma Sánchez en sustitución de David Armengol.



[Fig. 8] Ediciones de Sala d'Art Jove, realizadas hasta 2010, expuestas durante las jornadas de talleres y workshops de edición y animación organizadas en la Escuela de Arte de Manresa en 2010. [Fig. 9] Imagen de una de las sesiones de tutoría para la exposición OT en 2010 con el comisario Alex Brahim y la artista Laura Gómez. [Fig. 10] Conjunto de catálogos anuales de Sala d'Art Jove entre los años 2010 y 2016. Sala d'Art Jove 2010-2011; Overture. Art Jove 2012; Avant-Sala. Fuga. Art Jove 2013; Pica i Fuig. Art Jove 2014; La gran Il·lusió. Art Jove 2015; Segueixi els rastres com si fos miop. Art Jove 2006-2016.

consolidándose como decimos como uno de sus ejes centrales en relación al trabajo con artistas jóvenes. Este proceso, en que los artistas seleccionados en las convocatorias se incorporaban a una disciplina productiva basada en la formación –en tiempo real y en el que confluían todas las fases de la creación y de la presentación de sus proyectos–, estuvo marcado desde un inicio por la idea de formación compartida, por la co-responsabilidad en las decisiones y por la posibilidad de innovar en sus propios mecanismos internos de generación de situaciones de aprendizaje. La importancia de este sistema de trabajo tendría repercusiones centrales en la manera en que Sala d'Art Jove inicia su contacto con la edición de artista. Ya que la transferencia de conocimientos y la puesta en común de intereses, provocada por los procesos de tutorización de proyectos, vendría implementada por contar en ellos con profesionales que habían tenido un importante papel en la recuperación de las prácticas de la edición, justamente a inicios de los años dos mil. Amanda Cuesta, y el impulso que ella misma dio a esta primera pieza editada conscientemente por Sala d'Art Jove en relación a sus exposiciones, sería un claro ejemplo de lo que afirmamos. Alguien muy implicado en la producción editorial de ediciones de artista desde inicios de la década de los dos mil, como sería Cuesta¹⁶, impulsaría este primer acceso a la edición de artista de Sala d'Art Jove, dentro de los procesos formativos y casi de una manera natural.

Tigres de papel sería así un momento fundacional en la práctica editorial de Sala d'Art Jove, en relación al acompañamiento de sus exposiciones con piezas editoriales realizadas ex profeso, práctica que enraizaría en sus programaciones desde ese mismo momento y hasta aproximadamente la temporada del año 2011. Lo fue en tanto que primera edición producida conscientemente dentro de ese modelo. Pero también en un sentido germinal, teniendo en cuenta que el proceso que inició vendría a proponer, ya desde ese inicio, una experimentalidad muy acentuada en el trabajo con la edición de artista. Que se acoplaba fielmente al espíritu de relectura que el sistema de trabajo de la sala proponía sobre el propio trabajo y la formación de los creadores que de ella participaban [Fig. 11 y 12].

Ese mismo año, la programación del centro ya adoptó como norma editar una pieza especial para cada exposición dentro de su programa regular. Realizando con ello algunos intentos de experimentación formal, procedimental y de distribución de estas ediciones que a partir de entonces se asociaban a cada una de las muestras y pretendían trabajar e incidir más allá de ellas.

¹⁶ Recordemos por ejemplo la participación de Amanda Cuesta con la exposición *Paperback. Ediciones baratas en Proxecto-Edición*. Coproducción realizada por tres centros gallegos de arte contemporáneo: el Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC), el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) y la Fundación Luis Seoane de A Coruña, entre los años 2006 y 2008. Proyecto que pretendía explorar las potencialidades de la edición en todos sus formatos, edición digital, textual y de libros de artista, desplegando una intensa actividad en forma de exposiciones, seminarios, encuentros, ferias y en una importante labor de documentación y producción.

Entre las piezas que se editaron durante ese 2007, y que continuaron con esta metodología, podemos destacar especialmente algunas. La primera de ellas sería *La Descàrrega Discogràfica* (2007). Edición en formato cd, editado con una selección de cortes de audio, seleccionados por los mismos artista de la exposición homónima y comisariada por Mery Cuesta. En esta edición de audio, los participantes volcaron sus influencias músico-sonoras, correspondientes al mismo tiempo con los contenidos de sus piezas, mostradas en la exposición. Exposición que precisamente versaba sobre las maneras en que los artistas tenían específicamente de construir sus consumos musicales. La exposición y la edición fueron asimismo acompañadas de un concierto final.

Otro trabajo destacable en la misma línea, sería el folleto desplegable *Exposició núm 2*. Edición y proyecto expositivo tutorizado por el artista Martí Anson, en el que la publicación, editada como un largo desplegable, venía a constituirse como un diario de las sesiones del trabajo preparatorio de la muestra realizadas entre artistas y tutor. En este caso la publicación se nutría directamente del proceso de tutorización seguido por los artistas, de manera que en ella se transcribían las actas de trabajo, utilizando para ello diversas narrativas escogidas por cada uno de los participantes. Cabe señalar que esta pieza editorial se instituyó de una manera especialmente significativa como herramienta de interpretación de la propia muestra. Ya que la exposición resultante, debido al tipo de proyectos procesuales generados por los artistas que en ella participaron, quedó «literalmente vacía», siendo la edición un punto de anclaje especialmente relevante para entender y articular el discurso en el que todos ellos trabajaron¹⁷.

Ya durante toda la temporada 2007, la edición de artista en el seno de Sala d'Art Jove evolucionó y apuntó, mediante la continuación de este tipo de piezas ligadas a las exposiciones, hacia un tipo de proceso editorial basado en la co-creación. Donde los roles editoriales entre artistas, tutores y equipo de dirección del centro, se hacían variables en función de los objetivos de cada pieza y exposición. Estos roles y ritmos cambiaban sus objetivos a partir de la evolución de cada proceso de trabajo, y se instauraban como una experiencia productiva y formativa común, leída desde la experimentalidad del propio método en el que evolucionaban. Asumiendo así la práctica de la edición como un espacio de trabajo compartido, que

¹⁷ En la *Exposició núm 2* –cuyo título fue establecido a partir del nombre que esta exposición llevaba en los documentos internos de trabajo de Sala d'Art Jove–, Luz Broto ideó una pieza para la inauguración en formato «rumor», así como una intervención prácticamente inapreciable, realizada durante la conferencia que Ignasi Aballí pronunció a invitación de los artistas. Daniel Jacoby asimismo, dejó en la sala de exposiciones únicamente el rastro de una ordenación de libros procedente del centro de documentación juvenil del edificio donde se ubica la sala. Noemí Pérez creó un evento de venta de marca, al estilo de las ferias de muestras. Y Marcel Pie dejó el registro de una pieza, para la que durante 365 días consecutivos había realizado un dibujo diario. Un aspecto interesante, tanto de la exposición como en la publicación, en relación a la alteración de los roles, fue en que el tutor Martí Anson aparecía incorporado como un artista más en todos los créditos. Es decir, su condición de formador, tutor/comisario se revertía completamente.



120

[Fig. 11] Ensamblado de los catálogos *Tigres de papel* en 2007, con la comisaria Amanda Cuesta, los artistas Verónica Aguilera, Rubén Grilo, Mariona Moncunill y Esther Ribot, y el equipo de Sala d'Art Jove. [Fig. 12] Imagen de la edición *Tigres de papel*. 2007. Cuatro posters de los artistas: Verónica Aguilera, Rubén Grilo, Mariona Moncunill y Esther Ribot. Más un librito con textos de los artistas y la tutora Amanda Cuesta. [Fig. 13] Imagen de la edición *La descàrrega discogràfica*, 2008. CD con cortes de audio seleccionados por los artistas: Clara Miralles, Fran Meana, Llore Brucke, Sira Piza y Laura Cardona. Edición a cargo de la tutora Mery Cuesta. [Fig. 14] Imagen de la edición *Exposició núm 2*. 2008. Desplegable con intervenciones de los artistas: Luz Broto, Marcel Pie, Daniel Jacoby y Noemí Pérez. Edición tutorizada por Martí Anson. [Fig. 15] Imagen de la edición *L'aire que respiro*. 2009. Periódico con intervenciones de los artistas: Annegien van Doorn, Miguel Orcal y Raúl Roncero. Edición tutorizada por Daniel Chust.

propiciaba no solo un nuevo enfoque en las formas de creación de las piezas en cada momento, sino un auténtico cambio de formulación en el registro de los relatos, de las herramientas particulares que la edición ofrecía, así como un cambio sustancial en la relación artista/institución, llegando a revertir la verticalidad habitual en este tipo de relaciones productivas¹⁸ [Fig. 13, 14 y 15].

En los subsiguientes años la edición de una pieza por exposición, dentro del programa de exposiciones

¹⁸ La experimentalidad compartida y la organicidad en las relaciones que se crearon en la realización de algunas de las piezas de este período, tendrían reverberaciones y referencias, salvando las distancias temporales e históricas, con prácticas de edición ya clásicas como las instauradas por Seth Siegelaub o por Johannes Cladders en su serie de catálogos en el museo de Mönchengladbach (Delcroix, 2003: 192).

regulares de Sala d'Art Jove, se afianzó hasta llegar a producirse una edición –ya adoptando un formato más estándar, el formato periódico impreso en rotativa concretamente– para cada una de ellas. Este formato editorial, el periódico, trabajado básicamente entre los años 2009 y 2011, actuó en un espacio intermedio –en sus funciones–, entre el catálogo de exposición, la hoja de sala y la pieza experimental de edición. En él los artistas, al igual que en las ediciones anteriormente mencionadas, volcaban variaciones sobre su trabajo, expresamente conceptualizadas para la edición. En ocasiones eran fragmentos textuales o de imagen de las piezas que habían expuesto, o en otras materiales que habían quedado descartados o que se reinterpretaban para dar una dimensión diferente al proyecto. Entre los años 2009 y 2011 se editaron hasta doce de estos periódicos¹⁹ en acompañamiento a las exposiciones, además

de algunos otros periódicos que vinieron a ser editados en relación a proyectos no expositivos, y para los cuales también se utilizó este formato²⁰.

Entre los periódicos editados con motivo de las exposiciones de la temporada 2009, sería destacable por ejemplo la pieza *L'aire que respiro* (2009). Edición que además de cumplir con las funciones a las que nos estamos refiriendo –en tanto que contenedor de los procesos de tutorización y como experiencia de generación de contenidos expresamente ideados para el formato editorial–, realizaba un ejercicio notable de experimentación en relación a su distribución. Este periódico, compuesto por los trabajos de los artistas Annegien van Doorn, Miguel Orcal y Raül Roncero, tutorizado por Daniel Chust Peters, fue editado con una portada suplementaria, quedando a modo de encarte el diario, en la que se reproducía una carta dirigida a los responsables de los centros educativos de Cataluña. En esta carta se les invitaba a acercarse a las experiencias formativas de Sala d'Art Jove, así como a conocer sus exposiciones y actividades, además de hacerles una invitación expresa a utilizar el periódico que se les hacía llegar como una herramienta educativa en sus clases. A diferencia del resto de publicaciones producidas con motivo de las otras exposiciones –y que se distribuían profusamente entre el contexto artístico catalán, mediante envíos personalizados e institucionales–, ésta publicación fue distribuida únicamente en los centros educativos, institutos y centros de formación en arte y diseño de Cataluña, además de en la propia exposición. Este gesto en la distribución, cargaba de simbolismo el proceso de seguimiento al que los artistas jóvenes se sumaban en su paso por Sala d'Art Jove, a la hora de producir y mostrar sus proyectos. Y ponía de relevancia la función educativa i pedagógica de todo el programa, siendo una decisión de los propios artistas así remarcarlo, en tanto que gesto político asumido por ellos mismos en la mediación pública de los propios contenidos que generaron [Fig. 16].

¹⁹ Estos doce periódicos variaron en su extensión según el planteamiento de cada exposición y el trabajo de tutorización de cada responsable del proceso. Los títulos, coincidentes con los de las muestras, fueron: *La trama celeste; Agitació i propaganda; Domèsticació y L'aire que respiro*, todos ellos editados durante 2009. *Classes de memòria: d'un projecte creatiu a un projecte educatiu; La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina; Vorto Klapo; OT y Els invisibles. Rere la construcció del fet expositiu*, en 2010. *Y El lloc dels fets; Assonàncies, Ressonàncies, Dissonàncies i Estridències y Qualsevol similitud amb la realitat és pura coincidència* en 2011. Ediciones consultables todas ellas en formato PDF en la página web de Sala d'Art Jove [en línea] <http://saladartjove.cat/es/i/publicaciones/tot?page=5> [Consulta: 18 Enero 2017].

²⁰ El formato periódico, debido a su versatilidad, su bajo coste y su capacidad de incorporar diversos contenidos textuales y de imagen, así como por su fácil distribución, fue utilizado en la edición también de diferentes piezas que provenían de procesos de investigación, talleres formativos y otros proyectos paralelos realizados por Sala d'Art Jove durante el período 2008-2011. Entre estos otros proyectos editoriales se encontraban: *Ens estan envaint* editado en 2008, y primero de los periódicos de esta serie, perteneciente a un proyecto deslocalizado de Isabel Andreu. *Globalkiosk*, editado para el proyecto comisarial a cargo de Patricia Ciriani en 2009. *15 de Febrer de 2010*, realizado durante el taller de edición impartido por el artista Oriol Vilanova en la Escuela de Arte de Manresa; *Rethinking Public Space*, perteneciente al proyecto de investigación de Alberto Altés y Marta Serra; y *Treballs forçats*, realizado con motivo de la exposición comisariada para el festival Loop de vídeo arte de Barcelona en 2010 por el equipo de dirección de Sala d'Art Jove. [En línea] <http://saladartjove.cat/es/i/publicaciones/tot?page=7> [Consulta: 18 Enero 2017].

Sería durante las temporadas 2010 y 2011 que el formato periódico –a medio camino como decimos entre la catalogación, la experimentación comunitaria en la selección de contenidos y la edición como espacio de relación y respaldo de las exposiciones–, se llevaría a su grado máximo de experimentación. La temporada 2009, esta fórmula se ensayó en otras cuatro ocasiones, pero sería a partir de 2010 que el sistema de trabajo y el ensanchamiento de sus posibilidades estaría ya realmente articulado.

Los dos ciclos realizados en 2010 y 2011, además de incorporar algunas otras exposiciones de proyectos educativos y otras colaboraciones, llevaron la experiencia de edición de periódicos a un grado elevado de sofisticación y autonomía. En estas dos temporadas tuvieron cabida las exposiciones, acompañadas de sus respectivas piezas editoriales: *La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina*, conducida por David G. Torres; *Vorto Klapo OT*, a cargo de los comisarios Pilar Cruz y Alex Brahim, respectivamente en 2010; *Qualsevol similitud amb la realitat és pura coincidència; Assonàncies, Resonàncies, dissonàncies i estridències*; y *El lloc dels fets*, proyectos tutorizados por el primer equipo de tutores precedentes por convocatoria pública en Sala d'Art Jove, formado en aquel caso por Ane Agirre, Juan Canela, Julieta Dentone y Alexandra Laudo, en 2011²¹.

No detallaremos el contenido de cada una de estas publicaciones, ya que las cuestiones que nos interesa recalcar son comunes a todas ellas. En cualquier caso sí apuntaremos que el grado de experimentalidad y trabajo compartido entre artistas, tutores y equipo de dirección de Sala d'Art Jove, llegaría con estas últimas publicaciones en formato diario a un importante grado. El trabajo colaborativo, en la decisión de los contenidos, su orden y jerarquía, así como la complementariedad con la que se trabajó con los diseñadores que colaboraron en ellos, fue sumamente importante.

En este aspecto se refleja una de las características a las que aludíamos al inicio de este texto. La capacidad de la edición de artista de la segunda mitad de los años dos mil, en este caso emergente, de compartir y alterar los roles editoriales. Incorporando prácticas y agentes poco habituales a los procesos de trabajo editoriales al uso, en una correlación de intereses que los ampliaba y enriquecía. En este caso, cabe señalar que además de los artistas, tutores y el equipo de dirección de la Sala d'Art Jove, en estas ediciones participó muy activamente el estudio de diseño Bisdixit. Estudio formado por Àlex Gifreu, Pere Alvaro, Carles Murillo y Sara Santos, que

²¹ Algunos de los artistas, tutores y comisarios que participaron en todas estas ediciones y exposiciones, tendrían más adelante un destacado papel dentro de la edición de artista en Cataluña, a través de diversos proyectos editoriales y en relación a la práctica editorial en su trabajo. Este sería el caso entre otros de Marla Jacarilla, Laia Estruch, Antonio Gagliano o Antoni Hervas, por citar algunos. O específicamente en el terreno de los proyectos editoriales asociados a sellos, Gabriel Pericàs, con la editorial Biel books; Ariadna Serrahima y Marcel Pie con diversos proyectos como L'Automàtica, o los comisarios Juan Canela o Pilar Cruz, el primero editando diferentes piezas en relación a exposiciones, y la segunda con Degénero ediciones junto a Fito Conesa.

más que diseñar las piezas, participaron como parte integrante del equipo de edición en cada una de ellas. Bisdixit sería también el encargado de realizar varios de los catálogos anuales de Sala d'Art Jove a partir de 2010 como fueron *Art Jove 2010-2011*; los catálogos/ediciones de las temporadas del 2013 al 2015; así como numerosas otras piezas, ya en el ámbito de los premios propiamente de edición que el espacio impulsó [Fig. 17 y 18].

Los periódicos de Sala d'Art Jove realizados entre los años 2008 y 2011 se pueden entender como un reflejo de algunas fórmulas por las que transitó durante la segunda parte de la década de los años dos mil la edición de artista, sobre todo en Cataluña, y específicamente en el territorio del arte emergente. Estos periódicos, más allá de componer una de las etapas iniciales de este espacio en su relación con la edición de artista, con la que trabajaría profusamente y en diferentes otras vías, como hemos apuntado. Tendrían correlación con numerosos otros proyectos que salieron a la luz, ya desde inicios de los años dos mil, tanto por los formatos –a los que nos referíamos anteriormente como algo que de manera importante variaría después de los noventa en la edición–, como en las maneras de ser ideados y producidos como procesos compartidos. Sería muy largo enumerar cada una de las referencias a las que nos podríamos remitir, y dedicarnos a especificar en qué grado y de que manera se podrían establecer estas relaciones a las que nos referimos. Relaciones que podrían establecerse en el terreno de lo personal, escudriñando las relaciones creadas entre artistas y editores a la hora de co-crear piezas determinadas; podrían pasar por los trasvases disciplinarios y de formato en que muchas de estas piezas circularían; o tendrían seguro también un apartado centrado en las influencias que unas obras editadas determinadas pudieron haber tenido en otras realizadas posteriormente. Valga como muestra en todo caso –y como pincelada general– mencionar a algunos artistas, comisarios y proyectos, que podrían ayudar a entender vagamente este reflejo del que hablamos y que sin entrar en detalle podrían tener cabida en alguna de estas categorías de relación e influencias mutuas.

Artistas como el mismo Martí Anson, al que ya nos hemos referido aquí, trabajaría en sus proyectos con bastante asiduidad el formato diario, un ejemplo sería *Fumbol* (2009). Otros como Jordi Mitjà, exponente destacado también de la edición de artista española de la última década lo haría con trabajos como *Ahora por 797euros* en 2006 en Espais de Girona; Erick Beltrán con piezas como *Nothing but the truth* en 2003 y *ERGOSUM* en 2006; o artistas como Consuelo Bautista con *A los invisibles* de 2004. Proyectos a medio camino entre la órbita institucional y el trabajo colaborativo, como *Trans_art_06. Laboratori de pràctiques artístiques*, comisariado por Cristian Año y Lidia Dalmau, recurrirían al periódico en 2006 en Barcelona. Y más adelante editores como ferranElOtro lo utilizaría en diversas versiones y con diversos objetivos; suyos son *dag-bo{ö}k* (2007), *Zeitgesit. Variations & Repetitions* (2010). El mismo caso recurrente al periódico, y este sí desde la creación colectiva, sería el del grupo de diseñadores formado por Diego Bustamante, Diego Córdova, Ricar-



[Fig. 16] Imagen de los periódicos edición de 2009: *La trama celeste*; *Agitació i propaganda*; *Domèsticació*; y *L'aire que respiro*. [Fig. 17] Imagen de los periódicos edición de 2010: *La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina*; *Vorto Klapo*; *OT*; y *Els invisibles*. *Rere la construcció del fet expositiu*. [Fig. 18] Imagen de los periódicos edición de 2011: *El lloc dels fets*; *Assonàncies*, *Ressonàncies*, *Dissonàncies* i *Estridències*; y *Qualsevol similitud amb la realitat és pura coincidència*.

do Duque, Andrea Gómez y Ariadna Serrahima con la edición de la pieza *Dinou # 1*, que vio la luz durante las manifestaciones del 15M de 2011, también en la ciudad de Barcelona...

La versatilidad del formato periódico, así como su capacidad de generar posibilidades desde la distribución, enfrentándose al malogrado factor «prestigio» y exclusividad, tan poco «emancipador» de la edición tradicional. Su rapidez y agilidad en el cierre de los contenidos, así como la libertad de ser utilizado como un formato editorial de poco pedigrí –propenso a la promiscuidad editorial y no reñido con la prueba/ensayo–, podríamos afirmar que se constituyó, a partir de los primeros pasos de la relación de Sala d'Art Jove con la edición, como una puerta de entrada especialmente desenfadada y productiva para sus inicios en este campo.

Para más adelante dejaremos relatar los siguientes pasos a los que este experimento inicial en edición nos llevó en Sala d'Art Jove. Ya en territorios más complejos que transitaron –entre otros lugares–, por la revisión del catálogo como herramienta creativa y autocrítica de evaluación; por las intersecciones entre edición de artista y disciplinas como la *performance*, los entornos digitales, o las ediciones efímeras; así por muchos otros espacios intermedios en los que la edición de artista tendría cabida en tanto que lugar propio para la experimentalidad.

Referencias

- Aguirre, P. (2011).** «Editando publicaciones y libros de artista: notas sobre edición y comisariado». En: *IMPASSE 10. Llibres d'artista* [...] (pp. 293-99). Lleida: Ajuntament de Lleida. Centre d'Art la Panera.
- Almirall, C., García, M., Del Río, A. (2014).** *Los Rechazados*. Lleida: Ajuntament de Lleida Centre d'Art la Panera, Generalitat de Catalunya.
- Aliaga, J. V., Del Corral, M., Cortes, G. J. M., [et al.]. (2002)** *Micropolíticas: Arte y cotidianidad 2001-1968*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Ansón, M. (2009).** *Fumbol*. Barcelona: Galería Toni Tàpies.
- Año, C., Dalmau, L. (2006).** *Trans_art_06. Laboratori de pràctiques artístiques. Bulletí 1*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Districte de l'Eixample.
- Baeza, A., Cañas, D. (2008)** *Tot Estrujenbank*. Madrid: El Garaje Ediciones.
- Bautista, C. (2006).** *A los invisibles*. Barcelona: CCCB.
- Beltrán, E. (2006).** *Nothing but the truth*. Mexico DF: Merma.
- Bricall, E. (1991)** «La tensió necessària en el ensenyament del disseny. L'opció diversificada de l'escola Elisava». En: *Temes de disseny*, nº6 (pp. 285-311). Barcelona: Ed. Escuela Elisava.
- Buchloh, B., Chevriev, J. F., David, C. (1998).** El potencial político del arte (I). *accpar*. Recuperado de: <http://www.accpar.org/numero4/buchloh.htm>
- Bustamante, D., Córdova, D., Duque, R., Gómez, A., Serrahima, A. (2011).** *Dinou # 1*. Barcelona: Dinou.
- Cameron, D. Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí.** *Macba*. Recuperado de: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/0_24h_ignasi_aballi/Aballi_cameron.pdf
- Combalia, V. (2002)** *L'art conceptual espanyol en la col·lecció Rafael Tous*. Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de l'Hospitalet.
- Costa, T. (2011).** «Eina, centro de producción de vanguardia artística y contra-cultural en el contexto social barcelonés de los años 60 y 70». En: *Design History Society Annual Conference 2011. Design Activism and Social Change* (7-10 September 2011: Barcelona).
- Cuesta, A. (2007).** *Tigres de papel*. Barcelona: Direcció General de Juventut, Sala d'Art Jove.
- Cuesta, A. (2011).** «Editores independientes. Genealogía y presente». En: *IMPASSE 10. Llibres d'artista* [...] (pp. 227-233). Lleida: Ajuntament de Lleida. Centre d'Art la Panera.
- Cuesta, M. (2007).** *La descàrrega discogràfica*. Barcelona: Direcció General de Juventut, Sala d'Art Jove.
- Dávila, M. (2013)** «Nuevos formatos, nuevas funciones, nuevos agentes. Publicaciones de artista en España 2000-2012. Panera notebook#05». Recuperado de: https://issuu.com/paneranotebook/docs/pnbook__5_1
- De Diego, E. (2010).** «Los últimos diez años de arte joven». En: *Los últimos diez años de arte joven*. Madrid: Obra Social caja Madrid, La Fábrica.
- Expósito, M. (1998).** «Pluralismo artístico y Democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical». *accpar*. Recuperado de: <http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>
- Expósito, M. (2005).** «Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España. Capítulo: S.I.E.P. (2005)». Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_9VacnfrnQc
- Felshin, N. (2001).** «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo». En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. Expósito, M. (Eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-49). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ferranELOTro, Minovas, I. (2007).** *dag-bo[ö]k*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Fischer, A., Alfred M., Robinson, J. (2005).** *George Brecht. Events. Eine Heterospektive. A heterospective*. Köln: Museum Ludwig, Walther König.
- Fontdevila, O., Sanchez, T., Vilardell, M. (2016).** *Paranys, indicis, rastres, miopia*. Barcelona: Arts Santa Mònica, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.
- García, D. (2003).** *El reino*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Jaua, M., Dávila Freire, M., Polite, G. (2016).** *Article 4*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Sant Andreu Contemporani.
- Jacoby, D. (2009).** *Pronòstic del temps per al 20 de febrer dels propers 100 anys*. Barcelona: CRU/ Secretaria de Juventut de la Generalitat de Catalunya.
- Jouval, S., van den Valentyn, H. (comp.) (2003).** *Robert Filliou. Genio sin talento*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Lippard, L. R. (2004).** *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Marchan F., S. (1994).** *Del Arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Marzo, J. L. (1995).** «El ¿triumfo de la ¿nueva? pintura española de los 80». En: *Toma de partido. Desplazamientos, Libros de la QUAM*, nº6. (pp. 126-161). Barcelona: QUAM.
- Mercader, A., Parcerisas, P., Roma, V. (1999).** *Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Mitjà, J. (2006).** *Ahora por 797 euros*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.
- Moeglin-Delcroix, A. (2003).** «Del catálogo como obra de arte y viceversa». En: *Nómadas y bibliófilos. Concepto y estética en los libros de artista* (pp. 186-210). San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Obrist, H. U. (1999).** *A conversation: between Seth Siegel and Hans Ulrich Obrist. E-flux*. Recuperado de: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i001_text.html

- Oliveira, M. (2008).** *Estre-Vista*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte. Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- Oliveira, M. Lopez, Y. (2008).** *Proxecto-edición 1*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CGAC.
- O'Neill, P. (2007).** Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegel. *Curatorial*. Recuperado de: <http://www.curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan%28SethSiegel%29.pdf>
- Ortiz, D. (2010).** *97 empleadas domésticas*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Agència Catalana de la Joventut.
- Parcerisas, P. (2007).** *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Peran, M.** Diez apuntes para un década (Arte español de los 90). *Martiperan*. Recuperado de: <http://www.martiperan.net/print.php?id=18>
- Ribalta, J. (2010).** «Experimentos para una nueva institucionalidad». *Macba*. Recuperado de: http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf
- Romaní, M. (2010).** «Apunts sobre el gir cultural de la recerca artística». En Fontdevila, O., Sánchez T., Vilardell, M. (Coord.) *Sala d'Art Jove 2009* (pp. 152-157). Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Sánchez, T. (2014).** «Cómo entrar en un centro de documentación. Comisariado Kien se Incendia. Una Cabeza sin Mundo. Centro de Arte la Panera. Exposiciones en línea #2». Grupo de Investigación IMARTE. Proyecto coordinado Metamétodos II (HAR2012-39378-C03-01/02) Universidad de Barcelona. *Simposio Internacional Arte e Investigación. Metodologías compartidas en procesos artísticos*. (4-5 de diciembre de 2014). Barcelona.
- Save As... Publications. (2010).** *Zeitgesit. Variations & Repe-titions*. Barcelona: Save As... Publications.
- Urbano, A. (2016).** *Un bosque cuyo incendio se ha extinguido*. Lleida: Ajuntament de Lleida Centre d'Art la Panera, Sala d'Art Jove.
- Vilanova, O. (2008).** *La vie est dans la rue*. Barcelona: CRU, Secretaria de Juventut de la Generalitat de Catalunya.