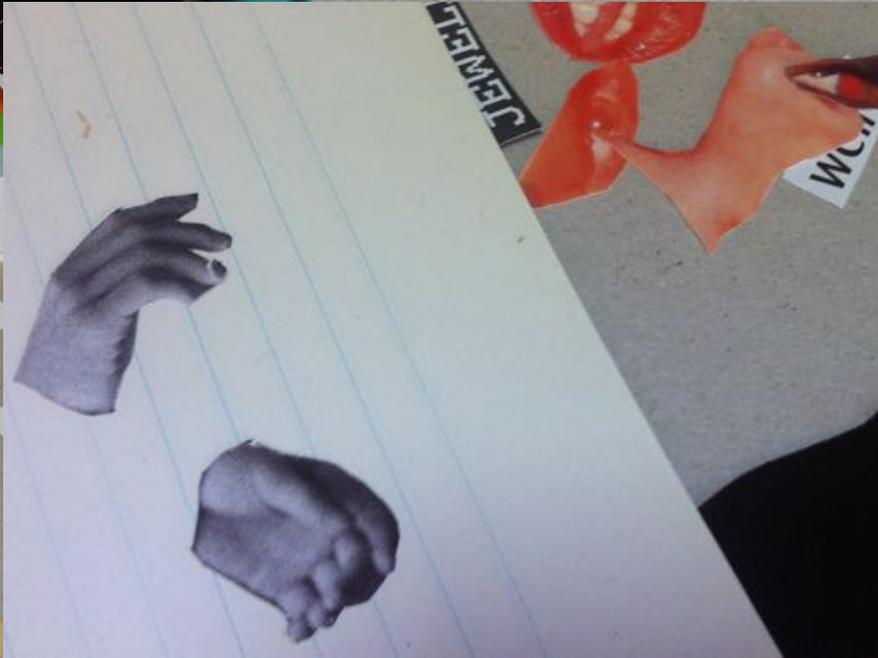


**S O B
R E -
N O 2**



Sobre la líbia de la convención
- esa pm de las conlunaciones
- procesos abiertos al conocimiento
- suaracer, varcer, extrano
- realidad representacin
- formas de pacirir la realidad,
so que mas robes

La repitcion / la dificultad -
la técnica - la flia de técnica



SUMARIO
Contents

05 EDITORIAL

07 CAMPO

- 09-24 Carlos Albalá, *Ambientes de aprendizaje colaborativo y creación colectiva en 3 weeks bside project experience. Collaborative learning environments and collective creation in 3 weeks bside project experience*
- 25-34 Susana Delgado, *De la fotografía de territorio al territorio de la página. From the photography of the territory to the territory of the page*
- 35-46 Sofía Gonçalves, *Edición revisada y aumentada: la edición como género artístico y literario. Revised and enlarged edition: editorial production as an artistic and a literary genre*
- 47-66 Jesús Martínez Oliva, *Algunos apuntes sobre Cuchillo de palo de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner. Notes on Renate Costa's 'Cuchillo de palo': a work of remembrance around homophobia and the traumas of Stroessner's dictatorship*
- 67-78 Laura Pinillos, *La utilización de un medio subversivo por parte de la institución: el libro de artista y Seth Siegelau. The use of a subversive media by institutions: Artist's books and Seth Siegelau*

79 ENCARTE

- 79-97 Ahlam Shibli, *Ramallah Archive* (Palestine, 2014)

99 PANORAMA

- 100-118 María José Belbel, *Deep in your room you never leave your room. La edición como instrumento de pedagogía feminista en los procesos de traducción intergeneracional. Deep in your room you never leave your room. Edition as a feminist pedagogic tool in the processes of intergenerational translation*
- 119-130 Gelen Jeletón (María Ángeles Alcántara), *Una Archiva del DIY: Autoedición y autogestión en artivismo feminista; entre archivos sentimentales y cuir. An Archive of DIY: Self-publishing and self-management in feminist art-activism; between sentimental no-archives and cuir*
- 131-136 David G. Torres, *Tortillas de ajos y finas yerbas, la electricidad y Deleuze o como hablar de los ochenta biopolíticamente, es decir, sin teorizar. Garlic and fine herb omelettes, electricity and Deleuze or how to biopolitically speak about the eighties, that is to say, without being theoretical*

137 PASAJES

- 139-169 Montse Clavé

171 CORRESPONDENCIAS

- 172-180 Oihana Cordero. *Entrevista a Azucena Vieites. Interview with Azucena Vieites*

181 ESTUDIO

- 182-191 Anna Pahissa, *Me acuerdo de «Encerrarse en una librería para imaginar secciones», Remembering 'Encerrarse en una librería para imaginar secciones'*

193 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

197 CITA DE CIERRE

- 197-202 Pedro G. Romero

PANTALLA

Portada realizada por Azucena Vieites. *Cover by Azucena Vieites*



EDITORIAL

Equipo SOBRE Lab

Junio 2016

contacto@sobrelab.com

Continuando con el objetivo de indagar en los modos editoriales como formas de producción discursiva en el campo de la práctica artística contemporánea, se presenta el segundo número de la revista *SOBRE Prácticas artísticas y políticas de la edición*. Un propósito gestado desde nuestro número inaugural y que marca ineludiblemente nuestra línea editorial y objeto de interés, entendiendo y abordando estas prácticas de manera compleja y poliédrica. Así, con esa intención, nuestra plataforma editorial se ofrece como espacio para la reflexión sobre cómo la subjetividad y sensibilidad contemporánea se vehicula y concreta en actos de edición.

Entre las principales líneas de estudio del proyecto SOBRE lab destaca el interés por las formas de enunciación que, desde la práctica artística, están desarrollando iniciativas de carácter editorial. Tanto en el ámbito académico, contexto en el que se idea y produce esta revista, hasta en el propio del arte contemporáneo, creemos necesario incentivar reflexiones sobre aquellas posiciones que problematicen visiones normativas de nuestros marcos de estudio. Por ello, quisiéramos que esta revista contribuyera a introducir posiciones críticas que permitieran enriquecer la investigación académica con experiencias y discursos divergentes.

La revista mantiene la estructura de secciones que inauguramos en el primer número, aunque se incorporan nuevas. El índice se inicia con la sección CAMPO en la que, mediante la fórmula *Call for papers*, incluimos artículos sometidos a procesos de revisión por pares ciegos. Carlos Albalá, Susana Delgado, Sofía Gonçalves, Jesús Martínez Oliva y Laura Pinillos, enriquecen este segundo número con el resultado de sus investigaciones. La sección CAMPO acoge por tanto una miscelánea de trabajos que orbitan en torno a la edición y a la práctica artística, acercándose a ella desde la edición fílmica, las publicaciones de autor, la producción editorial, las experiencias pedagógicas, el estudio del territorio, etc. Sus investigaciones nos ayudan a entender el contexto cambiante que se produce en torno a la edición, ofreciendo una visión múltiple del ámbito de estudio y del alcance de nuestra publicación.

El eje temático central de este segundo número de la revista se ha conformado en torno a los feminismos y su relación con las prácticas artísticas y editoriales, bien como acercamientos desde experiencias personales o como reflexiones sobre discursos y/o tradiciones relativamente recientes.

La construcción de la idea de la propia conciencia –procedente de la experiencia que entronca con la práctica artística/activista–, el acceso de la mujer al mundo del trabajo como herramienta de transformación histórica y su posicionamiento identitario como vehículo para formar parte de su tiempo (tiempo de producción económica) perfilan el movimiento feminista como una bisagra fundamental de las luchas sociales.

Dos puntos relevantes en la segunda mitad del siglo XX marcan el desarrollo del feminismo activista: Mayo del 68, con los acontecimientos posteriores que desencadenan y dan sentido al trabajo de Montse Clavé, y la década de los 80 presentados en instantánea por David G. Torres o a través de las experiencias de María José Belbel. La edición visitada desde estas ópticas se plantea como un espacio fértil en el que construir y cuestionar las prácticas artísticas desde la implicación consciente de lo femenino, sus tentativas y variaciones, una cuestión bien delimitada en la conversación mantenida por Ohiana Cordero con Azucena Vieites y recogida en la sección CORRESPONDENCIAS.

Para la sección PANORAMA María José Belbel se plantea la edición como instrumento de pedagogía feminista. David G. Torres se acerca a los 80 biopolíticamente evitando teorizar,

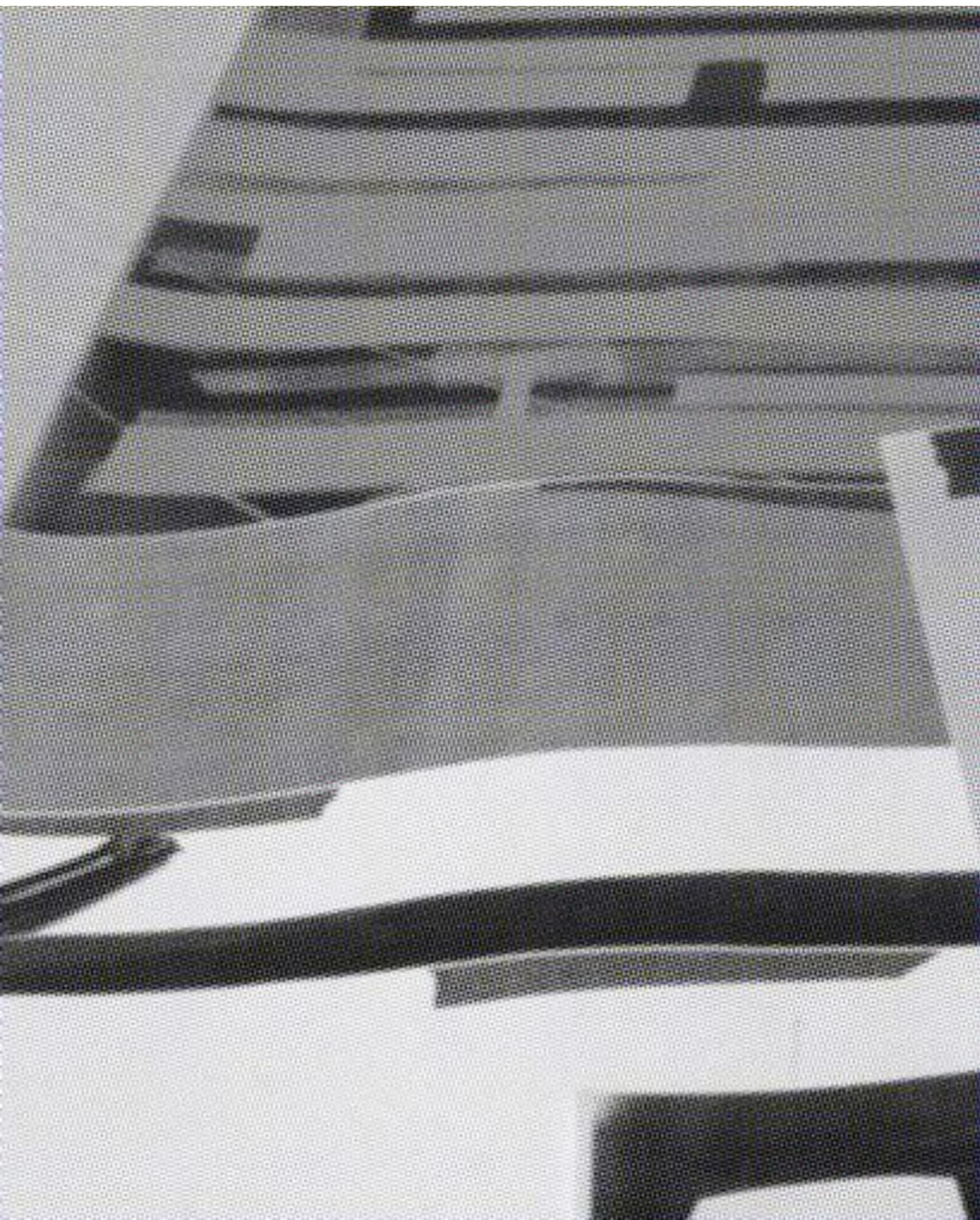
como reza en su título, pero ofreciendo una instantánea de una época vibrante y precursora para el arte en España. Por último Gelen Jeletón presenta *Una archiva del DIY*, proyecto sobre colectivos, asociaciones y grupos autogestionados productores de ediciones de práctica feminista-*queer*.

Una nueva sección en la revista nos permitirá ofrecer proyectos editoriales inéditos realizados *ex profeso* por artistas para cada número. En esta primera ocasión ENCARTE incluye el proyecto *Ramallah Archive*, realizado por la artista palestina Ahlam Shibli. En él se aproxima a la idea del hogar como centro de lo femenino y la creación del concepto de familia como núcleo social de Occidente. Están presentes en este trabajo las maneras de reorganización de la existencia individual y colectiva y su conexión con el desarrollo de la ciudad contemporánea a través de documentos y negativos conservados en el Archivo Municipal de Ramallah.

Este número, además, tiene el privilegio de contar con el trabajo de Montse Clavé comentado por ella misma en la sección PASAJES y con la obra de Azucena Vieites, presente en la portada (PANTALLA).

Para ESTUDIO Anna Pahissa relata un encierro productivo, un proyecto para re-pensar una librería desde la creación de nuevas secciones. En este trabajo se problematizan cuestiones de interés para la revista como son las nociones de archivo, diseño taxonómico y las experiencias de clasificación desde la perspectiva del trabajo como librera de la propia autora.

Para despedirnos y como preludeo del próximo número, Pedro G. Romero nos ofrece una estimulante CITA DE CIERRE en la que conecta materiales diversos en un montaje donde las formas y gestos flamencos sirven para cuestionar la escritura, el texto y el lenguaje mismo.



AMBIENTES DE APRENDIZAJE COLABORATIVO Y CREACIÓN COLECTIVA EN 3 WEEKS BSIDE PROJECT EXPERIENCE

Carlos Albalá
Orientador educativo y editor independiente
carlosalbalá@gmail.com

COLLABORATIVE LEARNING ENVIRONMENTS AND COLLECTIVE CREATION IN 3 WEEKS BSIDE PROJECT EXPERIENCE

ABSTRACT: This paper proposes a socio-critical review and reflection related to collaborative learning environment as pedagogical agent and its relationship with artistic-practice communities of collective creativity. The main goal of this research is to introduce the case study *3 weeks bside project experience* (3WBPE, from now on). Through participatory action research and the analysis of different concepts and their practical and theoretical aspects. In the framework of an education self-management development universe, the project process is based on a collaborative learning. It is focused on the constructions of a common discourse about the idea of territory that is represented in a publication and site specific exhibition. 3WBPE allowed setting up stances that suggest a social interaction transfer related to construction of belong, participation and transformation environment, question a teacher role or collective creation of a project, emphasizing the importance of process as a goal, beyond of culture artifact productions. It was dealt with dialog structures, where a social harmony supposed a personal and common reflection space about author's stance, high socio-culture environments and the bond within the education, arts and visual culture focused in the horizontal and flexible work capacity, that proposes a collaborative learning environment settings.

KEYWORDS: collaborative teaching, art education, community education, experiential learning, visual arts

RESUMEN: El presente artículo propone, una aproximación, revisión y reflexión socio-crítica del ambiente de aprendizaje colaborativo como agente pedagógico, y su relación con las comunidades de prácticas artísticas a través de la creación colectiva. El principal objetivo es introducir el caso de estudio «3 weeks bside project experience» a través del método de investigación-acción participante, el análisis de diferentes conceptos y de sus aspectos teóricos y prácticos asociados, la fotografía y cultura visual ha actuado como herramienta de expresión y recogida de información. Encuadrado en un universo de desarrollo de autogestión educativa, el proyecto ha basado su proceso en el aprendizaje colaborativo, focalizándolo en la construcción de un discurso conjunto en torno a la idea del territorio, y representado a través de una publicación e instalación expositiva *site specific* colectiva como meta común y proceso simbólico asociado. La experiencia del proyecto permitió establecer una serie de posicionamientos que proponen una transferencia de las formas de interacción social relacionadas con la construcción de ambientes de pertenencia, participación y transformación, el cuestionamiento del rol del profesor entendido como un agente participante y dinamizador, o la creación colectiva de un proyecto, incidiendo en la importancia del proceso construido dentro de una comunidad temporal, más allá de la producción de artefactos culturales. Se abordaron dichas estructuras dialógicas, donde la convivencia supusiera un espacio de reflexión crítica personal y común sobre el posicionamiento como autores, el entorno socio-cultural próximo y el vínculo dentro de la educación, artes y cultura visual focalizado en la capacidad del trabajo horizontal y flexible que propone la configuración de un ambiente de aprendizaje colaborativo.

PALABRAS CLAVE: Enseñanza colaborativa, educación en arte, educación en comunidad, aprendizaje experiencial, artes visuales



1. Introducción

Colaboración, colectivo, arte, educación, comunidad..., son paradigmas generales que componen las prácticas artístico-pedagógicas que alberga la experiencia de autogestión educativa *3 weeks bside project experience*. Un taller-residencia en el cual, la creación colaborativa como proceso y el territorio como tema, aunaron a un grupo de siete participantes a crear colaborativamente dos instalaciones expositivas y un libro. Este proceso de intercambio y aprendizaje conjunto se llevó a cabo durante veinte días de convivencia y cuatro meses de forma expansiva y descentralizada.

Así mismo, el aprendizaje, los roles, la autoría o el ambiente son aspectos que nos ayudan a posicionarlo, configurarlo, desarrollarlo y comprenderlo. El presente artículo pretende acercar, a través de dicha experiencia, los procesos que lo componen y sus resultados, así como su marco socio-crítico de experimentación pedagógica autogestionada que subyace en un contexto híbrido de aprendizaje colaborativo y creación colectiva. «¿El artista intenta crear un trabajo colectivo o concierne más a un proceso de colaboración?» (Nollert, 2005:26).

2. Creación colectiva y procesos de aprendizaje colaborativo

La idea de creación y proyectos colaborativos como práctica artística dentro de procesos de intercambio de conocimientos en entornos educativos alternativos, han incrementado su interés en los últimos tiempos. En el presente artículo, partimos de la base de asociar el constructo colaboración a un contexto de aprendizaje dentro de un ambiente concreto como dinámica artística relacional y dialógica de creación colectiva conjunta.

Dillenbourg (1999:1) describe de forma sintética el aprendizaje colaborativo como «una situación en la cual dos o más personas aprenden o tienen la tentativa de aprender juntos». La premisa del aprendizaje colaborativo se basa en la construcción bajo consenso y a través de la cooperación de los miembros del grupo, en contraste con la competición o el trabajo individual (Laal, 2012). A su vez, los elementos clave que lo configuran incluyen: percepción clara de interdependencia positiva, interacción considerable, responsabilidad individual, habilidades sociales y proceso auto-evaluativo grupal (Johnson et al., 1990). De la misma forma, Panitz (1999:1) afirma que «la colaboración es una filosofía de interacción y vida personal donde los individuos son responsables de sus acciones, incluyendo el aprendizaje y el respeto de habilidades y contribuciones con otros pares». En conclusión y tras las diferentes experiencias vividas en las que se incluye la del presente artículo, consideramos que:

El aprendizaje colaborativo es un proceso por el que un grupo de personas comparten experiencias y conocimientos con el fin de lograr una meta común. Durante su práctica, se dislocan las lógicas de poder entre sus participantes y se generan dinámicas relacionales basadas en el diálogo y el consenso. Su desarrollo proporciona herramientas de actitud crítica, emancipada y transformativa en relación a la representación individual y colectiva de la realidad. (Rodríguez Sánchez, 2015)

Si se tiene en consideración dicho procesos en un entorno artístico «la colaboración no es tanto una modalidad de producción como una trayectoria clave del arte desde finales de los años 60 hasta hoy» (Green, 2012:96), configurándose como un

elemento de transición fundamental en las prácticas artísticas y procesos educativos en las artes y cultura visual actuales y futuros.

En los contextos de prácticas artístico-pedagógicas donde se sitúa el caso de estudio, el lenguaje y las estructuras relacionales y dialógicas compartidas son fundamentales, puesto que en el mismo momento en que se interacciona «participamos en un proceso de colaboración en el que se negocian significados y se movilizan conocimientos comunes» (Gros y Silva, 2006:4). En este proceso, el ambiente se torna un agente fundamental, ya que intercambiamos conocimiento dentro un contexto dado. «Para que se produzca un aprendizaje colaborativo, los participantes tienen que intentar establecer bases de un conocimiento común contextualizado en el entorno físico» (ibíd., 2006, p. 4). Por tanto, estos recursos para la configuración de un ambiente de aprendizaje colaborativo «se pueden encontrar en el entorno físico, en la experiencia y la relación que los interlocutores ya comparten con los participantes, y en la experiencia que tienen las particulares conversaciones similares» (Mercer, 2001 citado en Gros y Silva, 2006:4)

Por otro lado, en relación a la creación colectiva, según Nollert (2005:26) la condición esencial se basa en que «los trabajos colectivos deberían producir contenido que no podría de otra manera ser logrado por los individuos». Existiendo en este proceso una ausencia marcada de relaciones jerárquizantes. De igual forma, Nollert (2005) señala que el análisis de la actividad artística, transfiere las formas sociales refiriéndose sobre todo a tres elementos:

- El replanteamiento de la autoría de los artistas pertenecientes al colectivo.
- El proceso de trabajo llevado a cabo.
- El resultado artístico (el trabajo, el producto).

Si estos tres aspectos se relacionan con experiencias artístico-pedagógicas colaborativas, entonces consideramos añadir a los elementos anteriormente aportados otros tres aspectos equiparables e interrelacionados:

- El rol del profesor/alumno y sus tensiones asociadas, vista como una práctica más horizontal y flexible.
- El ambiente de aprendizaje o intercambio colaborativo de conocimiento, saberes, emociones y experiencias.
- La construcción de un trabajo conjunto en pos de una materialización común en forma de artefacto o acción.

Por tanto, en el aprendizaje colaborativo, las experiencias se producen en un espacio dialógico horizontal. Es decir, que la construcción del ambiente, la puesta en marcha de mecanismos de colaboración y las estructuras relacionales van a marcar los posicionamientos dentro de un espacio crítico y reflexivo, caminando hacia una meta común, para crear un espacio de autonomía y emancipación conjunta en el desarrollo de un artefacto cultural tanto personal como colectivo.

3. Ambiente, colaboración y comunidades de prácticas artístico-pedagógicas

3.1. El ambiente como agente pedagógico colaborativo

Espacio, lugar, entorno, contexto..., son términos asociados a otros como pertenencia, identidad, apego, transformación, participación o experiencia, y son básicos para entender la importancia del ambiente como agente pedagógico. Según Daniel Raichvarg (1994) la palabra *ambiente* data de 1921 y fue introducida por los geó-

grafos para dar una visión más amplia que la palabra *medio*. En esta línea Marcelo Garrido (2005:139-140) afirma que:

El espacio es resultado de una construcción de experiencia, al mismo tiempo que condiciona la dinámica posterior de la misma. El objeto de la geografía se reafirma en lo significativo, al mismo tiempo que en lo histórico; se amplía en su sentido material, al mismo tiempo que mental; se potencia en lo fijo y en lo dinámico; se educa en relación a sí mismo y a los demás.

La relación entre espacio y lugar es social: los espacios son transformados en lugares por los habitantes a través de sus interpretaciones, sus interacciones sociales y su construcción mediante la experiencia (Harrison y Dourish, 1996). «El lugar es seguridad y el espacio es libertad: estamos ligados al primero, mientras deseamos el segundo» (Tuan, 1979:1). En este sentido, los elementos más básicos de la experiencia humana están sujetos a su relación con el mismo, su interacción y la configuración que se genere por parte de los que participan de él. Duarte (2003:1) afirma que:

Se trata de una concepción activa que involucra al ser humano y, por tanto, involucra acciones pedagógicas en las que, quienes aprenden, están en condiciones de reflexionar sobre su propia acción y las de los otros, en relación con el ambiente. En un escenario colaborativo, lo habitamos como lugar de intercambio de ideas y coordinación de esfuerzos para lograr una meta común a través de la experiencia, donde existen factores internos (biológicos y químicos) y factores externos (físicos y psicosociales) que pueden favorecer o dificultar dicha interacción (Pérez Peña, 2014).

12

A propósito de las teorías de John Dewey, TThorpe y Mayes (2009; citado en Fägers-tam, 2012:161), proponían repensar el contexto y la experiencia en las prácticas pedagógicas afirmando que precisan «construir conexiones a través de diferentes áreas de experiencia, entre la clase, el espacio de trabajo, la casa y la vida social, donde esas conexiones puedan proporcionar puntos de conexión para los alumnos y activar recursos en su nueva experiencia». El ambiente, por tanto, actúa como un agente pedagógico más, ya que durante el proceso se construyen significados a través del intercambio de conocimiento y experiencia desde un espacio colaborativo de convivencia (Rodríguez Sánchez, 2015).

3.2. Comunidades de prácticas artístico-pedagógicas

La educación artística establece un puente entre dos prácticas sociales: el arte y la educación. Ambas se mueven, en apariencia, bajo posiciones a la vez antagónicas o confluyentes bajo el prisma libertad/norma. El arte es una forma de conocer y representar el mundo.

La educación organiza el conocimiento privado, en relación con las formas públicas de representar el mundo. Esto supone que, mediante la educación artística, puede ser posible aunar dos formas de representar el mundo, o un conglomerado de representaciones complejas y de difícil articulación. Implica, por ello, la necesidad de realizar una aproximación a los nexos entre educación y arte (Hernández, 1999:47).

El carácter y el trabajo relacionado con el arte ha estado en tela de juicio a lo largo de muchos siglos, pero «muchos artistas han intentado ejecutar funciones que van más allá de la producción de objetos» (Zinggl, 2001:11). Las comunidades de prácticas artístico-pedagógicas son un ejemplo de ello en sus diferentes formas donde

«el más radical, también más coherente concepto de comunidad de aprendizaje está basado en el concepto de aprendizaje colaborativo» (Cross, 1998:5).

Sin la participación equitativa entre los participantes sería imposible dicha colaboración y no tendría lugar. Una vez esa participación se hace efectiva, es la interacción la que va a generar la búsqueda de una meta común, que no es más que la síntesis donde todos llegan a acuerdos a través experiencias dialógicas. Por otro lado, y para llevar a cabo esa experiencia, los participantes deben disponer de una serie de habilidades, como son la toma de decisiones, la construcción consensuada, el tratamiento del conflicto y las estrategias de comunicación (Graham y Misanchuk, 2004; citado en Cenich y Santos, 2006)

Sin duda, el término comunidad está muy presente en nuestra sociedad actual y es muy común situarlo en diferentes niveles de lectura, no solo por los efervescentes entornos de las redes sociales, sino por las características que llevan asociados en función de los contextos donde se sitúa. Por ello, es importante conocer, en primer lugar, de qué manera se trabaja el concepto de comunidad en el entorno de aprendizaje y en las prácticas colaborativas artísticas. Y segundo lugar, conviene definir las características que conforman el carácter de comunidad temporal.

3.2.1. Comunidades de aprendizaje y comunidades de prácticas

«Comunidad es una palabra que no puede desvincularse de la práctica social, pues esta última no solo depende de esta comunidad, sino que se percibe como un mecanismo de construcción, de comunidad (aunque sean temporales o efímeras)» (Helguera, 2011:72). «El término comunidad es el único del discurso social que siempre se emplea con connotaciones positivas» (Williams, 1976), y su cada vez mayor diversidad, hace más necesaria una aproximación terminológica heterogénea, ya que hay comunidades muy diversas, tanto como intereses de los participantes que las componen, donde no en todas se aprender colaborativamente (Sanz, 2013).

Según Miwon Kwon (2004) una comunidad podría ser un ente abstracto (como por ejemplo la comunidad de mujeres o de inmigrantes) o podría ser un grupo u organización que se sitúa en un lugar concreto (una institución educativa, un bloque de viviendas, un museo, etc.) y que comparte una identidad social condicionada por su disposición en un espacio (comunidad de vecinos, trabajadores de una fábrica) (Collados, 2012). Las comunidades de prácticas artístico-pedagógicas pueden conformarse dentro de un espacio dialógico de intercambio horizontal, donde poco a poco se construye una identidad común flexible temporalmente. Por tanto, el ambiente es fundamental para su creación y construcción de lugar, desarrollo y convivencia, así como el sentido de pertenencia e intercambio de conocimiento colaborativo dentro de un ejercicio de colectividad que respete la idiosincrasia individual.

En primer lugar, conviene dar respuesta al concepto de Comunidad de Aprendizaje (CA), definido como aquellos espacios donde los alumnos intercambian conocimientos de manera colaborativa en relación a otros alumnos o agentes participantes, que están en el entorno de la propia comunidad. Estas comunidades no están relegadas exclusivamente a contextos formales de educación, sino que se amplía a otros espacios informales, así como a las organizaciones.

Las Comunidades de Aprendizaje llegaron a España a finales de los años 60 gracias al CREA (Centro Especial de Investigación en Teorías y Prácticas Superadoras de Desigualdades) de la Universidad de Barcelona, como medida para luchar contra la desigualdad y pobreza asociadas al fracaso escolar. Fueron importados a nuestro país los principios de las Accelerate Schools americanas, bajo el nombre de comunidades de aprendizaje (Santiago y Goenechea, 2012). En relación a un marco de enseñanza superior (Daele & Brassard, 2003; citado en Marqués, Espuny, González y Gisbert, 2011) escriben que «comparte un mismo método de enseñanza-aprendizaje, basado en actividades y modelos pedagógicos en los que prevalecen valores como la colaboración, la interacción, el intercambio o la mutualización de los documentos de trabajo». Asimismo, Gross (2011) afirma que uno de los retos de una reforma educativa para el siglo XXI debiera partir de la idea de que cualquier institución debe atender a la necesidad y beneficio del uso de las comunidades de aprendizaje, introduciendo a nuevas prácticas de aprendizaje a diferentes niveles a través de ellas.

Según Johnson y Johnson (1999) podemos hablar de pseudogrupos, grupos tradicionales o verdaderos grupos de aprendizaje colaborativo situados en un sistema ternario evolutivo, donde estos últimos se caracterizan por un alto grado de compromiso o sensación de comunidad. Percibido este último como una característica común a todas las investigaciones vinculadas a las comunidades de aprendizaje (Marqués, Espuny, González y Gisbert, 2011) y donde los intereses grupales dependen de la motivación personal por un interés común compartido, y disponiendo de un «grado excepcional de compromiso de sus miembros entre sí y con el éxito del grupo» (Ripa, 2007:205).

Sin duda, otro de los aspectos a tener en cuenta es que el aprendizaje tiene lugar tanto fuera como dentro de los contextos formales de la Educación, sobre todo en entornos sociales donde se encuentran actores y miembros de la comunidad local fomentando objetivos de aprendizaje donde se promueva la comunicación y confianza entre los participantes. Así como estableciendo una estructura no jerárquica, e intereses personales y culturales fuera de las áreas de acción más tradicionales o formales (Francis, Morse, Lieblein y Breland, 2011).

Como se puede observar, el proceso evolutivo de una comunidad de aprendizaje ha vivido transformaciones en su zona de actuación y, por tanto, no es sencilla su acotación terminológica y conceptual, por su multiplicidad de contextos de acción y su carácter polisémico, donde comunidad de aprendizaje o grupos de aprendizaje colaborativo, por ejemplo, resultan sinónimas (Marqués, Espuny, González y Gisbert, 2011). De igual manera, estas definiciones están sujetas a diversos matices, como por ejemplo su carácter híbrido (espacios virtuales o presenciales) al estar ubicadas en espacios temporales flexibles o discontinuos.

En 1991, Etienne Wenger y Jane Lave acuñaron en su obra conjunta *Situated learning: legitimate peripheral participation* el concepto de Comunidad de Práctica (CP), donde plantearon la teoría social del aprendizaje entendida como participación social a lo largo de toda la vida; y no solo como una mera participación temporal local con diversas actividades o personas, «sino como un proceso de mayor alcance consistente en participar de una manera activa en las prácticas de comunidades sociales y en construir identidades en relación con estas comunidades» (Wenger, 2011:22). Aprender y conocer como un proceso que «no solo da forma a lo que hacemos, sino que también conforma lo que somos y como interpretamos lo que hacemos» (Wenger, 2011:22).

Estas comunidades de práctica pueden ser tanto formales como informales, y están presentes en nuestra vida diaria, en grupos que manifiestan cierta afiliación e interés común, e interactúan de una manera continuada, aportando sus conocimientos particulares para crear una experiencia de aprendizaje colectiva.

Sin duda, el aprendizaje como participación se sitúa en el medio. Tiene lugar mediante nuestro compromiso en acciones e interacciones, pero enmarca este compromiso en la cultura y la historia. Mediante estas interacciones locales, el aprendizaje se reproduce, y transforma la estructura social en la que tiene lugar (Wenger, 2011:31).

De esta forma, para poder asociar práctica y comunidad, Wenger (2011) describe tres dimensiones de relación, en las cuales el término práctica no es entendido como dicotomía, sino como un todo (lo explícito y lo implícito), lo que implica hacer algo que otorgue una estructura y un significado a lo que hacemos como práctica social. Estas tres dimensiones son las siguientes:

- Un compromiso mutuo entre los integrantes que participan en acciones negociadas y buscan un significado a través de la práctica activa. Este compromiso es posible cuando la comunidad posibilita dicho compromiso mutuo a través de una participación horizontal y equitativa en los momentos importantes de la propia comunidad. De igual forma, esto solo es posible si las relaciones interpersonales se consolidan a través de vínculos fuertes y heterogéneos entre los participantes durante los procesos.

- Una empresa conjunta, donde Wenger (2011:105) plantea tres factores importantes para que una empresa pueda mantenerse cohesionada a la comunidad:

- Es el resultado de un proceso colectivo de negociación, que refleja toda la complejidad del compromiso mutuo.
- La definen los participantes en el proceso mismo de emprenderla.
- En su respuesta negociada a su situación y, en consecuencia, les pertenece en un sentido muy profundo, a pesar de todas las fuerzas e influencias que escapan a su control. No es una simple meta establecida, sino que crea entre los participantes unas relaciones de responsabilidad mutua.

- Un repertorio compartido durante toda su vida y un proceso donde se generan recursos (acciones y artefactos), estados tácitos e implícitos para poder producir una negociación personal y colectiva de su significado como elementos históricos que producen un reflejo del compromiso, la actividad, la negociación, la resolución o no de tensiones de la comunidad. «Este repertorio permite adivinar el carácter ensayado de la práctica en comunidad, a la vez que permiten reflejar un itinerario o historial compartido entre sus miembros» (Collados, 2012:144).

Las similitudes y diferencias entre las comunidades de aprendizaje y de prácticas tienen a estar vinculadas al ámbito donde se sitúan: organización o ámbito educativo. Pero se considera que estas son relativamente difusas y que tienen en su propia definición y forma de acción particular.

3.2.2. Comunidades temporales

En su libro *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon (2004) categorizó tres modelos de comunidad relacionados con el arte público y las prácticas colaborativas, y que a su vez están sujetos a tres métodos que las define su dinámica de intervención en la propia comunidad: Communities of 'Mythic & Unity', Sited & Communities (Existing) y Invented Communities (Temporary / Ongoing).

De los tres modelos, es el tercero que sitúa un marco de situación en el trabajo en comunidad, y adaptarlo desde su perspectiva a las prácticas artístico-pedagógicas, en que se sitúa el caso de estudio. Miwon Kwon lo denomina Invented Communities (Temporary) donde el proyecto emerge y es constituido por la convocatoria y coordinación inicial de un agente cultural para desarrollar una propuesta colaborativa o una acción concreta. Su finalización estará sujeta a la pérdida del soporte económico necesario o, lo que suele ser más común, al cumplimiento de los objetivos planteados, que normalmente están vinculados a la materialización de la acción en alguna forma de comunicación. El segundo modelo, Invented Communities (Ongoing), parte igualmente de la inexistencia de un proceso preexistente de comunidad; sin embargo, la continuación de esta va más allá de la acción para la que se había predefinido. La relación con el agente puede ser, en este caso, vinculante, o diluirse en un nuevo proceso post acción inicial (Collados, 2012).

Ambas comunidades parece que se caracterizan en relación a los efectos que puedan producir los proyectos en la conformación de grupos. Por tanto, las comunidades temporales y de proceso siempre son procesuales y están sujetas a la temporalidad, lo que la diferencia es su origen y continuidad como comunidad, por lo que sus fronteras son muy difusas.

4. El caso de estudio *3 weeks bside project experience*

3 weeks bside project experience, organizado por el proyecto Bside, dentro de su programa autogestionado de laboratorios de creación colectiva y realizado en la residencia de artistas La Fragua (Belalcázar, Córdoba), fue un taller-residencia de veinte días compartido por parte de siete autores, y de trabajo expandido y descentralizado durante los cuatro meses posteriores. El proyecto basó su proceso en el aprendizaje colaborativo focalizado en la construcción de un discurso conjunto en torno a la idea de territorio (en los siguientes enlaces se puede ver tanto un vídeo presentación de la experiencia: <https://vimeo.com/76906983> como un vídeo resultado de una entrevista a los autores en relación a la construcción del libro: <https://vimeo.com/79664410>).

Con la premisa inicial de buscar el territorio personal, vivido e imaginado, se fue construyendo, a través de dinámicas compartidas de experiencia grupal, un trabajo de topografías emocionales individuales y comunes asociadas al entorno territorial donde fue gestado el proyecto. El resultado final de este proceso es la construcción de un lugar común en relación a la conceptualización del paisaje, entendido como mapa emocional y de continuo proceso de vivencia y representación, y materializado a través de un proceso de autoedición de una publicación y de dos instalaciones expositivas.

Así mismo, se configuró una experiencia de creación colectiva basada en un conjunto de dinámicas que debían propiciar, además de la materialización de artefactos de creación colectiva como meta común, un aprendizaje horizontal y colaborativo basado en el trabajo personal y relacional entre los participantes directos o indirectos del proyecto. La propuesta puso el acento en la conectividad entre disciplinas, experiencias y saberes que se pudieran establecer, así como en las sinergias que proporcionen un crecimiento individual y colectivo más reflexivo, crítico y autoconsciente dentro de un proceso autogestionado educativa compartida.

Esta propuesta se enclava dentro del proyecto Bside creado por Carlos Albalá (seudónimo de quien escribe el presente artículo) e Ignasi López. El proyecto se engloba alrededor del concepto de territorio y de la interpretación crítica de la relación humana con los espacios y los lugares. Distintos procesos creativos y colaborativos se entrelazan a través de prácticas de investigación-acción e intercambios transformativos de carácter horizontal como base para la coedición de publicaciones independientes que exploran las posibilidades del proceso editorial.

Configurar un proyecto y que de él se desprenda una comunidad temporal requiere una planificación con un alto grado de flexibilidad. Para ello, es óptimo crear un diseño intencional previo que ayude a trazar los posibles recorridos que equilibren la propuesta que se lleva a cabo. Para construir una propuesta sostenible y sólida desde un paradigma de autogestión, en primer lugar hay que sentar unas bases previas relacionadas con la configuración de varios aspectos, como son la limitación del número de participantes, el alojamiento para todos los participantes, trascender la idea de curso para proponer experiencias de convivencia, y el trabajo pos-acción que requiere de un apoyo externo para finalizar el proceso. Una vez realizado el proceso de difusión e inscripción, a los participantes se les envía material informativo con las características de la experiencia, metodología, bases pedagógicas, requisitos, programa e información relativa sobre los coordinadores y colaboradores.

Finalmente, un aspecto a destacar es que *3 weeks bside project experience* nació desde un marco de autogestión colaborativa, junto con agentes externos al proyecto general, que sumaron sinergias respetando la independencia del mismo. Pese al esfuerzo inicial que supone trabajar a nivel profesional sin medios, entendemos que la educación es, sobre todo, un posicionamiento y esta propuesta solo pudo ser albergada en esta fase experimental de esta forma, que no niega su capacidad de aplicar sus conclusiones y experiencias a otros marcos educativos.

4.1. Características y posicionamiento de la experiencia

La experiencia partió de las siguientes características y posicionamientos:

- Participantes. De profesor a facilitador, de facilitador a participante. El grupo estuvo formado por cinco participantes, más los dos iniciadores de la propuesta, Carlos Albalá e Ignasi López, que actuaron como coordinadores, facilitadores y participantes en el proceso de creación colectiva. El proceso y el proyecto planteaban una participación activa y horizontal entre sus miembros, diluyendo su frontera y actuando con una permeabilidad activa. Finalmente, todos se transformaron en participantes, orientadores y facilitadores de la experiencia, a través de la distribución de roles de forma consensuada y mediante una red horizontal de tareas y compromisos mutuos.



Figura 1. Convento de Santa Clara. Vista exterior del espacio donde se llevaron a cabo las jornadas de trabajo de *Three weeks bside project experience* (archivo de la residencia de artistas de La Fragua). Autor: La Fragua. 2012.

Figura 2. Una dinámica de trabajo en el espacio interior del Convento de Santa Clara. Autor: Carlos Albalá. 2013.

- Tiempo. Comunidad temporal expandida. La duración inicial de la experiencia fue de veinte días, y cada jornada de trabajo colectivo abarcó de lunes a viernes de nueve de la mañana a dos de la tarde, pero siendo adaptables en función de las necesidades, y compatibles con las necesidades individuales y colectivas de los participantes.

- Contexto espacial compartido. La experiencia a nivel espacial se llevó a cabo en Belalcázar (Córdoba). Podemos diferenciar diversos espacios en relación al resto de actividades que se realizaron. Estas pudieron rediseñarse y modificarse en función de las necesidades. Por un lado, estaba el espacio situado en el Convento de Santa Clara (**Fig. 1**), sede de la residencia de artistas de la Fragua y donde se realizaron las jornadas de trabajo colectivo (**Fig. 2**). Este espacio estaba dividido, a su vez, en otros espacios individuales, creados por los propios participantes a su gusto. Por otro lado, se contaba con las casas donde los participantes convivían. Finalmente, se generaron otros espacios informales de interacción que se fueron creando según avanzaba la dinámica.

Previamente al comienzo de la experiencia, se compartió material junto con unas pautas previas sobre aspectos conceptuales y dinámicas de trabajo individual a trabajar por cada uno de los participantes. La información constaba de:

- Enlace de acceso al programa, con la presentación del proyecto y las metas comunes a conseguir, además de una serie de pautas previas solicitadas durante el proceso de inscripción.
- Presentación *online* de todos los participantes con sus respectivos espacios personales *online*.
- Premisa inicial del taller, ahondando en el concepto de paisaje como cruce de caminos entre el universo personal, su puesta en común (comunitaria y grupal) y su relación con los territorios físicos que transitamos o habitamos.
- Pautas previas de material de trabajo mediante la prospección individual de tres espacios territoriales y un *link* que se podrá compartir con el resto de participantes:
 - Hacer una búsqueda de información a distancia del territorio de convivencia (espacio común donde estaríamos conviviendo).
 - Territorio de origen (espacio de pertenencia propia). Elaborar un mapa de referencias a nivel personal (con referencia al sentido de territorio o lugar, ya sea físico o vivido). Podría ser información reflexiva, intuitiva o documentación en relación al territorio de origen, ya sea a través de su representación (fotos, escritos, dibujos, huellas, etc.) o ajena (encontrada o recopilada a través de medios de comunicación, documentos, objetos, álbum familiar, referencias asociadas, etc.).
 - Territorios imaginados que no se han vivido de forma «real» pero que han marcado nuestra historia personal. Un lugar donde uno anhela haber estado, un espacio de recuerdo alterado por no ser recordado con toda claridad, una vivencia escuchada que nos impactó y traza nuestra historia en relación al territorio, un fragmento de película, un libro, etc.
- Alguna aproximación a conceptos relacionados con el territorio enfocado desde una bibliografía heterogénea.
- Ideas o propuestas de cada participante sobre pequeños espacios compartidos de información o referencias útiles para el desarrollo de la propuesta.

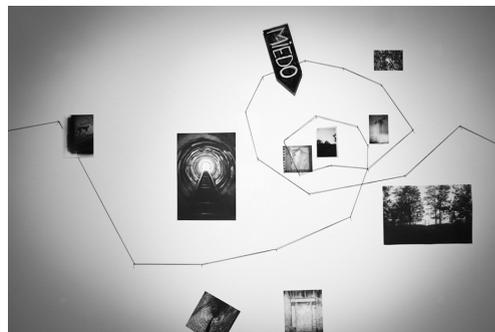


Figura 3. Vista general de la instalación expositiva *Derivas y topogramas*, llevada a cabo en la Sala Barco del Convento de Santa Clara, sede de la residencia de artistas La Fragua. Autor: David Flores. 2013

Figura 4. Imágenes del libro *Ouroboros. Códice para un hilo circular*. Autor: Carlos Albalá. 2013

Figura 5. Vista parcial de la instalación expositiva *Ouroboros. Códice para un hilo circular* llevada a cabo en la Sala Kursala de la Universidad de Cádiz. Autor: David Flores. 2013

Figura 6. Detalle de la instalación expositiva *Ouroboros. Códice para un hilo circular* llevada a cabo en la Sala Kursala de la Universidad de Cádiz. Autor: David Flores. 2013

Así mismo, el proceso espacial y temporal que estructuraba la propuesta se compuso sintéticamente de las siguientes fases, en función de las metas comunes establecidas:

Fase 1. Compuesta por los veinte días de convivencia en la residencia de artistas de La Fragua para materializar las metas comunes de creación colectiva de una instalación expositiva en el espacio de trabajo del convento de Santa Clara (**Fig. 3**), y aproximación al concepto de publicación a realizar.

Fase 2. Trabajo *online* descentralizado de comunicación, y encuentro en la casa-estudio de uno de los participantes en Hellín (Albacete) para materializar las metas comunes de diseño, producción, campaña de comunicación para lograr la financiación colectiva o *crowdfunding* de la publicación *Ouroboros. Códice para un hilo circular* (**Fig. 4**), y la adaptación de la instalación expositiva realizada en el Convento de Santa Clara a la Sala Kursala de la Universidad de Cádiz (**Fig. 5**).

4.2. Conclusiones

3 weeks bside project experience fue, ante todo, un proceso colaborativo de construcción de un ambiente de aprendizaje en comunidad. Si tradicionalmente una acción artística se focaliza en un producto final individual, en este caso se buscaban estructuras dialógicas y relacionales artístico-pedagógicas para elaborar un discurso de creación colectiva, representadas mediante una publicación y dos instalaciones expositivas como meta común, y donde la convivencia supusiera un estado de reflexión crítica personal y común sobre nuestro posicionamiento como autores, nuestro entorno socio-cultural más próximo y su vínculo a un espacio educativo en artes y cultura visual, percibido como un lugar experiencial de autoformación compartida.

La apuesta era lograr un ambiente horizontal y flexible, híbrido y transformativo. Por ello, resultó fundamental desde el principio proporcionar herramientas y generar dinámicas compartidas que lograsen vincular en la experiencia y de forma activa a todos los participantes, incluidos los iniciadores u facilitadores.

Inicialmente, fue importante difuminar la tensión jerárquica de liderazgo de los iniciadores y orientadores de la propuesta como poseedores del conocimiento, y situar en el centro de la escena a los participantes que aceptaron formar parte de esta comunidad temporal, para conducirles a zonas intersticiales de intercambio, donde el proceso de trabajo conjunto se sitúa más allá de la suma de sus partes. «El trabajo se debe organizar no según el *star system*, sino según un sistema de actores de reparto» (Ward, 2013:84). De esta manera, todos los participantes se convierten en facilitadores, guías, orientadores o técnicos, con responsabilidades compartidas y roles redibujables dentro de un clima de emancipación. En este contexto el individuo no se diluye en un pensamiento único colectivo de creación resultadista, sino que forma parte de un engranaje de diversidad e inclusión en pos de una meta común. «Lo importante, amigos míos, no es lo que lanzas, sino el lanzamiento... así que... hazlo de corazón, no importa la meta sino la pasión que pones en ello y lo que aprendes por el camino» (Brand y Falsey, 1990)

Este posicionamiento se logró a través de la colaboración, entendida como un proceso de intercambio y aprendizaje donde los participantes tuvieron un sentido de pertenencia, participación y transformación dentro de un ambiente configurado y

adaptado a cada una de las necesidades personales y colectivas, así como crear entre todos espacios donde no solo se construyera la conceptualización y producción de un artefacto de creación colectiva, sino también un espacio flexible de facilitación para un desarrollo personal. Como afirmó Marcos Isabel (2013:1), uno de los participantes, en un artículo posterior a la experiencia:

La vivencia suponía un proceso que, para sus autores, durante ese tiempo, supuso algo más que estar reunido en torno a unas mesas esperando instrucciones y programas educativos como si de una escuela se tratara. Si estás dentro es que formas parte de ello; recibes, sí, pero también eres un vehículo de tránsito hacia el resto de los compañeros.

Walter Gropius (1956) citado por Ward (2013:84) enunció lo que denominaba:

La técnica de colaboración entre los hombres, que liberaría los impulsos creativos de los individuos en lugar de sofocarlos, la esencia de tal técnica consiste en enfatizar la libertad de iniciativa individual, en lugar de la guía autoritaria de un jefe [...] sincronizando el esfuerzo individual con un intercambio continuo de sus miembros.

Otro hecho importante y significativo relacionado con el ambiente fue encontrarnos en un espacio vacío no impuesto *a priori*, sino que todos fueran partícipes de él, adaptándolo individual y conjuntamente, así como la capacidad de redimensionarlo en cada momento y según las necesidades. El hecho de que el espacio se transformara en lugar común a nivel físico y psicosocial, supuso poner la primera piedra en la construcción del ambiente que nos habíamos propuesto: un lugar de pertenencia y participativo que produjese capacidad de transformación por cada uno de los miembros que formaban parte de él. «Si existe una lógica del espacio es precisamente esta: la lógica de la vida» (Meister, 2014:59)

La presencia de constructos aplicados dentro de la dinámica general, y expuestos durante todo el artículo tanto a nivel teórico como en el caso de estudio, como por ejemplo *horizontalidad, consenso, diálogo, interacción, colaboración, pertenencia, participación o transformación*, marcaron el devenir de la experiencia de veinte días y su posterior fase expandida a través de formatos paralelos que sostuvieran el tono esencial. Muy pronto, las propuestas y aportaciones tanto individuales como conjuntas, comenzaron a resultar exponenciales, más ricas y diversas; los espacios se versatilizaban a través de lugares para el encuentro fuera del horario establecido o la variación del mismo (encuentros informales, cenas conjuntas, interacción con personas de la localidad, espacio de proyección, biblioteca móvil, etc.), lo que repercutió favorablemente en la consecución de las metas comunes y proceso esenciales que nos habíamos propuesto a nivel colectivo.

De igual forma, las jerarquías de intercambio de conocimiento se diluyeron, para traspasar la autoría de producción personal en beneficio de una autoría compartida, donde todos se sintieran representados a través de los procesos vividos y las imágenes circundantes que rodeaban la premisa común del proyecto general: «Construye el lugar al que quieras volver». Dicha premisa no solo resume un proceso, sino que actúa como punta de lanza de un resultado, de una reflexión y de un autoconocimiento materializado en formato de publicación e instalación expositiva que no es más que un artefacto cultural simbólico y compartido fruto de una experiencia compartida y creada en colaboración.

Bibliografía

- Brand J. y Falsey J. (dir.) (1990). *Northern Exposure*. Universal Pictures.
- Cenich, G. y Santos, G. (2006). *Aprendizaje colaborativo online: indagación de las estrategias de funcionamiento*. TE & ET. Revista Iberoamericana de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología, 1, 1-8.
- Collados, A. (2012). *Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. El caso aula abierta en la Universidad de Granada*. (Tesis de doctorado). Universidad de Bellas Artes. Granada.
- Cross, K. (1998). *Why Learning Communities? Why Now?* About Campus, 3 (3), 4-10.
- Dillenbourg, P. (1999). *What do you mean by collaborative learning?* en P. Dillenbourg, *Collaborative-learning: Cognitive and Computational Approaches* (pp.1-19). Oxford: Elsevier.
- Duarte, J. (2003). *Ambientes de aprendizaje. Una aproximación conceptual*. Estudios de pedagogía, 29, 97-113.
- Fägerstam, E. (2012). *Space and Place: Perspectives on outdoor teaching and learning*. (Tesis doctoral) Linköping University Educational Sciences. Linköping.
- Francis, C., Morse, S., Lieblein, G. & Breland, T. A. (2011). *Building a social learning community*. NACTA Journal, 55 (3), 100-101.
- Garrido, M. (2005). *El espacio por aprender, el mismo que enseñar: las urgencias de la educación geográfica*. Cad. Cedes, Campinas, 25, 137-163.
- Graham C., y Misanchuk, M. (2004). *Computer-Mediated Learning Groups: Benefits and Challenges to Using Groupwork in Online Learning Environments*. En T. Roberts, *Online Collaborative Learning: Theory and Practice* (pp. 181-202). Idea Group Publishing, Hershey-USA.
- Green, C. (2002). *La tercera mano. Colaboración y arte contemporáneo*. Exit: imagen y cultura, 7, p. 96.
- Gros, B. y Silva, J. (2006). *El problema del análisis de las discusiones asincrónicas en el aprendizaje colaborativo mediado*. Revista de Educación a Distancia, 16, Recuperado en: <http://www.um.es/ead/red/16/gros.pdf> (Mayo de 2015)
- Gross, M. (2011). *The hybrid learning community*. Internet@Schools, 18(2), 9-10.
- Harrison, S. y Dourish, P. (1996). *Re-place-ing space: the roles of place and space in collaborative systems*. En *Proceedings of the 1996 ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work*. (pp. 67-76). Boston, Massachusetts, United States.
- Helguera, P. (2011). *Pedagogía para la práctica social. Notas de materiales y técnicas para el arte social*. Errata#, 4, 64-83.
- Hernández, F. (1999). *Educação en cultura visual: un espaço para os projetos de trabalho*. Alegre-Brasil: Artes Médicas.
- Isabel, M. (2013). *Colabor[a]cción*. Recuperado de <http://codigocine.com/colaboracion/>. (Febrero de 2015).
- Johnson, D. W., Johnson, R. T., y Garibaldi, A. (1990). *Impact of group processing on achievement in cooperation groups*. *J Soc Psycho*, 130 (4), 507-516
- Kwon, M. (2004). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press.
- Johnson, D. y Johnson, R. (1999). *Aprender juntos y solos. Aprendizaje cooperativo, competitivo e individualista*. Aique: San Pablo.

- Laal, M. (2012). *Collaborative learnig: what is it?* Social and Behavioral Sciences, 31, 491-495.
- Marqués, L., Espuny, C., González, J. y Gisbert, M. (2011). *La creación de una comunidad de aprendizaje en una experiencia de blended learning*. Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación, 39, 55-68.
- Meister, A. (2014). *Beaubourg. Una utopía subterránea*. Madrid: Enclave libros.
- Nollert, A. (2005). *Art is life, and life is art*. En Block, R. y Nollert, A., *Collective creativity* (pp. 25-29). Frankfurt: Revolver.
- Panitz, T. (1999). *Collaborative versus cooperative learning: a comparison of the two concepts which will help us understand the underlying nature of interactive learning*. ERIC Clearinghouse.
- Northern Exposure*. (1990). Universal Pictures. EEUU. (temporada 3, capítulo 14).
- Pérez Peña, A. (2014). *A Collaboration Facilitator Model for Learning Virtual Environments*. Computer Science and Information Technology, 2 (2), 100-107.
- Rodríguez Sánchez, C. (2015). *Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas*. (Tesis de Doctorado). Universidad Complutense de Madrid.
- Sanz, S. (2013). *Las comunidades de práctica son tendencia*. Revista de estudios de ciencia de la información y de la comunicación de la UOC, 19. Recuperado de: <http://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero19/articulos/Article-Sandra-Sanz-Martos.html>. [Enero de 2015]
- Santiago, M. y Goenechea, C. (2012). *La ventaja de tener un gran problema educativo: el arranque de una comunidad de aprendizaje*. Revista de educación inclusiva, 5 (3), 114-134.
- Thorpe, M., y Mayes, T. (2009). *The implications of learning contexts for pedagogical practice*. En Edwards, R., Biesta, G. y Thorpe, M. *Rethinking contexts for learning and teaching. Communities activities and networks* (pp. 149-161). London: Routledge.
- Tuan, Y. (1979). *Space and place: the perspective of the experience*. London: Edward Arnold.
- Ward, C. (2013). *Anarquía en acción. La práctica de la libertad*. Madrid: Enclave de libros.
- Wenger, E. y Lave, J. (1991). *Situated learning: legitime peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University.
- Wenger, E. (2011). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós,
- Williams, R. (1976). *Keywords: a vocabulary of cultural society*. Nueva York: Oxford University Press.
- Zinggl, W. (comp.) (2001). *Wochenklausur. Sociopolitical activism in art*. Viena/Nueva York: Springer-Verlag.

DE LA FOTOGRAFÍA DE TERRITORIO AL TERRITORIO DE LA PÁGINA

Susana Delgado
sds702@gmail.com

FROM THE PHOTOGRAPHY OF THE
TERRITORY TO THE TERRITORY OF THE PAGE

ABSTRACT: This text questions some of the reasons and methods why the book of photography has become the medium of many of the photographic projects about territory in the last years. From the idea of photography of territory as a new interpretation of the landscape and the inner logic of the format, the different legibility of the photographic project is analysed according to the elements proper of the discourse. Through Xavier Ribas' project *Nomads* as the main case study, elements such as edition, sequencing and narration of the image are considered in the book as part of the artistic practice of photography of territory.

KEYWORDS: Photography book, photobook, photography of territory, edition, publishing, vestiges, trace, Nomads

RESUMEN: Este texto cuestiona algunas de las razones y métodos por los que el libro de fotografía se ha convertido en soporte de gran parte de los proyectos fotográficos sobre territorio en los últimos años. Partiendo de la idea de la fotografía de territorio como nueva interpretación del paisaje y de la lógica interna del formato, analizamos la distinta legibilidad del proyecto fotográfico en base a elementos propios del discurso. A través del proyecto *Nomads* de Xavier Ribas como caso de estudio principal, consideramos elementos como la edición, la secuenciación y la narración de la imagen en el libro dentro de la práctica artística de la fotografía de territorio.

PALABRAS CLAVE: Libro de fotografía, fotografía de territorio, fotolibro, edición, huella, vestigio, rastro, Nomads



La fotografía como medio, y a la vez como objeto, ha evolucionado hacia distintas formas de representación de la realidad, no cabe ya discutir la veracidad de la imagen, su supuesta objetividad o capacidad de mimesis, sino entender la fotografía como un medio que muta y se comporta de distinta forma según el tipo de discurso en el que se encuentra. Dentro de esa diversidad de discurso, se han desarrollado nuevas dimensiones del paisaje a través de la fotografía, como la fotografía de territorio, donde la imagen se usa como un instrumento casi de análisis (aunque a veces con connotaciones artísticas), materializado en algunos casos a través de la exposición de la huella o vestigio como elemento principal, tal y como se ve en *Nomads*, libro de Xavier Ribas y principal caso de este artículo.

Esta nueva dimensión del paisaje, que en cierta forma tuvo uno de sus principales antecedentes en la exposición de 1975: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (*Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre*)¹, ha encontrado en la edición del libro de fotografía y en la puesta en página una serie de posibilidades narrativas que no siempre se puede encontrar en la pared de la sala de exposiciones. ¿Qué ha dado lugar a este cambio de formato y cómo sucede esa transición de la imagen individual al conjunto y puesta en página del ensayo visual?

Al igual que *New Topographics* definió un nuevo concepto de paisaje, alejado de la tradición romántica y centrado en la relación entre la naturaleza y el ser humano tras la industrialización, algunos de los libros actuales que presentan un proyecto fotográfico sobre el territorio como elemento principal, tal y como se ve en *Nomads*, libro de Xavier Ribas y principal caso en el que se centra este artículo, abandonan la idea de álbum recopilatorio de imágenes de paisajes bucólicos, heredadas de la tradición pictórica más epicúrea. En su lugar, estos proyectos muestran un discurso basado en la presentación de las consecuencias, de los vestigios que han quedado en el terreno y que hablan de él. En los últimos diez años, han sido numerosas las exposiciones de fotografía que han abordado las nuevas formas de representación del paisaje, llegando a conclusiones y resultados muy diversos. Algunas de esas exposiciones han sido *Del paisaje reciente* (*De la imagen al territorio*) (PhotoEspaña 06), *Lugares comprometidos: topografía y actualidad* (PhotoEspaña 08), *La construcción social del paisaje* (2014), *Límites del paisaje* (2015) y *El paisaje revisitado* (2015). Dentro de este contexto fotográfico y a su vez, dentro del contexto social y económico de España en las últimas dos décadas, han surgido una serie de proyectos fotográficos que analizan y presentan el territorio para hablar de ciertos cambios antropológicos, sociales y geográficos a través de las marcas y signos que han quedado patentes en el paisaje. Algunos de estos proyectos son el ya mencionado *Nomads* de Xavier Ribas, *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg, *Agroperifèrics* de Ignasi López, *Nación Rotonda* de VV.AA., *Landscapes of pressure* de Kathrin Golda-Pongratz, *Aledaños* de Argider Aparicio, *Territorio* de Cristian Rodríguez Agudelo, etc.

A modo de ensayos visuales, estos proyectos fotográficos buscan contar y/o explicar las consecuencias y resultados de procesos sociales y económicos, tales como

¹ Exposición de fotografía realizada en la George Eastman House de Nueva York en 1975, comisariada por William Jenkins, conservador adjunto de fotografía del siglo XX. La exposición mostraba un total de 168 obras de diez artistas: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel, Jr. Esta selección de imágenes supuso un importante cambio en la forma de captar y percibir el paisaje como tema fotográfico.

el boom inmobiliario sufrido en España, los desplazamientos de población o la organización de los espacios periurbanos, que acaban reflejándose en el paisaje que nos rodea y habitamos. Como afirma Mattias Qviström, doctor en Arquitectura del Paisaje y profesor en la Swedish University of Agricultural Sciences, las actividades humanas dejan sus huellas marcadas en el paisaje:

Every landscape is developed under the shadows of former activities and ideals. The interplay between spatial planning, landscape representations and land use at each point in history leaves a legacy: a line scratched in the soil, a sketch of the land, a paragraph in a legal document, or an everyday practice developed into a customary use, which continues to influence the future of the landscape² (Qviström, 2010)

Parte de estos proyectos han sido ideados para ser impresos, organizados y mostrados en las paredes de una sala, al modo de *New Topographics*. Sin embargo, algunos de ellos, impulsados por el auge del fotolibro o libro de fotografía en España (y no sólo aquí, véase la recopilación de Martin Parr y Gerry Badger de tres tomos llamada *The Photobook: A History*), han sido trasladados a este formato. Al hablar de este cambio de formato, no hablamos de un catálogo de exposición, aunque gran parte de las exposiciones lo tengan, si los medios económicos de la muestra o la institución lo permiten. Hablamos en realidad de un verdadero cambio en el proceso de conceptualización, organización y presentación del proyecto. El catálogo de exposición, como se ha concebido tradicionalmente, es más bien un libro que reúne el listado de obras, fotografías de las mismas y textos que aborden el origen e hilo conductor de dicha muestra expositiva. Sin embargo, con la realización de un libro de fotografía se buscan otros objetivos, el libro ya no es un documento de registro, sino un objeto artístico en sí mismo, las imágenes ya no son fotografías de las obras sino las obras mismas y el texto puede llegar a ser mínimo o incluso inexistente ya que el discurso en este caso es visual y a través de la imagen. Por lo tanto, el catálogo tradicional es concebido como resultado de la muestra expositiva, la necesita para tener contenido, sin embargo, el libro de fotografía se comporta como un objeto que no necesita de la exposición para existir, tiene sentido y discurso por sí mismo. Actualmente, de nuevo dentro de ese auge del *fotolibro*, salas de exposiciones como La Kursala de la Universidad de Cádiz rompe esta barrera entre el catálogo y el libro de fotografía, fusionándolos en uno. Estos cuadernos o catálogos de exposición, aunque publicados dentro del marco de la exposición, en ocasiones nacen con anterioridad a la muestra, como resultado de proyectos editoriales o talleres, como en el caso del Cuaderno nº 40: *OUROBORO. Códice para un hilo circular*.

Dentro de este contexto parece que el libro se ha convertido en el objetivo material de este tipo de proyectos centrados en el territorio, ya sea por las posibilidades que proporciona a la hora de articular el discurso, o por la forma de llegar al espectador/lector que tiene. Ante este panorama nacen editoriales especializadas como Bside Books, Ediciones Anómalas, Phree, Riot Books, Dalpine, Editorial RM, Fuego Books, etc. Entre ellas destaca Bside Books, por las distintas visiones y representaciones que se da del territorio en sus libros, y cuya propuesta es la siguiente: «trabajamos e investigamos sobre interpretaciones y representaciones visuales del

² Cada paisaje se desarrolla bajo las sombras de antiguas actividades e ideales. La interacción entre la planificación, las representaciones espaciales del paisaje y el uso de la tierra en cada momento de la historia deja un legado: una línea marcada en el suelo, un boceto de la tierra, un párrafo en un documento legal, o una práctica cotidiana convertida en un hábito, que sigue influyendo en el futuro del paisaje. (Todas las traducciones de este artículo son de la autora)

territorio y de los desplazamientos que lo configuran». Analizando qué puede decantar a un fotógrafo para realizar un libro de fotografía sobre un territorio en lugar de una exposición, se deben tener en cuenta varios factores. En primer lugar, el espectador debe pasar de página cada vez que quiera ver una fotografía. Parece un gesto muy simple, pero matiza por completo la experiencia de un espectador ante un proyecto fotográfico. En palabras de John Gossage [autor de un libro de fotografía clave de los años 80, *The Pond*³]:

With books, you get a picture, and then you turn the page, it passes into memory and you get another picture. So you're seeing one image at a time. To actually stand in a room and be able to scan multiple images is a very different experience. You see where you're headed and where you've been at the same moment, because the book is a narrative⁴ (Righthand, 2010)

Esta posibilidad narrativa y la atención centrada del espectador son algo imprescindible si entendemos el libro de fotografía como un ensayo visual sobre un territorio, ya que la fotografía de territorio puede presentarse como la máxima expresión de aquel «mira» esto. ¿Qué confiere a la fotografía de territorio esa capacidad de «acción de señalar»? En realidad toda fotografía tiene esa capacidad. Lo planteaba Philippe Dubois con sus estudios sobre la representación y recepción de la imagen, la fotografía pertenece a esa categoría de los índices, definida en primer lugar por el filósofo Charles Sanders Peirce. Dentro de la clasificación de iconos, índices y símbolos realizada por Peirce, la fotografía sería entendida como un índice debido a su propia génesis, ya que corresponde a una representación originada por contigüidad física del signo con su referente. La fotografía está determinada por el referente, obligatoriamente necesita de su existencia para convertirse en huella de la realidad. Debates aparte en cuanto a la existencia del referente, debates que quizá no caben ya debido a la evolución de la fotografía misma, la fotografía del territorio exige al espectador la aceptación de la existencia del referente, y de la fotografía como huella de la misma. Pero vayamos más allá en cuanto a la idea de huella en la fotografía de territorio, ya que no solo tenemos la fotografía como huella, sino la huella dentro de la huella. La fotografía de territorio se presenta como la materialización más pura de la huella fotográfica, mostrando una huella en la huella. Esto se puede explicar mejor en palabras de Dubois, que exponía que la fotografía como huella luminosa corresponde, en términos tipológicos:

[...] a la categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado allí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. (Dubois, 1986)

Y dentro de esta analogía, son precisamente estos mismos signos o huellas los que usa la fotografía de territorio, por eso, recoge la huella en la huella, la consecuencia, el rastro o el vestigio como prueba de los cambios que el territorio ha sufrido.

³ Libro de fotografía pionero publicado en 1985 y cuyas fotografías no formaron parte de ninguna exposición. Está compuesto por capturas de los alrededores de un estanque, en un área boscosa y poco cuidada de las afueras de una ciudad que muestran los límites entre la humanidad y la naturaleza.

⁴ Con los libros, tienes una imagen, y luego giras la página, pasa a la memoria y tienes otra imagen. Así que estás viendo una imagen en cada momento. Estar de pie en una habitación y poder escanear múltiples imágenes es una experiencia muy diferente. Ves hacia dónde te diriges y dónde has estado a la vez, porque el libro es una narración.

La atención que confiere a la fotografía la puesta en página es la forma idónea de reafirmar ese «mira aquí» o concretamente, «mira los rastros que han quedado en el territorio, mira cómo ha cambiado todo».

Se convierten así este tipo de libros de fotografía de territorio en una especie de libros de pruebas, libros que recopilan y articulan los rastros que quedan en el lugar dentro de un discurso. La edición del libro se torna en la selección y edición de las fotografías que mejor muestren las consecuencias de los cambios territoriales de acuerdo con cada lugar y los procesos que se hayan sucedido. Esa selección y puesta en escena de imágenes, ya sea realizada por el fotógrafo como editor o con la ayuda de un co-editor, convierte al libro en un ensayo visual, un artefacto testigo e impulso del discurso, de los cambios y procesos (urbanísticos, económicos o antropológicos...), contado a través de un muestrario de huellas visibles en el territorio. Buen ejemplo de esto es el proyecto *Nación Rotonda*, colectivo español formado por Miguel Álvarez, Esteban García, Guillermo Trapiello y Rafael Trapiello en 2013 como una plataforma online donde almacenar un «inventario visual del desastre urbanístico español de los últimos 15 años»⁵. Para los propios autores su trabajo se basa en comparar ortofotos del antes y después de la burbuja inmobiliaria para así documentar los cambios en el paisaje. Y es precisamente así como lo consiguen, con la comparación del antes del paisaje y de la imagen de todos los rastros y huellas posteriores, a menudo absurdos e incoherentes. La fotografía asume el papel de dejar en evidencia los excesos y casi destrozos naturales que se han llevado a cabo en el territorio y lo absurdo del resultado dentro de unos procesos de urbanización que pocas veces fueron necesarios. El texto que resume el libro ilustra bien la finalidad del mismo y reafirma esta idea del libro de fotografía de territorio como materialización de un discurso visual de acumulación de huellas: «Inventario visual del cambio de uso del territorio español en los últimos quince años, los de la burbuja inmobiliaria. Un recorrido crítico y sarcástico por los desarrollos urbanísticos de España». El caso de *Nación Rotonda* es un ejemplo más de esa materialización final en libro de fotografía, ya que lo que nació como un blog de internet, pasó a ser un libro de la mano de Juan Valbuena como editor en la editorial Phree, en el que según ellos, «documentar la transformación de España y dejarlo como legado para que se pueda consultar en el futuro y recordemos qué se hizo y qué pasó».

En segundo lugar, la secuenciación de la imagen que el libro permite. Al usar solo la imagen (o prácticamente nada más que la imagen), su secuenciación y la propia representación de la imagen se convierte en la mayor herramienta de edición dentro del discurso narrativo, artístico y fotográfico. No se trata solo de que el espectador pueda tener en las manos toda la narración, sino que el autor pueda marcar un ritmo en la narración, sin ir más lejos, un principio y un final. Volviendo a las palabras de John Gossage, en cuanto las posibilidades del libro de fotografía, al hablar de la exposición de *The Pond* veinticinco años después de la publicación del libro:

Photography books tag along on the literary model; you start at one point, and you end at another. With shows, no matter what intention you have, there are three rooms at the Smithsonian that contain the show. And with all intent, you want people to start at the start. But, there is absolutely no expectation on my part that at least half of the people will come in the right door. It doesn't happen⁶ (Righthand, 2010)

⁵ www.nacionrotonda.com

Se entiende aquí el libro de fotografía como objeto, como formato que nos permite construir narrativas que no se pueden llevar a cabo en la pared de una sala de exposiciones o museo. Por otra parte, el libro obliga al lector a interactuar con el diseño además de permitir una lectura más pausada, minuciosa, personal y reflexiva, entre otras razones, por la ausencia de visitantes que intentan examinar una misma obra a la vez. Estas particularidades han podido llevar a fotógrafos como Xavier Ribas a editar y publicar un proyecto de 2008 en forma de libro de fotografía cuatro años después.

Ribas realizó la instalación *Nómadas*⁷ en 2008, dentro de un proyecto más amplio llamado *Geografías Concretas*. La instalación consistía en un díptico fotográfico de un cielo nublado con unas coordenadas, un imagen aérea realizada con capturas de Google Earth, 33 fotografías montadas en retícula y un breve texto que decía lo siguiente:

El 24 de febrero de 2004 dos excavadoras entraron en un descampado de Barcelona que había sido ocupado por unas sesenta familias gitanas. Durante varios días rompieron y levantaron el suelo de hormigón del solar con la intención de intimidar a los gitanos y finalmente expulsarlos de allí, dejando detrás una superficie contorsionada, como una especie de muro horizontal, para proteger el solar y mantenerlo vacío. Este método de disuasión muestra el valor económico de la violencia y la destrucción aplicada al control del territorio. El suelo roto, las grietas, los pedazos de hormigón levantados como fragmentos de estelas mayas, dan testimonio, todavía hoy, de este desplazamiento.

30

Las fotografías registraban las marcas de algún tipo de violencia, natural o humana, ejercida sobre el territorio. En la mayoría de los encuadres apenas se veía más que el suelo destrozado, lleno de fisuras que resquebrajaban el hormigón y presentaban un paisaje que se torna violentado, destruido y despedazado. Estas fotografías mostraban las huellas, las marcas que habían quedado patentes como consecuencia de algún hecho que de forma indirecta quedaba capturado. Lo hacía ya que la fotografía de territorio no solo muestra el momento presente de la captura de la imagen, es decir, la huella que queda necesariamente lleva implícito el momento pasado (aunque éste a priori no quede claro). Esta instalación en forma de retícula parecía buscar una especie de reconstrucción (Packer, 2013) de ese lugar/momento pasado, re-ordenando los restos de un solar levantado y destruido, mostrando la huella de una agresión, de un ejemplo paradójico de violencia controlada y legitimada (Martín, 2008).

Ya en 2012, Ribas edita y publica *Concrete Geographies (Nomads)*⁸ en formato libro con Bside Books y el apoyo de la Universidad de Brighton. El cambio de formato hace que se pierda la retícula como organización de las 33 fotografías en blanco y negro y se pase a presentarlas de manera individual a página completa en un libro de 24 x 30 cm (a excepción de tres fotografías que se presentan en un tríptico

⁶ Los libros de fotografía van de la mano del modelo literario; comienzas en un punto, y terminas en otro. Con las exposiciones, no importa la intención que tengas, hay tres habitaciones en el Smithsonian que albergan la exposición. Y con toda la intención, quieres que la gente comience en el inicio. Pero, no hay absolutamente ninguna expectativa por mi parte de que por lo menos la mitad de la gente entre por la puerta derecha. No sucede.

⁷ *Nomads* en formato libro.

⁸ Visionado online disponible en <http://haveanicebook.com/book/nomads/>

desplegable). Al cambiar el formato, Ribas tuvo que re-crear el proyecto, ya que los contextos difieren y las lógicas internas de los distintos formatos modifican cómo se percibe el trabajo, porque la puesta en página del libro no se parece al concepto de puesta en escena de una exposición. En palabras del propio fotógrafo acerca de la gestación de *Nómadas* como proyecto destinado a exponerse:

Cuando hice *Nómadas* no pensé en libro sino en la legibilidad del trabajo como obra: el tamaño de las fotografías, el tipo de impresión, la configuración de la retícula, las dos fotografías del cielo, el texto, cómo localizar el solar mediante Google, etc. Cuestiones que tienen que ver con la experiencia del trabajo como obra y como instalación. (Navamuel, 2012)

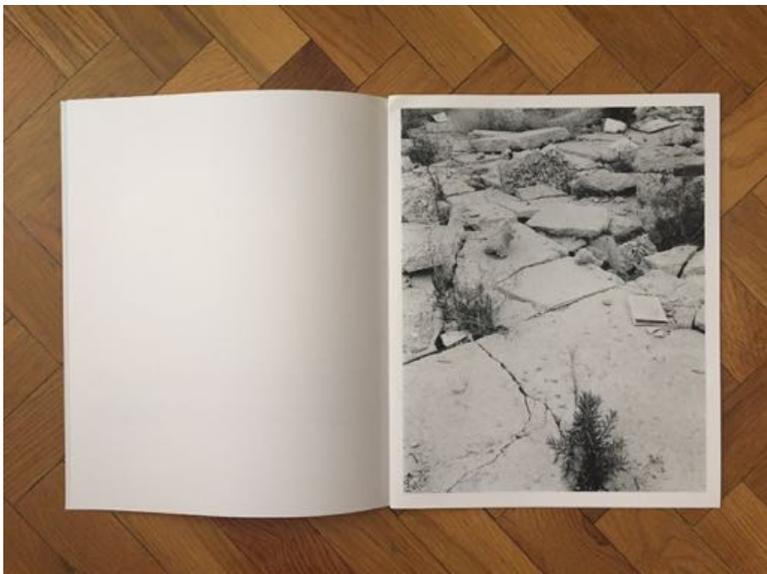
Así, la legibilidad del proyecto fotográfico en libro es completamente distinta, porque el discurso expositivo no funciona igual que el discurso editorial. Por un lado, el ritmo de visionado del libro es más pausado, no solo por acción del lector/espectador, sino por las características del formato. El libro de *Nomads* tiene 84 páginas a pesar de estar formado por el mismo número de fotografías. Este incremento de espacio y tiempo altera el tiempo y la atención que se dedica si se compara con el que se dedicaría a una retícula de imágenes a las que te debes acercar una por una si quieres examinarlas todas detenidamente. En este caso, el editor facilita ese acercamiento y ensimismamiento a la imagen porque al espectador las imágenes ya le vienen separadas. Es decir, las fotografías se reproducen a otra escala, se suceden en un determinado orden y se visualizan individualmente o conjuntamente a expreso deseo del editor/autor. Por otro lado, en el libro más que en la pared, la fotografía se comporta como texto en página dentro de un discurso. Esta idea que define Lorenzo Vilches así: «la Fotografía es un texto porque no puede ser descompuesto en unidades menores conservando su capacidad de comunicar algo al lector. Dicha noción permite analizar a la Fotografía de manera aislada» (Vilches, 1984), puede apoyar la idea de que el libro de fotografía es un discurso visual capaz de comunicar sólo a través de la imagen. Y explicaría también la ausencia o casi ausencia de discurso textual en gran parte de los libros de fotografía de territorio.

18

Ribas, ante la pregunta de por qué la publicación de un proyecto ya expuesto en formato libro, da tres razones que le ha llevado a este cambio:

En primer lugar el libro «cataloga» el trabajo [...] En segundo lugar, el libro es un soporte ideal para la fotografía. Creo que otros medios como la pintura, el vídeo o la escultura, no tienen la misma afinidad con la página impresa que tiene la fotografía. En tercer lugar el libro aporta visibilidad al trabajo. En términos de visibilidad, el libro está entre la obra expuesta en sala, con una visibilidad muy local (*Nómadas* se ha expuesto en Barcelona, Belfast y Londres), y la página web con un acceso global. Está claro que la experiencia del trabajo es diferente en cada caso. (Navamuel, 2012)

Según el soporte donde se muestra el trabajo, éste se percibe de distinta forma debido a la lógica interna de cada uno. Ribas muestra más documentación en la web, por ejemplo, lo que consigue una experiencia más teórica y documentada. Opina además, que el visionado en exposición beneficia la percepción del sentido de la retícula (aquella reconstrucción de la escena de la que hablaba Packer) más que ningún otro soporte. Esto se debe, entre otros factores, a la posibilidad de visionar todo el conjunto fotográfico a la vez, a que todas las fotografías se encuentren dentro del campo visual del espectador al mismo tiempo. ¿Qué busca entonces Ribas con el libro? Busca una visión más pausada, la posibilidad de poder explorar el trabajo reiteradamente y mejor, desde la cercanía y la percepción personal. Además el libro



Imágenes. Libro *Nomads*, Xavier Ribas. 2012, Bside Books.

posee cierta materialidad imposible de manejar en una exposición o una web, que son mucho más abstractas y menos objetuales. El libro proporciona incluso cierto fetichismo de posesión, no sólo del objeto en sí que se sostiene entre las manos, sino de posesión de conocimiento tras haberlo leído/visto. Una vez visto, se da por conocido. Esta materialidad que permite la reiterada visión y análisis pormenorizado del cuadro encaja a la perfección con la fotografía de territorio que pretende la asimilación y comprensión de una transformación a través de un discurso visual.

Esta fotografía territorial busca en la presentación de las huellas las conclusiones del discurso, o al menos mostrar las consecuencias de los desplazamientos o procesos que han dejado sus marcas en el terreno, a modo de rastro que seguir para que el espectador saque sus conclusiones. En este sentido, esta recolección y muestra de huellas puede parecerse a esa idea de catalogar el trabajo de la que habla Ribas. El libro puede catalogar y mostrar esas huellas de forma más accesible y ordenada, para el espectador, que otros formatos. Aparte, los libros editados de forma independiente pueden considerarse también como obra al responder totalmente a la visión del autor convertido también en la figura de editor.

Tras esta exposición de algunas de las características y propuestas del libro en cuanto a narrativa, secuenciación y materialidad, parece lógico que tanto Ribas como otros fotógrafos y artistas hayan optado por duplicar los formatos en los que exponer su trabajo o simplemente optar por el formato libro como materialización principal. Ya sea por visibilidad del proyecto a nivel comercial o por las características inherentes al libro, lo cierto es que la fotografía de territorio ha encontrado en el territorio de la página el espacio idóneo para materializarse.

Bibliografía

- Álvarez, M., García, E., Trapiello, G. y Trapiello, R. (2015) *Nación Rotonda*. España: Phree.
- Arredondo, D., Collados, A. y Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.
- Badger, G. y Parr, M. (2004, 2009 y 2013). *The Photobook: A History*. London: Phaidon.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación 20.
- Golda-Pongrantz, K. (2014). *Landscapes of pressure*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- López, I. (2012). *Agroperifèrics*. Bside Books.
- Martín, A. (2008) *Imágenes de la violencia*. Art&Co. Nº 4, 14-15.
- Navamuel, F. (2012) *GEOGRAFÍAS CONCRETAS [NÓMADAS]* de Xavier Ribas. [En línea] Recuperado de <http://francisconavamuel.net/asangreblog/2012/07/05/geografias-concretas-nomadas-de-xavier-ribas/>
- Packer, M. (2013) *Xavier Ribas, Geografías concretas Nómadas*. Concreta. Volumen 01, 79 – 81.
- Prieto, G. (2013) Entrevista a 'Nación Rotonda': "los casos que presentamos son tumores, todos malignos". [En línea] Recuperado de <http://www.geografiainfinita.com/2013/12/entrevista-a-nacion-rotonda-los-casos-que-presentamos-son-tumores-todos-son-malignos/>
- Qviström, M. (2010): «Shadows of planning: on landscape/planning history and inherited landscape ambiguities at the urban fringe», *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 92 (3): 219-235.
- Ribas, X. (2012) *Nomads*. España: Bside Books.
- Righthand, J. (2010) Photographer John Gossage Reflects on «The Pond». [En línea] Recuperado de <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photographer-john-gossage-reflects-on-the-pond-459091/?no-ist>
- Saccone, V. (2015) El disparate urbanístico de Fuerteventura. [En línea] Recuperado de <http://www.yorokobu.es/el-disparate-urbanistico-de-fuerteventura/>
- Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas. Una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit.
- VV.AA. (2013) *Ouroboros. Códice para un hilo conductor*. Bside Books.
- Vilches, L. (1984) *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.

EDICIÓN REVISADA Y AUMENTADA: LA EDICIÓN COMO GÉNERO ARTÍSTICO Y LITERARIO

Sofia Gonçalves
Faculdade de Belas Artes
Universidade de Lisboa
sofiagoncalves@fba.ul.pt

REVISED AND ENLARGED EDITION: EDITORIAL PRODUCTION AS AN ARTISTIC AND A LITERARY GENRE

ABSTRACT: The appropriation of the expression «revised and enlarged edition», from the traditional publishing jargon, is presented in this article as a hypothesis to characterize contemporary publishing practices. It considers the publication, in all its stages, as a writing space and as a process that never resigns creativity and criticism.

These practices are «revised» (revisited) because they imply the problematization of practice, through an exploratory attitude or critic, leading to processes and discourses prepared for a permanent review. And «enlarged» because they expand the operations of each editorial production phase, they identify alternative formats and models, they blur traditional roles (author/editor/designer/reader) and question editing as a mere mediation for the creation, circulation, reception or reading processes. In this article, we will identify some of the principles and emerging phenomena that help us understand editorial production as an artistic or a literary genre.

KEYWORDS: Editorial production, publishing, genre, postproduction, montage

RESUMEN: La apropiación de la expresión «edición revisada y aumentada», procedente de la jerga de la edición tradicional, se presenta como hipótesis para caracterizar una tipología de prácticas editoriales contemporáneas. Estas entienden la publicación, en todas sus etapas, como un espacio de escritura¹ y como proceso que nunca renuncia a la creatividad y a la crítica. Éstas prácticas son «revisadas» (revisitadas) porque implican la problematización de una práctica, por medio de una actitud exploratoria o crítica, que conduce a que los procesos y discursos estén preparados para una permanente revisión. Y «aumentadas» porque expanden las operaciones de cada fase de producción editorial, identifican otros formatos y modelos para la publicación, confunden los papeles tradicionales (autor/editor/diseñador/lector) e interrogan la edición en tanto que mera mediación de los procesos de creación, circulación, recepción o lectura. En este artículo, se identifican algunos de los principios y fenómenos emergentes que nos permiten comprender la producción editorial como género artístico o literario.

PALABRAS CLAVE: Producción editorial, edición, género, postproducción, montaje



En una época donde todos pueden asumir pretensiones de escritura y donde la textualidad y visualidad son prácticas banales y cotidianas, el valor socioeconómico de la producción de contenidos depende aún más de estructuras y operaciones de legitimación. Si otros contextos y mercados parecen prescindir de la figura del intermediario (como sucede con la producción musical que redujo la importancia del papel de las editoras y canales de distribución física), ¿por qué la urgencia por la edición? o con otras palabras, partiendo de la cuestión de Bernard Stiegler (2010), ¿para qué nos sirve un editor en la «era Google»?

En el contexto de las prácticas artísticas, la reciente atención prestada a conceptos como edición y curadoría aparece como posible respuesta². De hecho, la publicación como vehículo de expresión artística es hoy modelo central de producción y distribución de la cultura.

Aunque todos podamos reconocer este fenómeno, será de utilidad detenernos sobre el significado y radios de acción de la edición, como operación en un ciclo de producción editorial, para más tarde entender cómo se pueden revisar y expandir los fundamentos de esta práctica.

La edición es todo aquello que se sitúa entre la creación de contenido y su presentación en la esfera pública; es el acto de selección y preparación de los materiales para su publicación. «Editar» significa «hacer la edición de..., preparar la publicación» y, simultáneamente, «publicar (obra)»³. El editor es una figura casi siempre invisible, no mencionada: «el participante secreto»⁴ de la producción editorial; definitivamente, el editor es un mediador entre el autor, diseñador y el lector. En el diccionario inglés de Oxford de 1792 (uno de los primeros diccionarios que hace referencia al término), el «editor» es «quien prepara la obra de otra persona». La aproximación o diálogo efectivo del editor con el autor fue elaborándose a medida que se desarrollaba la industria de la edición literaria; aunque el término «editor» como «aquel que trabaja con el autor en la preparación de la obra de ficción» surge apenas en las primeras décadas del siglo XX (Manguel, 2006:114). Las funciones del editor, desarrolladas a través de su acción en la producción literaria, varían en consonancia a la escala y complejidad de la estructura editorial, y pueden incluir leer pruebas, adquirir derechos, corregir, revisar (cotejar datos, ortografía, gramática y estilo de puntuación), analizar, constituir una colección, gestionar la composición gráfica de la publicación o colección, redactar textos para la elaboración de contenidos (contraportadas, prefacios, epílogos, notas de editor), diseñar estrategias para la promoción de la obra, supervisar la producción (Manguel, 2006:115). Incluso, en un nivel más intervencionista, podría

1 Entendemos «escritura» como forma de representación del pensamiento o el discurso, como proceso expansivo de producción de contenidos no exclusivamente alfabético.

2 En un momento en que el «paradigma curatorial» domina una sociedad post-industrial y post-material (Gilbert, 2016:23), la edición puede entenderse como complementaria a la curadoría, si entendemos estas actividades como una selección estratégica que agrupa material y discurso, cuyo sentido de unidad no sería de otro modo visible. El papel del editor y del curador revelan evidentes superposiciones: filtrar, seleccionar, desviar, organizar, agregar, listar y presentar contenidos.

3 Definiciones tomadas del Diccionario Priberam de la Lengua Portuguesa. En el mismo sentido, «editor(a)» en portugués también obedece a la misma ambigüedad: es simultáneamente, un agente culturalmente crítico que asume la responsabilidad de los contenidos publicados y la estructura o empresa que edita o gestiona las obligaciones y procedimientos económicos de la edición.

4 Manguel (2006:113-4) denomina al editor como «el participante secreto», aquel que «los escritores, inmensamente preocupados con su oficio, son reacios a hablar sobre esta ayuda obligatoria excepto en términos generales, o entre bastidores. La literatura contemporánea ofrece abundantes ejemplos de malas prácticas como redención, aunque los escritores prefieren mantener estas intervenciones en secreto (...)».

cuestionar el sentido de la obra. Siendo con frecuencia señalado como aquel que «dirige la producción e interfiere en la escritura» (Portela, 2003:13), es también responsable de la «construcción de un mercado capaz de recompensar comercialmente el talento literario, contribuyendo a la profesionalización de los escritores» (Portela, 2003:17). Al expandir estas definiciones más allá de la esfera exclusivamente literaria, podemos decir que el editor dirige los procesos editoriales y, al seleccionar, es responsable del primer nivel de legitimación de contenidos y autores.

La edición como género

La edición es un lugar de prestigio, un género comercial, una forma de negocio. Excepcionalmente, y a una menor escala, puede ser también un arte, una práctica creativa. Cuando los esfuerzos editoriales entran en una reclamación (difusa) de la autoría, se determina una nueva condición: considerar la edición como género artístico o literario, es decir, que tiene como motores de acción una conciencia original de las lógicas editoriales, de los valores de la página y del volumen de la publicación en la construcción de una obra.

Para ayudarnos a delimitar esta hipótesis, en «la edición como género literario», Calasso (2004) apunta ejemplos históricos en los que el trabajo de edición crea sentido en la obra. El autor propone que consideremos a Aldo Manuzio como el primero en imaginar una editorial en cuanto forma. Forma se entiende aquí como el factor decisivo en la elección y la secuenciación de los libros a publicar (donde cada publicación forma parte de una cadena, como un fragmento de un único libro formado por todos los libros editados), en el cuidado invertido en todos los textos que acompañan la edición⁵ y, por último, en el modo de presentación del objeto (portada, diseño, paginación, tipografía, papel). Manuzio es, de esta forma, el arquetipo de un modo particular de ser editor, no generalizable, donde la construcción y consolidación premeditada de una intención lleva a la formalización de una pluralidad de libros, como si estos derivasen de una misma editorial. A esto debe añadirse el cuidado de los valores formales y contextuales de cada volumen. El editor declara su «escritura» cuando explora pretensiones poéticas, estéticas o creativas a partir de la edición. Y como en la escritura, la edición es una narrativa declarada y una cuestión retórica. Es esta «escritura editorial» que se presenta determinante desde nuestra noción de obra, el fundamento esencial para considerar la hipótesis de la edición como género.

Al considerar esta idea, tendremos que admitir una alteración profunda en los límites de las figuras editoriales y, como consecuencia, de sus ciclos tradicionales de producción (aquello que entendemos por «primer orden» editorial. Esta alteración es causal y jerárquica, en la que cada una de sus operaciones) escritura, edición, diseño y producción gráfica, presentación y comunicación de las publicaciones, circulación, distribución y archivo, gestión del stock, es un momento autónomo en el ciclo de producción editorial. Por el contrario, «el segundo orden editorial», aquel que define la edición como género, se basa en procesos simbióticos entre los diferentes ciclos de producción. Publicar se entiende aquí como una red recursiva de eventos, con formas múltiples de resonancia entre las diferentes etapas y agentes de la producción editorial. Autor, artista, diseñador, crítico, productor, investigador y editor cooperan en moldes que rompen con los límites de sus acciones ortodoxas. Siendo algunas ve-

⁵ Para dibujar un contexto editorial, Manuzio escribía *epistulae*, pequeños textos introductorios precursores de los prefacios, y textos de presentación a libreros.

ces, en el caso de la autoedición, una o la misma persona. Eso nos permite concluir que la relación de las prácticas artísticas con la edición, lejos de ser un fenómeno aislado, se encuadra en un contexto de organización alternativa de los procesos de producción en arte. En este contexto, los diferentes agentes implicados entran en un sistema fluido de colaboración, siguiendo frecuentemente el método *just-in-time*⁶, práctica que rompe con la tradicional división laboral entre creación artística y servicios creativos.

Sabemos que la división esencial entre el mantenimiento del trabajo intelectual y la producción editorial (particularmente, en lo que se refiere al autor, lector, editor y crítico) es una de las cuestiones centrales en la producción editorial. En un contexto de producción fuertemente marcado por la división laboral, el desvanecimiento de los roles en la edición, no es una cuestión neutra. En concreto, la dilución de las fronteras autor/editor es problemática porque se posiciona frente a uno de los contenciosos clásicos de la producción editorial. Por tradición, el editor autoriza al autor, un comportamiento que deviene de la tradición comercial de la edición literaria (en la que el editor es aquel que estima el posible éxito comercial de la obra). Esta supuesta rivalidad (autoridad *versus* autoría) es descrita en *A chapter on editors* por Hazlitt (1830: 231):

Ellos [editores] no consiguen escribir un trabajo por sí solos, pero tomarán las debidas diligencias para que el conjunto quede como ellos lo podrían haber escrito⁷.

Este extracto nos muestra el corazón del conflicto entre el editor y el autor, ya que este último sabe que su texto, antes de ser publicado, «Será cuestionando profesionalmente y las respuestas que tendrán que darse o las sugerencias que tendrán que aceptarse, de alguna forma, constituirán una cesión de autoría exclusiva del escritor» (Manguel, 2006:114).

¿Disueltos los límites de acción del autor y del editor, no estaremos igualmente disolviendo el entendimiento común de la producción editorial como fruto de un trabajo de equipo, dando origen a objetos que no raras veces llegan al público habiendo pasado apenas por el juicio de una única figura: un «autor-editor-productor»? ¿Al prescindir de la tradicional división laboral, no estaremos igualmente prescindiendo de una distancia crítica más eficaz (o literal), construida naturalmente cuando el contenido pasa y es transformado por varios agentes?

Así, simultáneamente, problemática y estimulante, la posición «la edición como género» parece definir, igualmente, una nueva tensión constitutiva de la edición en el contexto de las prácticas artísticas.

⁶ *Just-in-time* (implementada primeramente por las fábricas de Toyota) es un sistema de administración de la producción que determina que nada debe producirse, transportarse o comprarse antes de la hora exacta. Los lotes de producción son más pequeños permitiendo una mayor variedad de productos. Los trabajadores son multifuncionales, cualificados, saben operar más allá de una única máquina. Esta metodología de producción trata de representar los nuevos valores sociales que satisfacen al consumidor, iniciando principios de personalización (según gustos y necesidades); privilegia lo múltiple y las pequeñas cantidades en vez de la masificación y de los patrones estandarizados. Este sistema se preocupa de los residuos y se propone eliminar: superproducción (la mayor fuente de residuo), tiempos de espera (los materiales que aguardan en filas de espera hasta ser procesados), transporte (retirando algunas operaciones del proceso), stock, defectos (que implican el desperdicio de materiales, del tiempo de mano de obra, movilización de materiales defectuosos y otros). Al entender la producción como un todo, el sistema *just-in-time* se relaciona con la producción bajo demanda (*print on demand*), donde en un primer momento de venta del producto se compra la materia prima, se fabrica y termina el objeto. Esta estrategia obliga a la constitución de una red de abastecimiento de servicios y materias primas, muchas veces aunándose estrategias globales con estrategias locales (globalización).

⁷ En el original: «They [editors] cannot write a whole work themselves, but they take care that the whole is such as they might have written» (Hazlitt, 1830:231).

La edición como postproducción

En *Utopía de un hombre que está cansado*, de Jorge Luis Borges (1975), en el diálogo entre Eudoro Acevedo que viaja en el mundo del futuro, y el hombre sin nombre, sobre los tiempos que habrán de venir, el primero hojea una edición de 1518 de *Utopía* de Thomas More y declara: «es un libro impreso. En mi casa deben existir cerca de dos mil, evidentemente más antiguos y más preciosos que éste». Su interlocutor, riendo, dice: «Nadie puede leer dos mil libros. En los cuatro siglos que llevo viviendo no habré pasado de una docena. Por encima de eso, no importa leer, sino releer. La imprenta, ahora abolida, fue uno de los peores males del hombre, ya que tendía a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios.» Proveniente de la ficción, este pasaje revisita algunas de nuestras más recientes ansiedades. Encontrándonos frente a un mundo de superabundancia de contenidos, donde la oferta sobrepasa con creces la escala y capacidad de recepción de los lectores.

Del fragmento de Borges retenemos, por unos instantes, la frase «no importa leer, sino releer». Hoy sabemos que como reexamen de las nociones de creación, autoría y originalidad, la reutilización de objetos culturales preexistentes para la construcción de una obra original es un proceso recurrente y central en las prácticas artísticas contemporáneas (Bourriaud, 2005:7) en particular en su producción editorial.

La edición obedece regularmente a principios de negociación, yuxtaposición, pegado; el editor lee un texto posicionándolo y valorándolo sobre una red de otros textos. Pero hoy, la figura del «editor-autor-productor» se apropia literalmente de este entendimiento de valoración o juicio, convirtiéndolo en un proceso creativo. En aquello que denominamos «edición como postproducción», el nexo entre contenidos pasa a ser tan importante como los propios contenidos. Este principio se encuadra en un contexto de producción más amplio. En *Post-producción*, Bourriaud (2005) afirma que el «arte de la post-producción»⁸ proviene de la consolidación de un espacio mental creativo potenciado por Internet. Reedición, apropiación, remezcla y *sampling* son efectos de una cultura global y de una sensibilidad por lo colectivo, por compartir. Sus autores se colocan en un juego permanente entre la autoría y la cita, como copistas que alteran sucesivamente el manuscrito hasta tornarse obra propia:

Un *copy artist* puede coleccionar imágenes y textos a partir de cualquier (cualquiera) fuente(s), haciéndolos deslizarse de sus contenidos originales, alterarlos y reformularlos o colocarlos en un nuevo contexto; aunque la realización de la pieza sea normalmente fruto de un trabajo intensivo, el producto final puede ser tan simple como un patrón de pensamiento⁹ (Henry, 1992:5).

Esta reescritura de la modernidad para la composición de un «patrón de pensamiento» es para Bourriaud (2005:46) la tarea histórica del inicio de siglo XXI y en consecuencia escribe «no para iniciar de cero o sobrecargarnos con el depósito de la historia, pero sí para inventariar y seleccionar, usar y hacer *download*»¹⁰. Estos son,

⁸ El análisis de Bourriaud comienza por definir post-producción como un término técnico del vocabulario audiovisual que se refiere a un conjunto de procesos aplicados al material grabado: montaje e incluso de otras fuentes visuales y sonoras, subtítulo, *voz-off* y otros efectos especiales (Bourriaud, 2005:11). No obstante, el estudio parte de esta acepción técnica y circunscripción disciplinar del término, para desplazarlo hacia el epicentro de las prácticas artísticas contemporáneas.

⁹ En el original: «A copy artist can collect images and text from any source(s), slip them from the original contexts, alter them, and reformulate or place them in a new context, although the making of the piece is usually labor-intensive, the end product can be as seamless as a thought pattern.»

¹⁰ En la versión: «To rewrite modernity is the historical task of this early twenty-first century: not to start at zero or find oneself encumbered by the storehouse of history, but to inventory and select, to use and download.»

por tanto, procesos esenciales para entender cómo se extraen nuevos modelos de producción del caos cultural potenciado por Internet (Bourriaud, 2005:12). Dado que el material que se manipula ya no es primario, estas prácticas contribuyen, aún, a la dilución de las tradicionales distinciones entre producción y consumo, creación y copia, *ready made* y trabajo original. Con esta operación los artistas liberalizan lo que siempre se encontró en las entrelíneas de la producción cultural: un «texto» es siempre un compuesto de otros «textos»¹¹.

Si hoy «la cultura global es una anamnesis gigante, una enorme mezcla cuyos principios de selección son muy difíciles de identificar»¹² (Bourriaud, 2005:44), las prácticas editoriales sacan partido de este paisaje y se asumen como contrapunto: posicionándose ante la cultura global utilizándola como un inmenso espectro de contenidos, pero ofreciéndose como alternativa, un punto de vista, una síntesis, en cada nueva publicación.

La supremacía de las culturas de la apropiación y la reelaboración de las formas aún conduce a una ética propia que tiende a abolir o agitar el derecho de la propiedad¹³, «una cultura que acaba con los derechos de autor en favor de una política que permita el libre acceso a las obras, una especie de modelo para un consumismo de las formas»¹⁴ (Bourriaud, 2005:35).

La copia pasa de acto subversivo o ilegal, a acto trivial o cotidiano (con el acceso a la información facilitado por la *www*) o, incluso, a operación creativa. Apropiación de trabajos, citación, mezcla, asociación y «como homenaje a» son acciones recurrentes (frecuentemente yuxtapuestas) de una cultura que ve la remezcla como proceso creativo y no como violación de los derechos de autor. A todo esto hay que añadirle el hecho de que las más recientes manifestaciones editoriales han sido creadas, y dirigidas a, generaciones escépticas con relación a la propiedad intelectual¹⁵. Las lógicas de la remezcla son hoy prácticas cotidianas, encuadradas por modelos públicos de derechos de autor o por distribución de contenidos por medios personales o ilícitos.

Estos principios, aunque perfectamente ajustados a los paradigmas de la actualidad, siguen propuestas anteriores de vanguardia con tendencia política. Como ejemplo, en 1956 Guy Debord publica *Methods of detournement*, donde leemos:

La herencia literaria y artística de la humanidad debe ser usada para fines de propaganda partidaria. (...) Todos los elementos, no importa de donde hayan sido sacados, sirven para hacer nuevas combinaciones. (...) Todo puede ser usado. Se escusa decir

¹¹ En una versión análoga la utilización de la palabra «escrita» [v. nota a pie de página 1], seguimos una comprensión de «texto», destacándolo en este momento entre comillas, para declarar que las acepciones de la palabra trascienden las representaciones a través del alfabeto: de este modo, entendemos «texto» como el conjunto de materiales textuales, visuales, audiovisuales, originales o no, que componen los contenidos de una publicación.

¹² En la versión consultada: «Global culture today is a giant anamnesis, an enormous mixture whose principles of selection are very difficult to identify.»

¹³ Derecho no menospreciable en el caso particular de la producción editorial, cuando ha sido garantía de los autores y de las lógicas que sustentan la industria editorial.

¹⁴ En la versión consultada: «Are we heading toward a culture that would do away with copyright in favor of a policy allowing free access to works, a sort of blueprint for a communism of forms.»

¹⁵ Por oposición a las ediciones críticas, «definitivas» o *ne varietur*, que procuran recuperar la voz del autor.

que no se está limitado a corregir una obra o a integrar diversos fragmentos de obras dadas en una nueva; también se puede alterar el significado de esos fragmentos de forma adecuada, dejándolos imbéciles con su servil presentación de las 'comillas'¹⁶.

El editor es de este modo entendido como «semionauta» que imagina las relaciones entre objetos dispares, produciendo nuevas cartografías de conocimiento. Cuando la selección, la composición de contenidos preexistentes se configura como obra, los valores de autoría se transfieren inequívocamente al gesto editorial.

La edición como montaje

La creciente convergencia de formas diversificadas de escritura y de literatura implica reconocer la importancia del fragmento en términos epistemológicos y sociales, fenómeno de particular importancia en la economía de la edición.

Posicionar un fragmento como elemento de una lógica discursiva aproxima la edición en el contexto bibliográfico con las prácticas de edición en el contexto cinematográfico, particularmente a través de ejemplos de autores fuertemente determinados por el montaje como ideología o clave del modernismo. De hecho, si nos fijamos en el origen etimológico de la palabra montaje (traer las cosas de abajo a arriba¹⁷), encontraremos una relación original con el concepto de edición en lo que es su función selectiva y legitimadora; solo más tarde, irá adquiriendo el sentido que hoy le atribuímos, es decir, de unión de las partes.

Para Sergei Eisenstein, el montaje corresponde literalmente a la edición y a las estrategias de modelado emocional del discurso¹⁸. El autor seguía a Vertov y Kuleshov, que demostraron un principio crucial en el proceso cinematográfico: la audiencia relacionará dos imágenes cualquiera secuenciadas de un modo narrativo o conceptual. El editor de las imágenes cinemáticas se encontraba, entonces, en una posición de gran control o poder emocional al dirigir la recepción de la obra, y era el montaje el principio retórico que revelaba al espectador la fuerza creativa del trabajo de autoría. Esto nos lleva a que, además del registro de la imagen, la responsabilidad del montaje será argumento central de la autoridad del realizador. El montaje es, por tanto, el principio retórico que revela al espectador la fuerza creativa del trabajo de autoría.

Si quisiéramos trazar un paralelismo a la nueva posición de las prácticas artísticas de cara a la edición, esta autoridad surge cuando un autor entiende el *medium* no sólo como soporte o vehículo, si no también como elemento discursivo. En esta acepción, cada publicación reclama o es consciente de la experiencia acumulada de la historia del libro haciendo uso de todo su vocabulario y gramática.

¹⁶ En la versión consultada: «The literary and artistic heritage of humanity should be used for partisan propaganda purposes. (...) Any elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations. (...) Anything can be used. It goes without saying that one is not limited to correcting a work or to integrating diverse fragments of out-of-date works into a new one; one can also alter the meaning of these fragments in any appropriate way, leaving the imbeciles to their slavish preservation of 'citations'.»

¹⁷ También los términos «montaje» y «metáfora» encuentran una correspondencia: ambos se refieren a la combinación de dos conceptos para generar un efecto emocional. Esta coincidencia proviene del griego, donde metáfora, al igual que montaje, se utiliza en el sentido de transporte de las cosas de un lugar a otro (Scholes, 2006:97).

¹⁸ En su primer ensayo, «el montaje de atracciones», de 1923, incluso antes de realizar cualquier película y cuando trabajaba en la producción teatral, Eisenstein introduce la noción de «montaje de atracciones», o sea, la reunión o unión de efectos teatrales para generar una respuesta emocional de la audiencia (Scholes, 2006: 97-8). Eisenstein, claramente un retórico, ambicionaba efectos poderosos que conducirían a su audiencia a sentir y pensar exactamente lo que quería que ésta pensase y sintiese (Scholes, 2006: 106).

Montaje, composición y edición son aquí consideradas como operaciones de suma de partes para la transmisión de valores de autoría y/o críticos. Para este significado se añaden términos que anteriormente expresaban superficialidad o absorción transitoria de impresiones visuales y que ahora se despliegan como conceptos significativos, «hojear», *scanning, browsing* (Bruinsma, 2011:59). El punto de vista panorámico, preocupado con aquello que liga o reúne los contenidos, es más importante que la introspección. Esta alteración de los modos de organización de la realidad acaba por encontrar complicidades con los procesos editoriales conduciéndonos a otro argumento para su valoración en la producción artística contemporánea.

En la consolidación de esta tendencia editorial, más allá de la sistematización de los hábitos y operaciones de las culturas digitales, de la estética relacional y de las teorías de las postproducción de Nicholas Borriaud¹⁹, referidas anteriormente, podemos añadir todavía las contribuciones conceptuales de Goethe (al proponer la imaginación y la intuición como herramientas científicas de investigación, centrada en la revelación de las relaciones o patrones morfológicos²⁰), de Warburg (que nos propone la imaginación como conocimiento, y una teoría de la historia basada más en equivalencias formales o simbólicas que en hechos o cronologías²¹) y de Walter Benjamin (al entender las consecuencias de la transformación de los modos de producción, en particular de los procesos técnicos de reproducción, en las prácticas artísticas²²), autores hoy frecuentemente reclamados por la producción artística.

Como resultados expresivos de la adaptación de estos principios a la edición bibliográfica, reconocemos la proliferación de compilaciones textuales o de materiales visuales de distinta procedencia, donde la cantidad de contenidos recogidos o apropiados construye una voz propia, próxima a los fenómenos de remezcla en la industria musical (que utiliza *samples* para la creación de una obra original).

«El futuro de la escritura es no escribir»²³, nos dice el eslogan de Kenneth Goldsmith (2015). La apropiación y transformación de materiales originales, las operaciones de *copy/paste* sucesivas y su recomposición originan un gesto propio o de autoría que es, por tanto, fruto de procesos densos de lectura y edición²⁴. Estas acciones son visibles en aquello que denominamos ediciones *found-footage*. En una analogía más con la producción cinematográfica, en las ediciones *found-footage* la autoría significa recogida y compilación de materiales previamente existentes, que busca relaciones subjetivas y significativas entre partes, que une lo inesperado o lo que no tiene ligación evidente. El método se basa en una inteligencia combinatoria, relacional y en la interpretación de material existente en un nuevo contexto. Podemos decir entonces que este modelo sigue la máxima «lo poético significa la colecta»²⁵ (Kluge, 2000

19 Teorías que el autor defiende en particular en las obras *Esthétique relationnelle* (1998) y *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world* (2005).

20 Esta propuesta Goethe indica en particular hacia sus obras de carácter científico como *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790).

21 Como queda expresado en su proyecto *Der Mnemosyne Atlas* (1924-1929).

22 Como queda expresado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

23 En el original: "The future of writing is not writing."

24 Como son ejemplo: *F. R. DAVID* (editor: Will Holder), *Dot Dot Dot* y *Bulletins of the serving library* (editores: Dexter Sinister), los *readers* anuales de la *Werkplaats Typographie* (varios editores): *Not really being anywhere except everywhere* (2005), *Summer reader, again, or A diamond in the rough* (2008), entre otros.

25 En el original: «The poetic means gathering.»

citado en Dressen et al. 2010:137). En antologías, almanaques, *readers*, el editor es un «performer» que concede el/los sentido/s del texto/s en un juego por encima de todo retórico, que tiene por finalidad demostrar y escoger los argumentos para una nueva prueba, en este caso, la publicación. Este editor está igualmente entre autor y crítico, porque simultáneamente, escribe y lee, construye significado y descifra, propone y legitima.

En suma, los proyectos de edición de contenido ecléctico juntan o superponen elementos y confieren, tendenciosamente, todo el poder al editor. Entendemos la expansión del fenómeno como efecto de la sedimentación de un «ADN» complejo de lectura (construido a lo largo de siglos, en particular a través de nuestra relación con el objeto libro) y de una implementación definitiva de las culturas digitales, donde lo que separa al editor del lector (o usuario) de Internet es apenas la premeditación o utilidad del gesto de navegación.

Pero la persistencia o recurrencia de este modelo, una de las evidencias del fenómeno contemporáneo de las prácticas artísticas editoriales, muestra que la edición (en el sentido más estricto del término) es frecuentemente no tenida en cuenta y descuidada, como nos recuerda Kinross (2010) editor de la Hyphen Press:

[...] existe un culto por lo que se encuentra, lo copiado; las elecciones y decisiones no han sido tomadas. Un editor al pensar en nombre del material y del público, ayuda a resolver esto²⁶.

O sea, si la edición se aproxima a nuestras experiencias de navegación *online* o a su naturaleza primaria – la lectura –, podemos correr el riesgo de perder la especificidad de los procesos editoriales. Independientemente de cualquier juicio crítico, en estos modelos editoriales, el proceso de edición ya no es el de la orientación de la producción de los contenidos, más bien el del montaje.

Esta posición contemporánea de las prácticas artísticas ante la edición adapta los ideales de la «política de autor» desarrolladas por Truffaut y por la Nouvelle Vague, que asumen que el «tema de la película es de menor importancia que la manera en la que es abordado por el autor»²⁷ (Truffaut, 1954 citado en Dressen et al. 2010:139). O sea, la finalidad de la producción no se dirige al contenido, por encima de todo apuntará a la dirección y a la edición como manifestaciones de la originalidad. Con esto queremos decir que, la aproximación de las prácticas editoriales a este tipo de manifestación releva las pretensiones contemporáneas de la edición en tanto que políticas de autor o de género.

Revisar y aumentar las prácticas editoriales y así hacer surgir un género

Los fenómenos y procesos relatados anteriormente nos permiten constatar que, actualmente en el contexto de las prácticas artísticas, la edición se torna operación recurrente, con una naturaleza que revisa y desafía su concepción tradicional, al

²⁶ En el original: «On the evidence now appearing, it seems that editing is often neglected in the present designer-as-publisher processes. Designers move too fast into the final presentation; there is a cult of the found, the copied; choices and decisions haven't been made. An editor, thinking on behalf of the material and of the public, would help to sort all this out.»

²⁷ En la versión consultada: «The subject matter of a film is of lesser importance than the way it is approached by the author.»

posicionarse como principio creativo y operación fundamental en la organización, representación y recepción de los discursos, atenta al contenido y a la forma, y a las ambigüedades que puedan surgir entre las dos instancias.

Sin pretensiones exhaustivas, procuramos identificar algunos de los principios y fenómenos emergentes que informan de estas prácticas y que desplazan sus operaciones hacia territorios declaradamente creativos. Buscamos caracterizar esta idea en torno a la expresión «edición revisada y aumentada» declaración que nos permite llegar a la hipótesis de la edición como género.

De esta posible tipología, surgen publicaciones que se centran cada vez más en los procesos e impactos de la publicación que en el contenido. Si publicar como proceso parecía ser apenas relevante para especialistas y profesionales, este interés es hoy motor de gran parte de la producción editorial en el contexto de las prácticas artísticas²⁸. El resultado de estas acciones no se limita a la producción de objetos editoriales. Autores, artistas, diseñadores, escritores (o otros productores de contenidos) usan la publicación como práctica pública donde se incluyen formatos menos convencionales, como por ejemplo conferencias, exposiciones, residencias, workshops o modelos formales de educación, que por una vez legitiman un circuito propio de presentación y distribución, como ferias, librerías especializadas, etc. Estos formatos implosionan la noción de recepción de la producción editorial como una etapa meramente logística, o de la lectura como acto privado o personal, y transportan estas acciones hacia una dimensión social. De esta forma se promueven, literalmente, espacios de conversación entre público y publicación, y se expanden las nociones tradicionales de la publicación como definición de lo que es público (ya no interesan solo los perfiles de la audiencia, las estrategias de visibilidad o divulgación, si no la definición de circunstancias para la creación de comunidades de recepción y de circulación de los discursos). Publicar siempre implicó la creación de públicos; pero esta evidente necesidad ya no recae solamente en la definición de estrategias durante la fase de recepción y circulación de la publicación, sino que contamina los procesos de creación y producción editorial.

De este modo, de acuerdo con la idea de publicación como espacio performático, de acción, en vez de exclusivamente iconográfico (artefacto compuesto por un conjunto de páginas agregadas entre sí, en secuencia fija), circunscribimos con más evidencia el programa de una «edición revisada y aumentada».

Más que apuntar a un resultado, un libro o una publicación, importa entender lo que significa publicar como forma de expresión artística autónoma. Si el libro es concebido como una demostración cosificada de significado o celebrado como objeto ma-

²⁸ En cierta medida esta posición sigue las premisas del *Nouveau roman*, cuando lo entendemos como ruptura con los presupuestos de la novela y de la literatura, desplazando el valor atribuido a la narrativa, ideas y personajes hacia una visión subjetiva de las cosas y del mundo a partir del espíritu intrínseco a la creación literaria. Reconocemos afinidades cuando leemos las palabras de uno de sus impulsores Robbe-Grillet (1963:13): «El libro hace sus propias reglas solo para sí mismo. En verdad. El movimiento de su estilo conduce muchas veces a comprometerlas, romperlas, incluso explosionarlas. Lejos de respetar ciertas formas inmutables, cada nuevo libro tiende a construir las leyes de su funcionamiento, al mismo tiempo que produce su propia destrucción. Cuando el trabajo se termina, la reflexión crítica del escritor le servirá, aún, para obtener una perspectiva en relación a éste, nutriendo inmediatamente nuevas exploraciones, un nuevo punto de partida».

En la versión consultada: «The book makes its own rules for itself, and for itself alone. Indeed the movement of its style must often lead to jeopardizing them, breaking them, even exploding them. Far from respecting certain immutable forms, each new book tends to constitute the laws of its functioning at the same time it produces their destruction. Once the work is completed, the writer's critical reflection will serve him further to gain a perspective in regard to it, immediately nourishing new explorations, a new departure.»

terial paradigmático, el acto de publicar en tanto que práctica o proceso permanece impensado. A semejanza de lo que sucede en el contexto de los estudios literarios, publicar como práctica artística exige el desarrollo de un campo de estudios propio. Más allá de los estudios relativos a la historia del libro, autores como Simone Murray (2006), Rachel Malik (2008) o Michael Bhaskar (2013) alertan de la urgencia de la definición de un campo de Estudios Editoriales que esté más allá de la certificación y cualificación de profesionales capaces de alimentar la industria editorial. En el contexto de las prácticas artísticas, y siguiendo un camino análogo al de los estudios literarios, han de encontrarse las circunstancias para desplazar la comprensión contemporánea de los procesos editoriales hacia el centro de la investigación y de la academia, con la creación de disciplinas propias que promuevan tanto la investigación práctica como la teórica.

Publicar como práctica artística no puede ser entendido como una matriz mecánica, industrial y pasiva, a través de la que pasan los contenidos. Es un proceso que forma y transforma los contenidos (Bhaskar, 2013:169). Siguiendo este principio, la producción obtenida es el resultado de un espacio intersticial y particular de producción, con características experimentales y de laboratorio, que usualmente transforma la materialidad de la página y del libro en elemento discursivo. De esta forma, cuando afirmamos una relación cómplice de las prácticas artísticas con la edición, hablamos de una producción que evalúa y negocia permanentemente los procesos, materiales y funciones de cada una de estas prácticas. O sea, que cuestiona sus territorios estancos y es amoldada por condiciones culturales, económicas, jurídicas e institucionales y por la discusión en torno a conceptos como autoría, creación, apropiación, práctica, audiencia, esfera pública y acceso.

Conclusiones

Los objetos o acciones que emergen de esta práctica entienden la producción editorial como un todo, al integrar todos los efectos y condiciones de su producción, circulación y recepción. Porque cuestionan las políticas de edición tradicional, sus convenciones, sus sistemas, agentes, modelos editoriales, su división laboral, o su encuadramiento académico para procurar entenderlos a la luz de un nuevo paradigma de producción artística, publicar a partir de una práctica «revisada y aumentada» es, en suma, un gesto que acoge lo político, lo artístico y, en algunos casos, busca desafiarlos.

Bibliografía

- Bashkar, M. (2013). *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. Londres: Anthem Press
- Borges, J. L. (1975). *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal, 2012.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*. Nova Iorque: Lukas & Sternberg.
- Bruinsma, M. (2011). «Watching, formerly reading». En Gerritzen, M., Lovink, G. e Kampman, M. (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*. Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- Calasso, R. (2004). «La edición como género literario». En *El Malpensante* #65, 2005, disponível em (<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=114951>) [último acesso: 18-01-2016].
- Debord, G.-E. (1956). «Methods of détournement». En *Les Lèvres Nues* #8, disponível em (<http://library.nothingness.org/articles/Sl/en/display/3>) [último acesso: 18-01-2016].
- Dressen, M., Grumm, L., König, A. y Wenzel, J. (2010). *Liner notes*. Leipzig: Spector Books.
- Gilbert, A. (2016). «Publishing as Artistic Practice». En *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press
- Goldsmith, K (2015). *Theory*. Paris: Jean Boîte Éditions
- Hazlitt, W. (1830). «A chapter on editors». En Waller, A. R. y Glover, A. (eds.), *The collected works of William Hazlitt*, Londres. Nova Iorque: J. M. Dent, McClure, Phillips & Co, 1904.
- Henry, D. (1992). «On the “politics of photocopier artists” books». En Schumann, M. (ed.), *By any means necessary: photocopier artists' books and the politics of accessible printing technologies*. Nova Iorque: Printed Matter.
- Kinross, R. (2010). «Designer as publisher». Londres: Hyphen Press, disponível em (http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2010/07/07/designer_as_publisher) [último acesso: 18-01-2016].
- Malik, R. (2008). «Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies». En *ELH* 75 (3). Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Manguel, A. (2006). «O participante secreto». En *No bosque do espelho*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- Murray, S. (2006). «Publishing Studies: Critically Mapping Research in Search of a Discipline». En *Publishing Research Quarterly* 22, nº 4. Nova Iorque: Springer US.
- Portela, M. (2003). *O comércio da literatura*. Lisboa: Antígona.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *For a new novel: essays on fiction*. Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- Scholes, R. (2006). «Poetry and rhetoric in the modernist montage». En *Paradox of modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Stiegler, B. (2010). «La grammatisation du lecteur et ses enjeux», disponível em (http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&id_dazibao=110&type=5&article=1611) [último acesso: 18-01-2016].

ALGUNOS APUNTES SOBRE *CUCHILLO DE PALO* DE RENATE COSTA. UN EJERCICIO DE MEMORIA DE LA HOMOFOBIA Y LOS TRAUMAS DE LA DICTADURA DE STROESSNER

Jesús Martínez Oliva
Facultad de Bellas Artes de Murcia
jesusmar@um.es

NOTES ON RENATE COSTA'S 'CUCHILLO DE PALO': A WORK OF REMEMBRANCE AROUND HOMOPHOBIA AND THE TRAUMAS OF STROESSNER'S DICTATORSHIP

ABSTRACT: To make a documentary about a period in history such as that of Paraguay's dictatorship under Stroessner – a first-person account based on personal and family research – may at first appear ill-conceived. The present article on 'Cuchillo de Palo' by director Renate Costa looks at how the performative or poetic documentary can provide a highly effective means of activating historical memory of an intensely traumatic period such as this. The work analyzes how the documentary, driven by Costa's personal motivations and concerns, paints an accurate and unforgiving portrait of the silence and fear inherent in the terror of dictatorship and the many disciplinary resources at its disposal. Her portrait also captures the bloody repression of homosexuality and the virulent homophobia deeply ingrained in Paraguayan society. This article aims to understand how the director – using photographs, documents, interviews and oral testimony – produces a filmic text in which the micro leads into the macro-story. Family conflicts evolve into generational conflicts and, ultimately, into the societal breakdown and reconciliation of the country in the aftermath of the traumas of dictatorship. Here we see a connection between filmic documentary and editing – the cornerstone of this journal – as creators of stories and generators of knowledge.

KEYWORDS: Performative documentary, film editing, Stroessner dictatorship, homophobia, silence, historical memory, trauma, generational reconciliation

RESUMEN: Hacer un documental sobre el periodo histórico de un país como Paraguay bajo la dictadura de Stroessner, enunciado en primera persona y centrado en una investigación familiar y personal, puede parecer –en un principio– una tarea mal enunciada. Este artículo sobre el documental *Cuchillo de Palo* de la directora Renate Costa aborda cómo el documental performativo o poético puede ser una herramienta de gran eficacia para activar la memoria histórica de un periodo tan traumático como este. Se analizará cómo partiendo de motivaciones e inquietudes personales este ejercicio documental va trazando un retrato punzante y certero sobre el silencio y el miedo internalizado mediante el terror de la dictadura y sus diversos instrumentos disciplinarios, así como sobre la cruenta represión de la homosexualidad y el arraigo de una virulenta homofobia en la sociedad del país. Se intentará desentrañar cómo a través de fotografías, documentos, entrevistas y testimonios orales la directora edita un texto fílmico en el que a partir de lo micro se llega al macrorrelato. De los conflictos familiares se pasa a los generacionales y los problemas de fractura y reconciliación de la sociedad del país después de los traumas de la dictadura. Es aquí donde podemos establecer una conexión entre el montaje fílmico y la edición –que es el núcleo de trabajo de la revista que recoge este artículo– como constructoras de relatos y generadoras de conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Documental performativo, edición fílmica, dictadura de Stroessner, homofobia, silencio, memoria histórica, trauma, reconciliación generacional



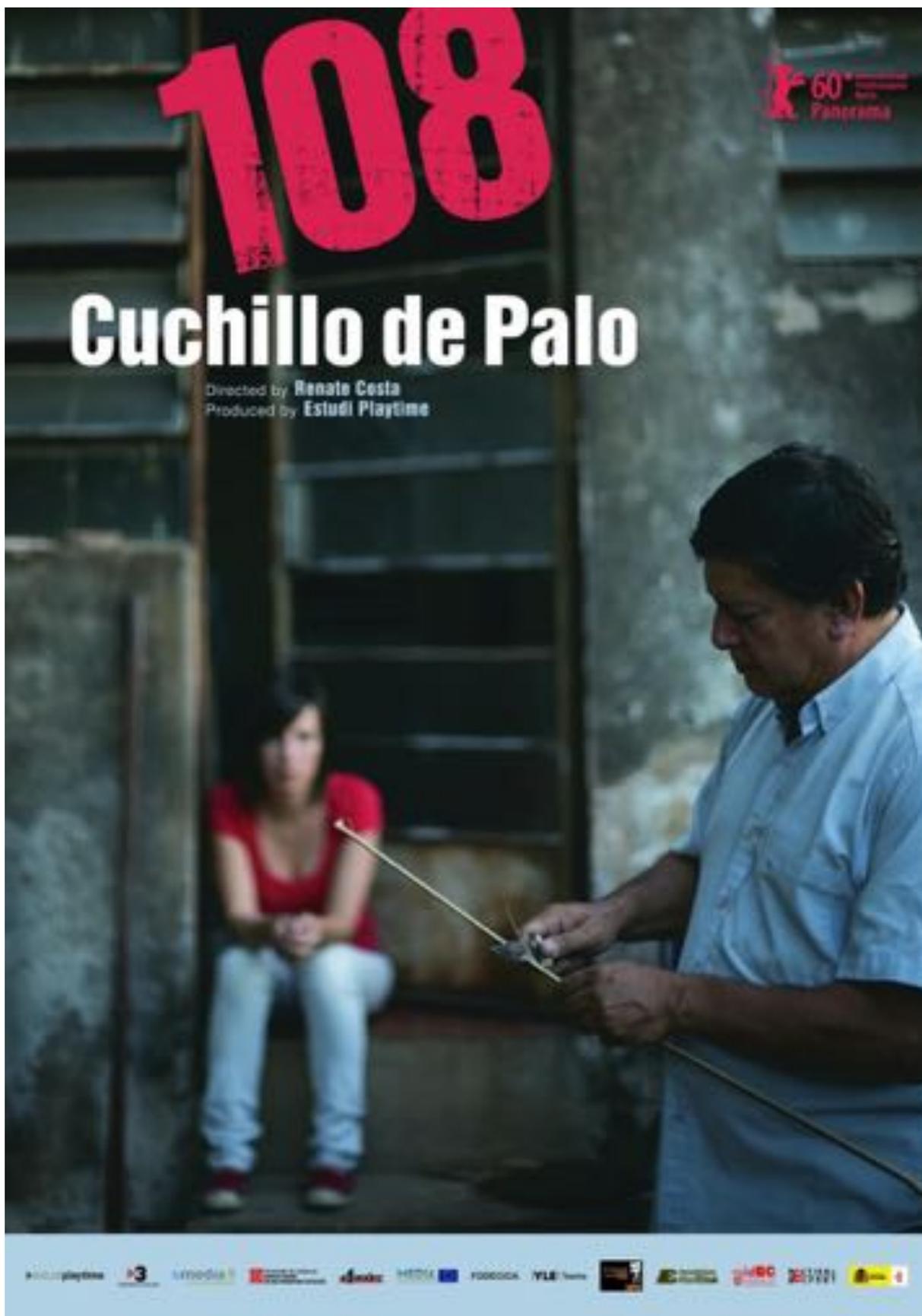


Imagen. Cartel del film *Cuchillo de palo*, 2010

«Quiero saber, yo sólo quiero saber» es el impulso que recorre y articula *Cuchillo de palo* (2010), el brillante documental enunciado en primera persona de la realizadora paraguaya Renate Costa. Mediante una serie de entrevistas a familiares, amigos, vecinos, noticias en los periódicos, fotografías personales y listas policiales la directora va indagando en la misteriosa muerte de su tío que según decía su entorno familiar «murió de tristeza». Rodolfo Costa fue el único de los hermanos que no quiso trabajar en la herrería de su abuelo como mandaba la tradición familiar -quería ser bailarín-, el «cuchillo de palo» que no respondía adecuadamente a los imperativos sociales y a la lógica de la aplastante normalidad. El documental es una investigación personal sobre un ser querido de cuya muerte no existen explicaciones oficiales ni familiares que se acaba fundiendo con la represiva persecución de los homosexuales en Paraguay durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Al preguntar por la muerte de su tío se acaba preguntando por la vida de los llamados 108, insulto con el que se apelaba a los gays durante esa época, y aún hoy. Al investigar sobre el mundo privado de su tío y su familia traza un retrato que no se queda en su singularidad individual sino que se extiende hacia la experiencia social e histórica de la colectividad y desde ahí se torna un emocionante trabajo de denuncia.

En el documental se articulan en un inteligente cruce una memoria a la figura de su tío con trazos de documental etnográfico sobre la homosexualidad en el Paraguay de los años ochenta y de forma transversal con un documental de denuncia política sobre la virulenta homofobia del *stronato*. Pero su complejidad va incluso más allá, la difícil implicación personal y familiar de la directora a través del enfrentamiento con la figura de su padre -que representa la violencia internalizada del régimen- habla del conflicto entablado por dos generaciones en torno a la ética de la dictadura. A su vez, este angustioso conflicto plantea la duda sobre la posibilidad o la imposibilidad de una reconciliación tanto generacional, como política, como histórica. Sin duda este emotivo ensayo documental de indagación autobiográfica en su propia vida familiar imbricada con lo político, pensadas como si fueran dos dimensiones de una misma cosa, es uno de los hallazgos más certeros y brillantes de esta aclamada obra prima. Presentado en la 60 Berlinale 2010, proyectado en prestigiosos festivales como Cannes y premiado con un gran número de galardones internacionales, además de numerosas menciones, entre los que destacan el premio al mejor largometraje documental en el Festival de Málaga, Atlántida, Festival de Lima, Dei Popoli (Florencia), RIDM (Montreal), One World (Praga), Festival Internacional de Cracovia, Festival de Helsinki, de La Habana...

La búsqueda de verdad propia del género documental late con fuerza a lo largo del film, pero una fuerza cargada en todo momento de una poderosa implicación personal. Estamos ante un ejemplo magnífico del reciente boom del documental subjetivo que es enunciado desde una voz personal, pero que al mismo tiempo no renuncia a la representación del mundo histórico. Esta tipología ha tenido un fuerte desarrollo en el contexto latinoamericano ya que ha quedado probada su gran efectividad a la hora de explorar la memoria y el pasado traumático de los recientes procesos dictatoriales. Documental performativo lo llama Bill Nichols en la revisión de su conocida taxonomía sobre el documental, *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997). En la revisión posterior a este texto en *Introduction to Documentary* (2001) a las categorías de expositivo, observacional, reflexivo y participativo añadió las nuevas de documental performativo y poético, que se constituyen con desprendimientos de los modos participativo y expositivo respectivamente. Son producciones híbridas enunciadas en primera

persona -en las que el realizador tiene una fuerte implicación personal e incluso puede llegar a aparecer como personaje- y que incorporan la metáfora y ciertas licencias de tipo poético ajenas al lenguaje documental clásico. Supone un desafío a la «objetividad» del documental expositivo clásico al incorporar la experiencia vivida del realizador en primera persona como fuente de producción de conocimiento. En algunos casos la propia experiencia de la realización fílmica es un proceso vivo de aprendizaje y comprensión de la realidad que modifica al propio realizador. En algunos trabajos de este tipo los cineastas emprenden una búsqueda que no saben si será alcanzada ni cómo. La filmación consiste básicamente en la documentación de dicho proceso. Por otra parte la subjetividad es remarcada intencionalmente buscando un proceso de empatía y afectividad de lo expuesto con el espectador, más propio del cine de ficción que del documental. Este tipo de documental empieza a cobrar fuerza en las décadas de los ochenta y los noventa del pasado siglo. Se activa en el marco de la posmodernidad, la sospecha de los macrorrelatos, y el consecuente surgimiento de relatos fragmentarios y minoritarios.

En *Cuchillo de palo* la clara implicación emocional al hurgar en la propia historia familiar, la presencia física dentro de plano de la directora (unas veces como entrevistadora y otras como personaje), el uso de su voz como conductora del relato hilvanado los de los testimonios, el recurso al testimonio como un formato altamente subjetivado... ejemplifican algunas de las características más comunes de este fuerte giro subjetivo como recurso para la construcción de la representación documental del mundo vivido. La subjetividad, según Nichols (2003), siempre estuvo presente en el documental, pero nunca antes de forma tan evidente,

60

La cualidad referencial del documental atestigua de su función como una ventana hacia el mundo cede hacia una cualidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporeizada y personalmente vivida de sujetos específicos, incluido el director.

La presencia física del realizador desenmascara el propio acto de enunciación y al asumir la evidencia de que toda enunciación está enfocada desde el punto de vista del autor actúa sorprendentemente como una prueba de autenticidad de la producción documental. La verdad queda incluida en la imagen de la enunciación más allá de lo que el realizador dice o pretende decir que es verdadero. Esto aporta fiabilidad y cierta formalidad a los materiales mostrados posteriormente. Pero Costa se mueve entre un sujeto que habla de sí mismo y otro que habla con el otro, manejando en todo momento con un calculado equilibrio el flujo subjetivo dentro del texto fílmico. Sus entradas y salidas de plano, así como la distancia de la tercera persona como entrevistadora y oyente de los testimonios que predomina en el documental le posibilitan ver la historia desde una óptica poliédrica que va más allá de su mera vivencia personal. Es más, esta mezcla de posiciones le permite revelar, hacer visible, lo que estaba oculto para ella misma por un exceso de proximidad: su propia vida familiar y de la de su país. Así el film se nos muestra como una especie de proceso vivencial cargado de autorreflexividad pero al mismo tiempo de gran eficacia para entender el mundo. De hecho una de las características más destacables del documental performativo es que parte de la experiencia subjetiva para plantear problemáticas sociales y políticas que rebasan lo meramente individual. Sin duda, esto le reporta un enorme potencial político a este tipo de trabajos (Valenzuela, 2013): «la discursividad subjetiva presentada como una interpretación de la realidad, y no como una verdad absoluta, contribuye a la participación activa del espectador en la interpretación crítica del discurso así como a la construcción de espacios colectivos de debate en torno a cuestiones que afectan al conjunto de lo social».

Hacer hablar al silencio

Quizás lo primero que tendríamos que plantearnos es cuáles son las motivaciones de ese «quiero saber» que empujan a la directora a embarcarse en la realización del documental como un medio de alcanzar dicho estadio de conocimiento. Quiere saber porque todo está anegado de silencios, «de eso no se habla». También de incógnitas: el cuerpo desnudo de su tío encontrado muerto sobre el suelo, su armario vacío... La poca información de la que dispone parece encriptada: «morir de tristeza». Quiere saber porque intuye una historia de represión, odio, dolor y sufrimiento, tanto a un nivel íntimo como a un nivel social y político. Historia (familiar y social) en la que ella estuvo inmersa aunque de forma no consciente al ser una niña. Quiere saber con avidez sobre algo que escapa a su sistema de comprensión del mundo y de la realidad. Se pregunta, de la misma forma que cualquiera lo hemos hecho alguna vez sobre situaciones humanas legitimadas en determinados contextos o momentos históricos y que nos producen un profundo, incluso abyecto, extrañamiento: ¿Cómo es posible que mi padre y mi familia trataran así a mi tío? ¿Cómo es posible que se aplicara un terrorismo de Estado contra un sector de la población? ¿Cómo es posible que la sociedad naturalizara toda esa violencia? ¿Cómo es posible que nadie quiera recordar?... Quiere saber porque el pasado, aunque se le quiera dar carpetazo, sigue golpeando en el presente, porque necesitamos comprender el pasado para comprender el presente. Quizás también puede querer saber porque los regímenes de poder-saber permiten una discursividad antes bloqueada. Como insiste toda la obra de Foucault, una sociedad se define por lo que hay en ella de decible y de pensable. El cambio generacional y político real con la muerte del dictador, tras unos años de exilio en Brasil, y la derrota del Partido Colorado en 2008, tras 61 años en el poder, son la brecha que rompe con la coacción y el miedo internalizado y hace insostenible por más tiempo el silencio absoluto. La propia autora comenta que fue hacia el final del rodaje en 2008 cuando, tras la derrota del Partido Colorado, mucha gente se animó a prestar su testimonio. Un nuevo contexto y una nueva generación necesitan decir lo silenciado por tanto tiempo para definir una nueva sociedad paraguaya.

En esa búsqueda de respuestas la autora va tramando el relato cruzando una indagación en su propia historia familiar, una especie de terapia para desentrañar algunos puntos oscuros y disfunciones afectivas, con una labor de arqueología de la historia reciente del país, sepultada por diversos estratos de silencio. Todo ello le permitirá escribir una doble historia secreta (personal y colectiva), una historia que nadie antes ha dicho.

El documental va arrancando de forma lenta y renqueante palabras (y también silencios) al aplastante silencio. Éste es mostrado con rigor en la película como una de las más eficaces tecnologías de la violencia represora de la dictadura. Las densas capas de silencio y elipsis fueron amasadas y asentadas como mecanismos de control absoluto de la articulación de la realidad durante dicho periodo. Silencio impuesto con mano férrea por el régimen dictatorial mediante la artillería pesada de la coacción ante el poder y diversas tecnologías de la violencia que iremos desgranando más adelante.

La totalización de la violencia en la vida social y en la individual así como en todos los aspectos de la experiencia es una de las características más comunes de las dictaduras militares y de los gobiernos autoritarios que se extendieron como una plaga en América Latina durante la Guerra Fría. Conviene no olvidar el importante

papel que jugó EE.UU. en este proceso de cambio político en la zona como una forma de lucha contra el comunismo. La Operación Cóndor impulsada por la CIA, los servicios de inteligencia de Chile y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) recolectó información sobre los opositores a los regímenes, pasando después a su secuestro y entrega de los mismos a los gobiernos de sus respectivos países para que los hicieran desaparecer. Así ocurrió en Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1976 y 1976-1983), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1988), o en Uruguay (1973-1988). Estos regímenes se caracterizan por la creación de un aparato legal y militar de «guerra sucia» junto con la construcción de un macrorrelato para imponer un sistema de valores nacionales basados en el anticomunismo, la moral del cristianismo católico y la defensa a ultranza de la familia normativa. El autoritarismo de estas dictaduras militares y regímenes tiene una aspiración a la totalidad y a la imposición de una sola verdad como absoluta. Este autoritarismo establece un fuerte maniqueísmo en el que de forma paranoica se intenta aniquilar cualquier oposición al régimen. Para algunos este autoritarismo latinoamericano se podría remontar a la tradición dejada por la colonización española de un fuerte mesianismo y dogmatismo religioso.

Varios de estos gobiernos utilizaron una «guerra de baja intensidad»: operaciones clandestinas, detenciones ilegales, torturas, ejecuciones y desapariciones para eliminar los opositores a las dictaduras, la mayoría pertenecientes a la izquierda política, aunque también se controló otro tipo de disidencias como las sexuales, las raciales, o las intelectuales. En el caso de Paraguay los comunistas, los homosexuales, los campesinos y los indios eran los elementos que era necesario «erradicar». Se llevó a cabo un sistemático silenciamiento violento de los elementos «subversivos» que pudieran poner en peligro la realidad totalitaria de las dictaduras. El ejemplo más conocido e hiperbólico de esta «guerra sucia» es hacer desaparecer los cuerpos que habían sido torturados y asesinados. Miles de cuerpos fueron torturados y enterrados clandestinamente por todo el Cono Sur sin nombre, sin entierro, ni sepultura (López, 2012: 116-130), en lo que reside uno de los mayores horrores del exterminio y de la violación de los Derechos Humanos. De esta forma el horror de estos regímenes dictatoriales era enmudecido e invisibilizado al igual que los cuerpos de sus víctimas. Primera tecnología de silencio: eliminar, hacer desaparecer físicamente cualquier forma de oposición, cualquier voz crítica.

Cuando la violencia ha sido utilizada como un instrumento racional de la política, burocratizando la tortura y la masacre ésta se convierte en una maquinaria muy difícil de cuestionar. En este contexto ominoso el silencio también es el medio más inmediato de sustraerse a la fuerza de los poderes alienantes y opresores. La tortura, la represión, la vigilancia omnipresente, la estigmatización en sus vertientes política, social, moral y sexual generan un estado de terror y miedo, con un correlativo colapso del discurso y del lenguaje. Olvidos, silencios, represión internalizada (ausencia de protestas en la calle, escaso uso de lugares públicos, miedo, repliegue interior...), éstos son síntomas precisos de un régimen totalitario que anula la capacidad del discurso dialogado de la ciudadanía. «El miedo a hablar quedó clavado en el pecho del país» apunta la directora en un momento de la película.

El auto silenciamiento es uno de los síntomas de la violencia extrema inoculada en lo cotidiano. Frente a la negación de las dictaduras de los crímenes y atropellos cometidos, la población aterrorizada por dicha violencia guarda silencio como forma de supervivencia. Incluso la justificación del silencio con el «nosotros no sabíamos», en el que se suele escurdir la sociedad civil con posterioridad a es-

tas situaciones de barbarie, muestra el síntoma de mirar hacia otro lado y hacer como que nada pasara aunque todo el mundo estuviera al corriente. A este respecto cabe evocar aquí la aguda pieza del artista argentino León Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, Buenos Aires-San Paulo, 1977. En ella el artista acumula una serie de pequeñas noticias y reseñas de periódico que dan cuenta sobre las desapariciones y la lucha por parte de sus familiares frente a la negación absoluta del régimen y el síntoma colectivo de mirar hacia otro lado. Esta indiferencia ante los crímenes puede responder por una parte a la complicidad de ciertos sectores de la sociedad con el poder imperante, pero por otra estaría la imposibilidad para la gran parte de la población de afrontar algo tan conflictivo e inmanejable que termina por ser negado, reproduciendo el no querer saber del poder opresor. Así lo condensa Pilar Calviero (1998) en el caso de la dictadura argentina: «En medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad “desaparecida”, tan anodada como los secuestrados mismos». Este silencio no sólo invita al olvido sino que genera un discurso ficticio que enmascara la experiencia colectiva y la historia. Otra forma de silencio autoimpuesto y que juega un papel decisivo en el documental es el que gira en torno a la propia identidad; el disimulo para no ser reconocido como un elemento subversivo (la constantemente eludida homosexualidad de su tío Rodolfo como tabú indecible y abyecto).

Todos estos silencios se palpan en cada uno de los microrrelatos de los diversos entrevistados para recomponer la vida de su tío, la relación de éste con su padre, así como la de la comunidad homosexual y la de la propia vida cotidiana del país durante la dictadura. Una de las entrevistadas se niega a responder a todas las preguntas y este silencio se resuelve de forma alegórica con una suspensión del discurso apoyado en el recurso de «la cámara se ha quedado sin batería». Silencios del padre justificados de forma constante con el yo no sabía. Silencios todavía atezados por el miedo de alguno de los homosexuales entrevistados que se niegan a mostrar el rostro ante la cámara. O el profundo y violento silencio cuando la directora, hacia el final de la cinta, le muestra a su padre las pruebas de la muerte de su tío a manos del aparato represor del régimen. Segundo bloque de tecnologías del silencio: enmudecer al conjunto de la población a través de la coacción y la internalización del miedo a la violencia omnívora. El silencio, por tanto, como la tecnología más lograda de la violencia inscrita en la vida cotidiana de la dictadura. Pero el documental pugna también con otro tipo de silencio. El silencio postraumático que deja el final de la dictadura y el intento de huida hacia delante, de mirar al futuro y dar la espalda al pasado devastado por el régimen y el monopolio del poder por un partido durante más de medio siglo. Un silencio que invita a construir una realidad ahistórica olvidando el pasado. Aunque en otro contexto, la clausura de la memoria, el «borrón y cuenta nueva» y los «pactos de silencio» como solución para construir la democracia quedaron bien ejemplificados en el caso de la Transición española. Sin embargo la constante necesidad de restablecer la memoria histórica y de revisión de la posición tomada en dicha Transición demuestra que la historia sigue sin zanjarse, que el trauma permanece irresuelto (Aguilar, 2008).

Otro silencio propio del periodo postraumático serían los dilemas de la posibilidad de la enunciación creativa tras la barbarie y la aniquilación de lo humano del hombre. Ideas que se plantearon con especial virulencia tras el genocidio judío y que tiene su punto culminante en la máxima de Adorno, «después de Auschwitz no se puede escribir poesía». Algunos intelectuales, sobre todo en el contexto argentino, han establecido puentes y conexiones entre esa situación postraumática descrita por Adorno y la del contexto de Latinoamérica tras las dictaduras (Martyniuk, 2003; Steiner, 2003).



Imágenes. Nosotros no sabíamos, Impresión láser sobre papel. Leon Ferrari, 1997



Lo más fácil es olvidar y pasar página. Enterrar el pasado, el sufrimiento y las heridas que no cicatrizaron como la mejor forma de cura. El film comienza con una potente metáfora narrada por la propia directora navegando por el río al amanecer, «Asunción, una ciudad que da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá, es como que nos señala cuánto nos cuesta mirar atrás». Costa, frente al olvido de una historia no dicha opta, por emprender un ejercicio de memoria, de lucha contra la desmemoria, de elaboración de nuevos discursos simbólicos que puedan hacer fluir el pasado a través del presente. «Suelo venir mucho al río, a darle la espalda a la ciudad, a mirar lo que ella no ve. Hay algo entre esa luz y esa oscuridad, algo que todavía no logro ver», continúa la directora, en una clara declaración de intenciones. Quiere llegar a ver con claridad eso que entrevé e intuye pero que la sociedad paraguaya se resiste a confrontar, a pesar de que se empiezan a dar algunos pasos en el nuevo contexto político, como apuntamos antes, para la restitución de la memoria. El descubrimiento de los Archivos del Terror en 1992 demostraron de forma irrefutable el terrorismo de Estado y la violación sistemática de los Derechos Humanos (entre 3000 y 4000 asesinatos, 500 desaparecidos, miles de presos políticos y exiliados). Otro paso fue la creación del Museo de la Memoria de la Dictadura y la Democracia, en el centro de tortura de Stroessner, conocido como La Técnica, en 2008.

En ese deseo de mirar atrás, en ese rebuscar entre los escombros del pasado que nadie quiere mirar cabe invocar a Walter Benjamin (2008:35-59) y sus conocidas tesis sobre «El concepto de historia». Una concepción de la historia como tiempo abierto, múltiple y redefinible en el que el pasado está vivo en el presente, está aquí, es ahora. La historia no es un tiempo pasado cerrado y cancelado como plantea la historia contada de forma oficial. Ésta está llena de puntos oscuros y de olvidos, por eso hay que pasarle el «cepillo a contrapelo» para rescatar la historia no contada, la de los olvidados y los vencidos que amenaza con extinguirse. Y esto es lo que propone el documental, un reactivar el pasado negado para comprender el presente y construir el futuro.

Pero ¿cómo aborda Costa la ardua tarea de reactivar el pasado teniendo que partir de este cúmulo de silencios que hemos visto? Tenemos que volver de nuevo a plantearnos la posición enunciativa que la autora adopta en el documental. Salvo momentos en los que su voz adquiere un tono activo, mediante la confrontación de puntos de vista con el padre y la expresión de sentimientos propios, su rol prevalente es el de un contra narrador, el del escucha. Costa no puede narrar la historia, sólo tiene una historia de silencios y oscuridades. Tiene que invocarla. En su ensayo sobre narración, violencia y memoria, Benjamin (1991:111-135) ante la imposibilidad de la figura del narrador después del trauma de la I Guerra Mundial propone la figura del escucha. El narrador como transmisor de sabiduría y experiencia del pasado es una figura en extinción en un mundo tecnocivilizador en el que el individuo sólo le queda la posibilidad de una «experiencia empobrecida». El escucha es alguien que espera a que la historia sea contada y se reactive la memoria de una época fragmentada por la tragedia y la barbarie (Casullo, 2001:5).

En la invisible figura del escucha que tensa sus textos fundamentales, Benjamin repone la política sobre la historia, el papel del pasado para cada presente, la posibilidad de que la memoria individual sea salvada por la memoria colectiva redentora. En este sentido, el escucha es el testigo que teje callado el tapiz de la época. El que encontraría según Benjamin, no notificación, comunicación, información, instrumental académico, sino su propia biografía en los relatos que le aguardan.

La palabra, el lenguaje verbal, es el instrumento que puede fracturar el monólogo de los vencedores. La escucha permite las interrupciones y suspensiones que resisten a las políticas dominantes de la historia y a la memoria instrumental. Costa recurre a la oralidad mediante las entrevistas para que a través de la palabra filmada se vayan llenando esas lagunas del pasado y cubriendo todos esos espacios de la historia no contados. Esta invocación de la experiencia a través de lo oral tiene el poder de la evocación, de hacer presente lo que ya no está. Frente al materializar la historia, que ha sido el recurso de muchos artistas historiadores en el contexto de la práctica artística reciente que se apoyan en el montaje materialista para recuperar la experiencia histórica (Hernández-Navarro, 2013), Costa se decanta por la técnica de la escucha, por invocar la experiencia vivida a través de lo recordado por los diversos entrevistados. El documental por excelencia en el uso de testimonios orales para invocar una experiencia traumática es *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. En este sentido conviene revisar el lúcido análisis de Rancière (2010: 87-107) de las querellas entre el uso de la imagen o la palabra como los medios más idóneos para rememorar el Holocausto. Los testimonios del documental de Costa reactivan de forma eficaz el pasado en el presente cruzando una mezcla de temporalidades: la del momento evocado y la de su enunciación en el presente. Sin lugar a dudas, no es gratuito que en el viaje de búsqueda que inicia la directora con el documental muestre la potencia de la memoria involuntaria, a lo Proust, cuando vuelve a la herrería de su padre y el olor a hierro le resulta tan familiar que actualiza de forma instantánea el pasado en el ahora. El recuerdo despierta el pasado dormido.

También es muy sintomático que el apoyo en la técnica de la escucha de testimonios se haya planteado muchas veces para narrar sobre la experiencia del terror de Estado y la desaparición en el contexto de las dictaduras latinoamericanas. La desaparición de la víctima imposibilita la narración de la experiencia en primera persona, la violencia hace desaparecer los testimonios directos del genocidio. Se lleva a cabo la abolición del mismo fenómeno: las huellas del crimen, de las víctimas y de los asesinos son borradas (Aprea, 2010). Los torturadores hacían hablar al cuerpo para luego enmudecerlo e invisibilizarlo. El creador se ve obligado a escribir o narrar no sobre la desaparición sino desde la desaparición (Martyniuk, 2004).

Por otra parte los diversos testimonios personales se suman para formar una memoria colectiva que lejos de mostrarse homogénea da cabida a la conflictividad y la contradicción. Las diversas voces recrean una experiencia desde diferentes puntos de vista ofreciendo una realidad densa y compleja que permiten diferentes tomas de conciencia crítica. Una especie de estructura en red que está cercana a la idea de montaje benjaminiano a partir de la yuxtaposición de los escombros y desechos de la historia que propiciarían un despertar del pasado y una revisión dialéctica de la historia. Además la estructura coral es decisiva para la restitución del discurso dialógico y plural necesario para una comprensión democrática de la historia.

El estigma y la vergüenza: el disciplinamiento sexo-político de los cuerpos bajo la dictadura

Aparte de esas densas capas de silencio y elipsis -que como advierte la directora aún hoy son visibles en la sociedad paraguaya- el disciplinamiento sexo-político fue otra de las tecnologías de la violencia de la dictadura que el documental aborda con especial intensidad. La virulenta homofobia del régimen se articuló mediante una potente maquinaria represiva que apuntaló una bicéfala patologización y criminalización de la homosexualidad.

En el caso de Rodolfo Costa quizás antes del silencio estuvo la ceremonia de la injuria y del estigma. El insulto, la marca, la vergüenza, la autocensura y el autoenquistamiento es una cadena de progresión lógica que conduce al silencio y a la ocultación identitaria.

El número 108 es todavía un número cargado de oprobio y de violencia en Paraguay. Se utiliza como un insulto siendo sinónimo de «puto» o «maricón». Es un número apestado. En los hoteles de Asunción no es extraño que se haya suprimido la habitación número 108 porque nadie quiere quedarse en ella. Lo mismo ocurre con las matrículas de los automóviles que los ciudadanos no quieren o con los números de la lotería acabados en 108, que siempre se devuelven. Mucha gente aún lo utiliza y no conoce el origen del mismo. En 1959 el locutor de radio Bernardo Aranda es asesinado y calcinado con la gasolina de su moto, el régimen organiza una gran caza de brujas de homosexuales (por tener el asesinado esta condición), arrestando a 108 hombres. El lenguaje nunca es inocente: «108 personas de dudosa conducta moral están siendo interrogadas. Se busca a miembros de esta organización de hermandad clandestina», rezaba uno de los titulares de la prensa que recogía la noticia. Los arrestados fueron paseados por la famosa calle Palma en el centro de la ciudad de Asunción, desnudos, rapados, cargando piedras en la espalda y recibiendo insultos y escupitajos a su paso. El bochornoso desfile acababa en el cuartel de la policía. Además se confeccionó una lista con los nombres de los 108 y se repartió por los edificios institucionales, universidades, medios de comunicación y lugares de trabajo para que todo el mundo conociera a los «amorales» y «degenerados». Ante este señalamiento la única salida fue el exilio, el abandono de familias, relaciones personales y trabajos. Esta primera lista de 108 nombres tuvo un carácter fundacional como una efectiva tecnología de criminalización de la homosexualidad. Se consiguió que en el imaginario colectivo calara la idea de que el homosexual no sólo era un enfermo sino también un criminal peligroso. Mucha gente escribía cartas del lector a los periódicos para pedir al gobierno que desterrara a esos hombres, ya que en Paraguay no había supuestamente homosexuales. A partir de entonces el 108 pasó a utilizarse de forma eufemística para insultar a los homosexuales, para nombrar lo innombrable. Un lenguaje adaptado a la lógica dictatorial que trabaja con eufemismos para evitar nombrar la mecánica del terrorismo de Estado. Un lenguaje tecnificado y burocratizado de forma perversa para bordear lo que no se puede nombrar y de esta forma abyectarlo aún más. El uso incluso después de la dictadura del número 108 sería un ejemplo claro de ese lenguaje manchado de violencia. Ese lenguaje contaminado, sospechoso reverso de la libertad, del que habla G. Steiner (2003) en el caso alemán tras el genocidio judío, pero cuya lógica es también aplicable aquí. El autor en su análisis de la actitudes creativas tras las barbaries del siglo XX plantea que caben dos vías de escape literarias: la retórica del silencio o la transmisión de la vulnerabilidad del acto comunicativo, esto es, la crisis de confianza en el sujeto logocéntrico por su implicación en dicha barbarie. Una profunda desconfianza en el lenguaje contaminado por giros, clichés, remedos de la violencia y la opresión.

A esta lista siguieron otras. En el año 1982 ocurrió el caso Palmieri. Un chico de 14 años fue asesinado y se detuvieron a más de 500 homosexuales, los tuvieron presos, los sometieron a interrogatorios, torturas y vejaciones. Se elaboraron de nuevo listas y fueron distribuidas y fotocopiadas por toda la ciudad para señalarlos, criminalizarlos y ridiculizarlos. Se produjeron delaciones, los propios homosexuales denunciaban a otros para poder salir de esa lista maldita. Algunos de los testimonios del documental aseguran que fue el hijo del propio Strossner, homosexual

encubierto, el que estuvo implicado en el asesinato y que todo fue una maniobra para encubrirlo. Tras investigar en los archivos de la policía, Costa descubre que su tío fue uno de esos detenidos.

Como señala perspicazmente Didier Eribon (2001: 29) la identidad gay está profundamente demarcada por el orden social antes de que el mismo individuo se sepa como tal. En ese orden de cosas la injuria es el punto de toma de conciencia de la propia identidad.

En el principio hay la injuria. La que cualquier gay puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social. «Sucia marica» [«sucia tortillera»] no son simples palabras emitidas casualmente. Son agresiones verbales que dejan huella en la conciencia. Son traumatismos más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (porque la timidez, el malestar, la vergüenza son actitudes producidas por la hostilidad del mundo exterior). Y una de las consecuencias de la injuria es moldear las relaciones con los demás y con el mundo. Y por tanto, perfilar la personalidad, la subjetividad, el ser mismo del individuo.

El insulto es un veredicto externo a la persona homosexual que la condena a lo extraño, lo raro, lo anormal. La nominación no solamente sirve aquí para emitir una información, sirve para establecer una jerarquía en la que el que injuria tiene poder sobre el insultado y ese poder es el de herirlo, hacerlo sentir vulnerable, despreciable, inferior. El poder constituyente del lenguaje basado en los enunciados ilocutivos planteados por J.L. Austin en su *Hacer cosas con palabras* ha sido ampliamente analizado por Judith Butler primero en su famosa teoría de la performatividad y de forma aún más focalizada en su *Lenguaje, poder e identidad* (2004). La injuria me dice lo que soy en la misma medida en que me hace ser lo que soy. Si nos formamos en el lenguaje, entonces ese poder formador precede y condiciona toda decisión que podemos tomar al respecto y nos insulta desde el principio, por así decir, mediante ese poder anterior. El lenguaje es performativo porque lo sostiene, lo atraviesan y lo reorientan todas las fuerzas que organizan la sociedad y los modos de pensar. Su constante repetición citacional es lo que hace que el discurso se traduzca en fuerza y poder. El lenguaje por tanto nos antecede y al mismo tiempo nos constituye.

La injuria es sólo la punta de lanza, el rasgo verbal límite de la violencia simbólica que organiza la sexualidad según jerarquizaciones y exclusiones bien precisas y que confiere a la homosexualidad un estatuto de inferioridad en nuestras sociedades. También el no nombrar y la elipsis son formas de violencia simbólica. Es tremendamente violento ver cómo hacia la mitad de la película el padre de la directora, a pesar de que sus prejuicios y credo religiosos le obligan a callar, al hablar de su hermano esboza una suerte de «homosexual» pero a través de una voz avergonzada, intimidada por la propia palabra. La directora se sorprende de que su padre llegue a nombrar la homosexualidad de su hermano.

El régimen totalitario de la dictadura de Stroessner parece querer llevar al extremo este carácter configurador de la injuria. El castigo tiene una función social ejemplarizante cuando es público -como señalara Foucault- en la que el espectador internaliza las normas del orden, sus fronteras y lo que es aún más efectivo, la autovigilancia. El régimen muestra en este caso de una forma ritualizante, casi como en los regímenes antiguos, que funciona como una fuerza de control y vigilancia del orden normativo sexual y genérico mediante la criminalización política de la homo-

sexualidad. La exhibición pública de los «degenerados» y el ejercicio de la violencia sobre sus cuerpos es la forma de reformar la «deformación» genérico-sexual. Frente a la figura fundamental de la represión en las dictaduras sudamericanas, que es la de los desaparecidos, con este escarnio y con las listas de homosexuales paradójicamente lo que se hizo fue identificar a los gays, hacerlos hipervisibles para que ellos mismos se autocensuraran y se escondieran. La ocultación y el silencio como la única forma de pasar inadvertido para el poder represivo. El régimen de Stroessner lo sabía todo, creó una red de *pyragües*, o espías que denunciaban todo aquello que fuera contra el sistema; cualquier vecino podía ser un *pyragüe*. La sociedad ejerce la vigilancia policial sobre sí misma haciéndole el trabajo sucio al sistema. En un momento dado, Costa introduce una potente e irónica alegoría que elabora una relectura de los signos cotidianos a la luz de la vida vigilada y opresiva de la dictadura. Después de hacer un recorrido -en una suerte de pieza conceptual- buscando el ausente número 108 en la numeración de las casas y edificios muestra la placa de una plaza o calle en la que reza «Ciudadanos unidos».

La violencia de la dictadura contra la «deformación» del régimen genérico-sexual heteronormativo se ceba en el homosexual al que considera un degenerado, no sólo un vicioso o perverso, sino el que no tiene un género. El que no se ajusta al binarismo obligatorio que reduce los cuerpos a dos sexos, con sus respectivos géneros bien demarcados y sus correspondientes objetos de deseo. Este odio de lo diferente es una forma de violencia simbólica que está anclada en lo que Pierre Bourdieu (2000) llama la «dominación masculina», entendida no sólo como la dominación de los hombres sobre las mujeres, sino del «principio masculino» sobre el «principio femenino» y por tanto del hombre heterosexual sobre el homosexual al que el inconsciente de nuestras sociedades sitúa en el lado de lo femenino. Al menos de forma persistente desde finales del siglo XIX se entiende la homosexualidad como una inversión de género (Eribon 2007: 114-125). Las teorías psiquiátricas y médicas de mediados del XIX planteaban la idea del homosexual masculino como un alma de mujer en un cuerpo de hombre. Encabalgaban la elección del objeto de deseo con el género, forzando *ad absurdum* la maquinaria binarista: el hombre que desea a otro hombre sólo puede ser explicado porque su alma es de mujer. El desprecio del homosexual en el caso de Paraguay tiene una fuerte ascendencia genealógica en la defensa a ultranza de la virilidad paraguaya que se remonta la biopolítica posterior a la Guerra de la Triple Alianza. Conflicto fundacional para la nación paraguaya en la que la locura de Francisco Solano López mandó a la guerra a todos los varones mayores de 11 años. Tras la pérdida de buena parte de la población masculina en la masacre de dicha guerra el hombre tenía que ser macho de forma obligatoria, se le asignó una figura casi mítica de semental para la repoblación de un país devastado. Esto sirvió para asentar un fuerte machismo promovido incluso por la propia mujer, en el que ella era reproductora y sumisa y el hombre debía ser por encima de todo macho. Estos antecedentes históricos más el ensalzamiento de la familia normativa y sus valores conservadores por parte de la dictadura son el trasfondo de este disciplinamiento sexopolítico. Difícil encaje en este panorama de ese «cuchillo de palo» en casa de herreros que quería ser artista. Como es sabido la elección de profesiones puede ser una huida a la interpelación heterosexual. Fuera de los estereotipos culturales que asocian creatividad con homosexualidad, la sociología de la homosexualidad ha analizado estas elecciones como la forma en la que los jóvenes, sobre todo en las clases populares, huyen de las profesiones manuales para orientarse hacia otras en las que gozarán de una mayor tolerancia y les será más fácil vivir su sexualidad. La homofobia y el sexismo lo inundan todo: una de las vecinas de Rodolfo Costa entrevistadas en el documental cuenta que



Arriba. El padre de la directora en la herrería, negocio familiar. Fotograma de *Cuchillo de palo*.
Abajo. Renate Costa en una secuencia abraza a la transexual. Fotograma de *Cuchillo de palo*.

éste tenía que limpiar la puerta de su casa de noche porque un hombre en esa época no podía dedicarse a barrer.

El cuerpo se vuelve un objeto de control estatal que pretende regular el género como expresión natural del sexo, así como la sexualidad distinguiendo entre prácticas normales y patológicas. En un momento dado dice el padre que el tío Rodolfo era homosexual y que eso era lo peor que se puede ser, que «ese era el problema, gravísimo problema»; que él sólo intentaba ayudarlo a «enderezar su camino», aunque esto fue en vano. En otra escena plantea que el homosexual es un monstruo que nunca acaba bien, porque así «está escrito en todos sitios, por la policía, y en la Biblia». Patologización y abyección de la homosexualidad que lleva a la familia de la directora a prohibirle, cuando era niña, que se acercara a su tío. El régimen político impone el régimen sexual normativo a través de un bioterrorismo genérico y sexual. *Cuchillo de palo* es un ejemplo contundente para aplicar la máxima del feminismo de los setenta «lo personal es político», que podríamos declinarla a «todo sexo es político». Los cuerpos sexualizados, con especial virulencia los de una minoría sexual, sufrieron la violencia de la política del *stronato*. Los regímenes totalitarios obsesionados con contener cualquier fisura del poder hacen equivaler dos formas de oposición: la resistencia política con la transgresión sexual. Se equipara el «crimen» sexual (desviación de la norma) al político. Esto queda bien reflejado en una de las novelas más importantes de la literatura gay latinoamericana de los setenta, *El beso de la mujer araña*, 1976, del argentino Manuel Puig. Sus personajes, un revolucionario y un homosexual comparten celda y cruzan sus vidas; se sexualiza la política y se politiza la sexualidad (Balderston, y Quiroga, 2005).

Frente a esta punición de la diferencia y tras ser detenido e incluido en la lista de homosexuales del caso Palmieri su tío se replegó sobre sí mismo. La doble vida del tío de la directora está incluso refrendada por una doble personalidad: Rodolfo Costa/ Héctor Torres. Una identidad de cara a la familia y el contexto normativo y otra identidad para el mundo del espectáculo y de la noche. Decir y no decir. El «secreto abierto» o «el espectáculo del armario» en palabras de Eve Kosofsky Sedgwick (1998), es decir, las miradas al interior de lo que se supone que nadie conoce. Se sabe el secreto pero no se le da voz porque esto generaría una interrupción de la reproducción de la evidencia heterosexual. Cuando el homosexual dice que lo es hace que el heterosexual se vea obligado a pensarse como tal, mientras que hasta entonces no tenía que plantearse nada sobre su identidad y sobre cómo ésta se ha asentado culturalmente como una verdad natural y universal. De ahí el reclamo de la discreción. El homosexual puede ser el objeto del discurso (objeto de suposiciones, chistes o burlas), pero resulta inaguantable cuando se convierte en el sujeto enunciativo del mismo, en un tono autoafirmativo.

El tío Rodolfo Costa tomó la opción de una doble vida por no querer romper con su familia e irse lejos, prefirió quedarse a cinco metros de la abuela. Quizás una opción menos valiente pero no menos difícil y complicada. Costa introduce aquí la melancólica metáfora de la cometa multicolor construida por su padre que se queda enganchada en los cables del tendido eléctrico cuando la sacan a probar, impidiéndole el vuelo. Frente a esta posición estarían las actitudes heroicas de las locas y travestis que rompen de cuajo con las estructuras opresoras de la familia y la sociedad heteronormativa, estableciéndose en una atalaya alejada desde la que van haciendo añicos los modelos genéricos, sexuales y corporales. El papel de la loca y de la travesti es decisivo en la lucha sexo-política contra los regímenes dictatoriales que anegaron el Cono Sur en la segunda mitad del siglo pasado como se

pone de relieve acertadamente en diversos momentos de la exposición *Perder la forma humana* (Davis, 2012: 247-254). Por ejemplo Néstor Perlongher, el escritor y activista gay argentino, veía en la «marica» al auténtico homosexual rebelde. Para él era el verdadero desafío a los roles sexuales estereotipados y la ruptura más auténtica con la cultura machista, de ahí que también fuera el más perseguido. Por ello emprendió en primer lugar una campaña para rescatar al hombre afeminado, creando así un antecedente para luego enmarcar la discusión acerca del travesti y el transexual.

Esta melancólica oscuridad sobre la experiencia vital de su tío en una época sombría tiene un fuerte peso en el documental. Pero también hay resquicios de luz en la discreta y respetuosa incursión que la documentalista hace en la vida oculta, doble y nocturna de su tío, mucho más colorista y afectiva. Comenta la narradora que su tío a pesar de haber «muerto de tristeza», como decía su familia, era muy alegre, vestía con colores llamativos y siempre estaba escuchando música. En ese *abc* de una homosexualidad que no puede vivirse en libertad, otro elemento clave sería la práctica y la política de la amistad. Ésta sería una forma de escapar a la interpelación de la «heterosexaulidad obligatoria» de la que hablara Adrienne Rich (1996:15-45), en la que toda una serie de llamamientos al orden heteronormativo se lanzan continuamente desde todas las instancias de la sociedad, desde la violencia ordinaria activada en situaciones cotidianas en la familia o la escuela, hasta el odio hiriente y traumatizador de las injurias y las agresiones físicas. Aparece un buen ejemplo de esta interpelación heterosexual en el documental cuando la narradora dice que su tío siempre tenía una silla vacía a su lado en los banquetes y fiestas familiares. La creación de un entorno de relaciones elegidas, de una «otra familia» en la que no hay que guardar secretos y que actúa como espejo reafirmante de la propia identidad es vital. Todos los antropólogos e historiadores de la homosexualidad reciente destacan la importancia de los bares, las asociaciones y los lugares de ligue como las instituciones más importantes de la vida homosexual. Costa aborda esa otra familia de su tío con respeto -tiene cierto miedo a poder ser una intrusa en un mundo que no conoce- pero al mismo tiempo allí encuentra a alguien como la transexual Liz Paola. Ésta es presentada mercedamente en un concurso de travestis como una auténtica heroína, una pionera de la lucha por la libertad y una superviviente al horror de la dictadura. Ella es la única persona que de forma conmovedora llora en la película por su tío, y una de los testimonios que es capaz de reactivar una memoria afectiva del desaparecido. Su llanto y su afecto hablan de esos vínculos llenos de verdad y solidaridad de esas «familias otras».

Rehacer la historia y la vida: conflictividad y reconciliación

Al afrontar un tema doloroso a nivel personal y colectivo, al dar visibilidad al tema de la homosexualidad -en un país que la ha negado durante tanto tiempo- hay un proceso de transformación de dicha sociedad. La visibilidad transforma la sociedad porque modifica profundamente lo que puede ser dicho, mostrado y pensado.

Además hay un claro deseo en el documental de restitución de los represaliados y las víctimas de la dictadura. El olvido y el silencio pueden ser otra forma de violencia. Afirma Costa que se ve en el deber de filmar para que existan (Bustos, 2010),

Hay historias que no se cuentan, se olvidan en el tiempo. Con la represión durante la dictadura pasa eso y con el caso de las listas, con la gente que figuraba en las listas hubo además una fuerte censura social, la gente les daba la espalda, prefería no

hablar de eso y en algunos casos no hablar con ellos, ni los abogados se animaron a apoyarles, por eso no podían denunciar lo que les pasaba. Por eso al filmar, incluso al hablar, uno les devuelve vida, dignidad, ayuda a que existan.

Resuenan en estas palabras la idea de pasado como posibilidad, la idea mesiánica benjaminiana de redención de los oprimidos. La recuperación de las víctimas y los olvidados del pasado mediante la memoria contribuye no a la recreación del pasado sino a la labor de construir el presente. Si nos sustraemos al sentido político de esta forma de hacer historia planteada por el pensador alemán, darles voz supone redimirlos y hacerles justicia. Al menos posibilita la realización de sus deseos no cumplidos en el presente. De hecho la esperanza del presente está en las promesas y las utopías no alcanzadas del pasado. Costa al rescatar la memoria de las vidas truncadas de los represaliados por la homofobia de la dictadura está trayendo al presente un material para la construcción de un futuro más justo.

Pero no olvidemos que en el documental este rehacer está atrapado en un entramado familiar en el que se enfrentan las visiones de un padre y una hija, las de dos generaciones muy distintas, sobre la vida y la historia reciente de su país. Las visiones de ambos sobre la familia y el contexto histórico político presentan diferencias insalvables. Por un lado está la posición del padre, ni a favor ni en contra del régimen, y su moral del cristianismo católico en la que la homosexualidad es algo feo y sacrílego, y por otro lado la de su hija que descubre con asombro los abusos que sufrió este colectivo. La figura del padre y la confrontación de su visión del mundo con la de la propia Renate Costa van adquiriendo un peso y un protagonismo cada vez más grande dentro del texto fílmico hasta convertirse en uno de los ejes fundamentales. La directora apunta en una de sus entrevistas que las discusiones entre su padre y ella producen mucha empatía en el público, la gente se identifica en esas discusiones familiares y generacionales. De hecho, la película tuvo un impacto importante en el contexto paraguayo debido en parte a esto, como explica la directora en una entrevista con Acevedo Kanopa (2011):

Al ser la primera película sobre la dictadura de Stroessner, la gente se ponía a hablar mucho de eso, como que tenía mucha necesidad de hablar de la dictadura. Muchos traían a sus padres, o en los debates no sólo se traía el tema de la homosexualidad. También se tocaba mucho el tema de los exiliados. Creo yo que fundamentalmente ayudó mucho a la gente joven a hablar del tema con sus padres, con sus abuelos, tíos.

Renate Costa apuesta por un espíritu de reconciliación. La dura confrontación de visiones de las escenas finales no imposibilita la reconciliación. Antes que pedir cuentas, la segunda generación es la que tiene que comprender a la primera, tiene que entender que vivieron cosas que los jóvenes ni pueden imaginar, cosas que debieron ser muy duras. La aceptación está trazada desde el marco del amor incondicional que se da en las relaciones entre padres e hijos. Para la directora la ternura y el afecto deberían ser las herramientas para emprender una hermenéutica de la sociedad y de nosotros mismos. Esta posición de aceptación muestra los pasos que la sociedad debe ir dando para alcanzar la tolerancia y el entendimiento.

A modo de conclusión

Podemos a modo de conclusión constatar que el punto de arranque de *Cuchillo de palo*, una investigación personal sobre una cuestión familiar de la autora: la muerte de su tío durante la dictadura, se va abriendo en forma de ramificaciones que acaban desembocando en un río de gran caudal. La vida privada de su tío, su

homosexualidad, su relación con el contexto familiar, social y político del momento traza un retrato que trasciende lo individual y anega la experiencia social e histórica de la colectividad paraguaya bajo la dictadura de Stroessner.

El documental subjetivo se muestra aquí como una herramienta de gran eficacia para diseccionar y conocer la historia y el pasado recientes. Así lo muestra la inteligente edición que realiza la autora de varias textualidades fílmicas como el cruce de una memoria a la figura de su tío, con trazos de documental etnográfico sobre la homosexualidad en el Paraguay de los años ochenta, con un documental de denuncia política sobre la virulenta homofobia del *stronato*, con otro que habla del conflicto entablado por dos generaciones en torno a la ética de la dictadura y la posibilidad de reconciliación. Este acaba siendo un emotivo ensayo documental de indagación autobiográfica en el que su propia vida familiar está fuertemente imbricada con lo político, pensados como si fueran dos dimensiones de una misma cosa. La búsqueda de verdad propia del género documental se produce aquí a través de una poderosa implicación personal. Formato cuya eficacia a la hora de explorar la memoria y el pasado traumático de los recientes procesos dictatoriales queda sobradamente demostrado en este magnífico ejemplo y en otros tantos documentales realizados en el contexto latinoamericano.

Bibliografía

- Acevedo Kanopa, A. (2011, 8 de agosto). Entrevista a Renate Costa. *El pijama de Hepburn*. Recuperado de: <http://elpijamadehepburn.blogspot.com.es/search?q=renate+costa+>
- Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.
- Aprea, G. (2010). Dos momentos en el uso de testimonios en el documental latinoamericano. *Cine Documental* (nº 1). Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html
- Balderston, D. y Quiroga, J. (2005). *Sexualidades en disputa, Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Ro-jas.
- Benjamin, W. (1991). "El narrador". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV* (pp. 111-135). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). "Sobre el concepto de historia". En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (pp. 35-59). México: Universidad Autónoma de la ciudad de México.
- Bordieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bustos, A. (2010 abril). Entrevista con Renate Costa. *Grupokane*. Recuperado de: http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&catid=37%3Acatdocumental&id=215%3Aar-tentrevirenatecos&Itemid=29.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Calviero, P. (1988). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carvajal, F. y Noriega, F. (2012). "Enunciar la ausencia". En *Perder la forma humana Una imagen sísmica de América Latina en los años ochenta* (pp. 103-110). Madrid: MNCARS.
- Casullo, N. "La figura del escucha en Benjamin". Recuperado de: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/CasulloNicolas.pdf>.
- Davis, F. (2012). "Travestismos". En *Perder la forma humana Una imagen sísmica de América Latina en los años ochenta* (pp. 247-254). Madrid: MNCARS.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández-Navarro, M.A. (2013). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Mircrogemas.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: La Tempestad.
- López, M.A. (2012). "Fosa Común". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de América Latina en los años ochenta* (pp. 116-130). Madrid: MNCARS.
- Martyniuk, C. (2003, 12 de septiembre). Adorno de Auschwitz a la Esma. *Clarín*. Recuperado de: <http://edant.clarin.com/diario/2003/09/12/o-02902.htm>.
- Martyniuk, C. (2004). *ESMA, Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2003). ¿Qué tipos de documentales hay? Texto de circulación interna de la cátedra Teoría del Lenguaje audiovisual, Fac. Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/70261655/Bill-Nichols-%C2%BFQue-tipo-de-documentales-existen>.

Ranciere, J. (2010). "La imagen intolerable". En *El espectador emancipado* (pp. 87-107). Madrid: Ellago Ediciones.

Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes* (nº 10), pp.15-45.

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara. *La Fuga* (nº 12). Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>.

LA UTILIZACIÓN DE UN MEDIO SUBVERSIVO POR PARTE DE LA INSTITUCIÓN: EL LIBRO DE ARTISTA Y SETH SIEGELAUB

Laura Pinillos Villanueva
L.pinillos@hotmail.com

THE USE OF A SUBVERSIVE MEDIA BY INSTITUTIONS: ARTIST'S BOOKS AND SETH SIEGELAUB

ABSTRACT: During the decade of 1960 the concept of the artist's book arose with a subversive carácter: it was used by artists to scape from the museums and art galleries' system so they would be able to approach to a wider audience. Nevertheless, several times institutions copied these models to their own purposes. We will find artist's publications which are presented as exhibition catalogues, advertising brochures, or even as art exhibitions. One of the clearest examples in carrying out this practice would be the conceptual art sponsor Seth SiegelauB.

KEYWORDS: Artist's book, artist's publication, exhibition catalogue, editorial exhibition

RESUMEN: En los años 60 nace el libro de artista con un carácter subversivo, del que los artistas hacían uso para escapar del sistema de museos y galerías y así poder llegar a un público más amplio. Sin embargo, en numerosos casos fueron las instituciones las que hicieron uso de este formato para sus propios fines. Encontraremos publicaciones artísticas que toman forma de catálogos de exposición, panfletos publicitarios, o exposiciones en sí mismas. Uno de los mayores exponentes en llevar a cabo esta práctica será el marchante de arte conceptual Seth SiegelauB.

PALABRAS CLAVE: Libro de artista, publicación artística, catálogo de exposición, exposición editorial



Este estudio forma parte de una investigación más amplia sobre la edición de libros de artista y fanzine realizada como Trabajo Final del Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo de la Universidad del País Vasco. Dicho estudio constaba de una primera parte dedicada a la investigación histórica, en la que se enmarca este artículo, y una segunda parte dedicada a un estudio de campo sobre el panorama actual en la ciudad de Bilbao. Con esto se consiguió crear un corpus teórico sobre la edición artística como proyecto democratizador de la obra de arte, así como un archivo de las actividades relacionadas con este campo que se llevaban a cabo en ese momento (años 2014-2015) en dicha ciudad.

En el transcurso de la investigación, nos resultó de especial interés el mundo de la edición independiente ligada a la institución, un concepto a priori contradictorio, pero que encuentra su máximo exponente en la figura del marchante Seth Siegelaub. Se tratan en este apartado obras pertenecientes a la época en la que el libro de artista contaba con un mayor carácter rompedor y buscaba desligarse de espacios como la galería y el museo. Por eso nos resultan de mayor interés los casos que describimos a continuación cuya naturaleza es más contradictoria por resultar ser herramienta de la institución.

En este aspecto tiene gran relevancia el artículo escrito por Moeglin-Delcroix (1996:95-117) en el que se recopilan muchos de los ejemplos que aquí exponemos. Este fue el punto de partida para seguir con la investigación dentro de este campo. A esos ejemplos se unieron otros, como la obra de Marcel Broodthaers, en la que pudimos profundizar gracias a los talleres impartidos por el tipógrafo y diseñador gráfico Filiep Tacq en el grupo de lectura organizado por Bulegoa z/b en Bilbao, o algunos de los volúmenes descritos por Johanna Drucker (1995).

En el artículo se propone una clasificación novedosa que se articula en dos bloques diferentes, dependiendo del uso que se haga del formato editorial: la obra como catálogo y la publicación como exposición. También, por primera vez, se recalca de forma deliberada este aspecto institucional de los libros de artista contrario a su naturaleza rompedora.

El medio editorial como escapatoria

El concepto de libro de artista nace como tal en los años 60 con la voluntad de ser un medio subversivo contra la institución museística y el mercado del arte. Los artistas hacen uso de materiales baratos y medios de impresión al alcance de la mano para crear obras en grandes tiradas que tengan una gran difusión. Se pretende con esto una democratización de la obra de arte, que mediante el proceso editorial puede llegar a un mayor número de público.

En el clima aperturista y liberado que caracteriza a esta década, los artistas empezaron a explorar formas de desligarse del sistema de galerías y museos y alcanzar con su obra a un público más amplio. Los avances en los medios de producción de masas como la impresión *offset* o la fotocopidora, hicieron del libro y las publicaciones una forma fácil y accesible de propagar sus mensajes.

Estas tecnologías habían ayudado a dispersar los libros relacionados con la materia artística, con reproducciones a color etc., los cuales eran, en muchos casos, el único acceso de la población no iniciada a las obras de arte. No es sorprendente que los artistas tomaran el control de este medio que tradicionalmente había sido

dominado por la crítica, para hacerlo una herramienta de trabajo a través de la cual expresar sus inquietudes en primera persona y sin intermediarios. A partir de ahora una mayor audiencia podría contemplar la obra en el medio para el cual había sido creada, y no solamente a base de reproducciones. Así los artistas se aseguraban de que su obra alcanzaba al destinatario de la manera exacta que ellos pretendían.

En los años 60 los movimientos conceptuales en los que la idea primaba por encima del objeto artístico cobran gran importancia. Esto hizo a los libros susceptibles de ser el soporte idóneo en el que plasmar estas prácticas conceptuales que no tenían por qué materializarse. Con ellos además, se disipaba el aura benjaminiana de la obra, creando múltiples originales, criticando así el creciente elitismo del mundo del arte.

Otra causa de este auge fue la proliferación de publicaciones artísticas por parte de los museos y las instituciones, de las que los artistas decidieron tomar el control. Por otra parte, el libro supuso un método de comunicación sencilla, rápida y de bajo coste, que permitía a los artistas diseminar su obra de forma barata en una sociedad cada vez más globalizada.

En una época como ésta, de florecimiento artístico, las fronteras entre las artes, el teatro, literatura, danza y música se volvieron muy irregulares, y se comenzó a experimentar con nuevos medios: video, audio, performance, etc. En este contexto el libro tenía un lugar privilegiado, ya que su funcionamiento era familiar y conocido, al contrario que el de las nuevas tecnologías.

Además, en el clima cultural e intelectual del momento, eran comunes las publicaciones y discursos de corte político e ideológico. Este carácter socialista impulsó el concepto de democratización, además de involucrar a los artistas en la difusión de sus ideales a una escala popular, para lo que encontraron en los medios editoriales un fuerte aliado.

Por norma general, las publicaciones de artista tuvieron poca presencia en galerías y museos. Los comerciantes buscaban un arte que les diera más beneficios y los libros eran desechados, ya que precisamente su principal objetivo era ser vendidos a precios asequibles. En otras ocasiones, suponían una actividad complementaria dentro del comercio de la galería y funcionaban como distribuciones para potenciales compradores de objetos más caros, como una forma de publicitarse.

Uno de los resultados de este rechazo mutuo ha sido la consecuente invisibilidad del género en los principales circuitos artísticos. Esta teoría es defendida por Johanna Drucker (1995:solapa) cuando declara lo siguiente:

La ecuación de la importancia del arte a gran escala es definitivamente una característica del arte post-1945, por eso la escala íntima y personal de los libros está empujada a un lado en comparación. Está también el aspecto del mercado. Los libros tienden a ser vendidos a un precio diferente, generalmente más bajo que los cuadros o las esculturas, lo que perpetúa su percepción de valor menor en un círculo vicioso.

Sin embargo, no todas las instituciones estaban completamente desligadas de la producción de este tipo de obra. Muchos museos y galerías crearon híbridos catálogo-libro de artista para sus exposiciones que suponían a su vez obra integrante

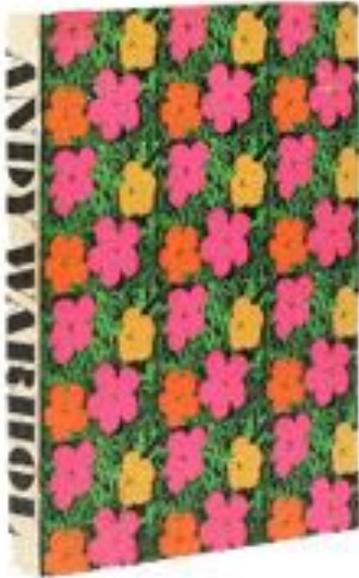


Figura 1. Catálogo *Andy Warhol*, Andy Warhol, 1968
 Fuente: www.manhattanrarebooks.com y www.frieze.com

Figura 2. Catálogo *L'Angelus de Daudier*, Marcel Broodthaers, 1975.
 Fuente: antiques.gift y www.copyright-bookshop.be



de la muestra. En otros casos, las publicaciones sustituían directamente a la exposición. El principal promotor de este tipo de iniciativas fue el joven marchante Seth Siegelau.

Obra como catálogo

Las obras como catálogo que trataremos en este apartado acompañan exposiciones o eventos, pero a su vez son creaciones originales del artista que se añaden al resto de la obra y participan de la exposición. Se oponen a las funciones informativas de los catálogos al uso, eliminando la figura del especialista o crítico, y rechazando la distinción entre los entendidos y los espectadores medios. Reivindican además, una responsabilidad intelectual sobre su creación, dejando de lado las interpretaciones de intermediarios y echan por tierra el valor del catálogo autenticador de obra como producto de mercado. La publicación del artista sustituye la circulación mercantil por la circulación de la obra por sí misma.

La publicación de catálogos que constituyen obra por sí misma cobra fuerza a finales de los 60. Sin embargo, podemos encontrar los primeros ejemplos a comienzos de la misma década. El 27 de noviembre de 1960 Yves Klein publica *Dimanche-Le journal d'un seul jour*, un falso periódico de 4 páginas que contenía en primera plana su Salto al vacío y que se vendió en quioscos habituales. Fue publicado con motivo del Festival de Arte de Vanguardia de París y funcionaba a la vez como obra del festival y como catálogo de sus trabajos.

En 1968, Andy Warhol publica un catálogo con motivo de su primera retrospectiva organizada por el Moderna Museet de Estocolmo. Desde fuera parece un catálogo expositivo al uso, en el que sólo aparece el nombre del artista como título de la publicación y como autor de la misma. Pero en el interior no se corresponde con las nociones básicas de lo que debería ser un catálogo: no hay introducción ni análisis de obra. Los únicos textos son varias declaraciones del artista, una segunda parte se compone de fotografías sin texto, y una tercera de imágenes del taller, retratos y vistas de exposiciones.

En 1969, el artista Paul Thek y el diseñador Edwin Klein, prepararon el catálogo con motivo de la retrospectiva que se iba a celebrar del primero en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. El resultado fue *A document*, una publicación a tamaño tabloide, con fotomontajes en su interior de páginas del *Herald Tribune* y conjuntos de objetos y fotografías superpuestos. Los autores colaborarían en más publicaciones posteriores.

Marcel Broodthaers también utilizará los catálogos de sus exposiciones como nueva forma de creación. En 1975, con motivo de su última exposición *L'angelus de Daumier*, publica dos volúmenes. El primero contenía la idea de la exposición, antes de que esta se realizara. Impreso en blanco y negro en offset, es un catálogo de sus intenciones sobre lo que va a presentar en el museo. En lugar de las imágenes de obra que se esperan en un catálogo, su lugar lo ocupan estampados decorativos que sugieren la presencia de estas imágenes. En la segunda publicación, dos meses posterior a la primera, es donde el objeto y la obra encuentran su sitio. La calidad del papel es superior y está impreso a color, como si el autor quisiera resaltar su importancia. La portada del segundo volumen corresponde con la imagen de la contraportada del primero, y viceversa, creando así una unión en bucle.



Figura 3. Catálogo Joseph Beuys, Museo Mönchengladbach, 1967
Fuente: pinakothek-beuys-multiples.de

Figura 4. Catálogo *Jasper Johns*, Museo Mönchengladbach, 1971
Fuente: www.publiccollectors.org



En otras publicaciones, la figura del comisario era tan importante como la del artista, convirtiéndose este en comanditario y mecenas de la obra. Es el caso de los catálogos de exposición del museo de Mönchengladbach de la mano del comisario Jean-Christophe Ammann. Encargaba al artista sobre el que se organizaba la exposición una modesta caja de cartón, todas del mismo formato, que se editaban de 200 a 600 ejemplares. Todas ellas juntas constituyen una colección. Algunos de los artistas participantes fueron Carl Andre, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Daniel Buren, Hanne Darboven, Piero Manzoni, etc. Inspiradas en las *Fluxboxes*, contienen todo tipo de materiales e información: documentos, libros de artista, mapas, láminas, objetos...

En muchos casos, estas eran los medios más fáciles para que un artista viera publicado su trabajo. O bien transformando el catálogo entero en una obra de arte, o incluyendo algunas páginas insólitas dentro del mismo.

Publicación como exposición

Siguiendo con esta reivindicación, sobre todo por parte de los artistas conceptuales, de no dejar en manos de la crítica el discurso sobre su obra, el formato editorial fue también muy utilizado como soporte de exposiciones completas, que podían existir o no fuera de la publicación, pero que sin este formato perdían toda su razón de ser. En ese aspecto fue clave la figura del marchante Seth Siegelau. De 1964 a 1966 regentó la galería Seth Siegelau Contemporary Art, y tras su cierre, se dedicó a difundir masivamente la figura de los artistas conceptuales.

En 1968 en Ámsterdam, la galería Art & Project centrada en el arte conceptual, comienza a publicar una serie de boletines como espacio de creación a disposición de los artistas. Desarrolló una red artística internacional a través de las invitaciones a creadores para participar en exposiciones a través de correo postal, en un formato, lugar o momento no fijados.

Ese mismo año, Lawrence Weiner publica *Statements*, el primer libro como exposición. Cada página tiene un texto en bloque como si se tratara a la vez de una imagen y una sugerencia para una acción artística. La noción de arte sin embargo, no existe en las páginas de la publicación, sino en la mente de la persona que lee estas «declaraciones». Con esta obra comenzamos a estudiar la actividad de Siegelau como editor.

También de 1968 es el llamado *Xerox Book*¹. Siegelau propuso a 7 artistas que intervinieran a su gusto 25 páginas, sabiendo que el medio de reproducción sería a través de una máquina industrial Xerox. Estos artistas fueron Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. La meta de Siegelau era crear una publicación que pudiera ser producida y distribuida a bajo precio. Sin embargo, el proceso de fotocopia resultó ser más caro de lo esperado, por lo que la primera edición de 1000 ejemplares fue impresa en offset.²

¹ Conocido comúnmente bajo este nombre, ya que la única inscripción de su portada hace referencia a los artistas participantes.

² También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>

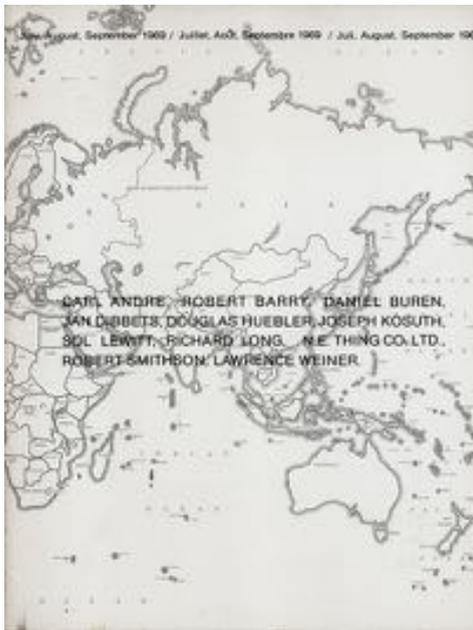


Figura 5. *July, August, September 1969. Juillet, Août, Septembre 1969. July, August, September 1969*, Seth Siegelau, 1969
Fuente: www.artcontemporanea.com y www.stedelijk.nl

En 1969 realiza tres publicaciones con una mayor concepción de catálogo como exposición sin el cual, la exposición no existe. Las obras que contienen también podían existir fuera del papel, pero solo formaban parte de un conjunto de obras gracias a estas ediciones.

El primero es *January 5-31, 1969*. Fuera del catálogo también existía la exposición. Sin embargo, ésta estaba subordinada a la publicación y no al contrario. En un despacho, cada uno de los artistas (Barry, Huebler, Kosuth y Weiner) expuso dos obras, pero en el catálogo disponían de cuatro páginas completas. En ellas introdujeron fotografías que no tenían por qué corresponderse con las obras expuestas, listas de obras conceptuales, invisibles o intransportables (como una trinchera) y textos con declaraciones. La página era un lugar más idóneo para las obras de estos artistas conceptuales que el propio espacio físico.³

La segunda es *1969 March 1969*. Esta obra toma la forma de un calendario, y para su realización Siegelau invitó a 31 artistas. La primera página es una reproducción de la carta que este les envió, y las siguientes corresponden a las respuestas que contienen la obra propuesta ordenadas alfabéticamente según el nombre del autor. En los casos en los que no se recibió contestación, la página queda en blanco respetando el espacio. Cada intervención es una propuesta para la realización de la obra el día asignado. Los 31 invitados van de Carl Andre a Ian Wilson, y propusieron todo tipo de obras y acciones. Por ejemplo, para el día 5 de marzo, Robert Barry propone soltar en la atmósfera cierto volumen de gas en alguna parte y Barry Flanagan respondió con la misma carta recibida a la que añadió diferentes anotaciones. Las realizaciones de estas obras ni siquiera serán confirmadas, pero las obras son los proyectos o la ausencia de los mismos. La exposición no tiene un espacio más que el libro, pero sí tiene una temporalidad real.⁴

La tercera publicación es *July, August, September 1969. Julliet, Août, Septembre 1969. July, August, September 1969*. Esta obra reúne obras de diferentes artistas que tienen lugar en espacios muy alejados geográficamente, y que solo conviven dentro del catálogo. Presencialmente son simultáneamente invisibles, ya sea por su alejamiento o por su propia naturaleza. Cada uno de los participantes disponía de dos páginas para presentar su trabajo, que debían contener la información de la obra, el lugar y la fecha. En ocasiones adjuntaban fotografías como documentación de obras ya realizadas, y en otros casos hacían referencia a proyectos por realizar. Por ejemplo, Daniel Buren presenta dos fotografías de un anuncio publicitario antes y después de su intervención con bandas. Las indicaciones de otros artistas eran más escuetas, como es el caso de Jan Dibbets, que propone «un viaje únicamente para ser viajado. Cualquier otra información específica está contenida en la propia obra», o Douglas Huebler «Toda información específica necesaria está contenida en la propia obra».⁵

Puesto que la naturaleza de estas obras no era visual, no exigían un medio tradicional de exposición, sino un medio que presentara las ideas intrínsecas del arte.

³ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/january1969.pdf>

⁴ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf>

⁵ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/JulyAugSept1969.pdf>

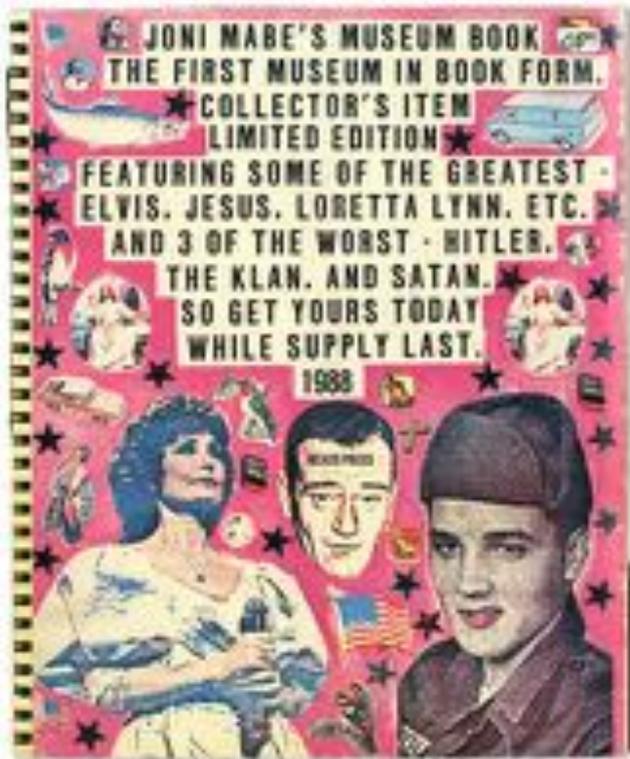


Figura 6. *The Museum Book*, Joni Mabe, 1988
 Fuente: www.artistsbooksonline.org

Como muestra de la acogida de estas publicaciones por parte de las instituciones, mencionaremos el catálogo de *Information*, una exposición celebrada en el MoMA en 1970. En ella se reunía la obra de artistas conceptuales, minimal, povera y fluxus. El catálogo estaba compuesto por contenidos de creación directa de los artistas, creando así una antología de trabajos complementarios a la exposición.

Otros autores posteriores continuarían trabajando con el libro como forma de exposición, ligado o independiente de la institución. Un ejemplo es la obra *The Museum Book* (1988) de Joni Mabe. Este libro recoge a modo de álbum de recortes, la imáginería representativa de la cultura popular sureña de los Estados Unidos, a través de la amplia colección de pegatinas del autor (impreso en *offset*). La figura central es Elvis, que comparte espacio con Jesucristo y otras figuras menores como John F. Kennedy. Por una parte el museo es muy heterogéneo, y por otra, se centra sobre todo en el universo *country*. El libro es literalmente un museo, no hay exposición preexistente y sin el álbum las obras no tienen existencia. Lo que le da al libro el estatus de museo es el espacio de exhibición y las colecciones ordenadas.

Conclusiones

A pesar del marcado carácter subversivo e independiente con el que nació el concepto de libro de artista, no fueron pocas las instituciones, museos o galerías que terminaron haciendo uso de este formato para sus propios fines. Estas publicaciones fueron usadas a modo de catálogos, panfletos publicitarios o exposiciones con formato editorial. Ejemplos de esta apropiación de la publicación de artista las hemos visto en ejemplos como el del Museo de Mönchengladbach o la galería Art & Project.

Por otro lado, el galerista Seth Siegelauub representa la figura del marchante e intermediario de la que huían los artistas que buscaban expresarse directamente mediante el formato editorial. En cambio, en el caso de los conceptuales, éste ejerció una gran labor de mediación entre su obra y el gran público mediante este tipo de iniciativas que funcionaban para dar a conocer sus trabajos.

Esta apropiación por parte de las instituciones de un formato artístico que les debería de ser ajeno ha ayudado, en parte, a dar un mayor conocimiento al libro de artista. El museo, además de la labor de exhibición, tiene otro cometido de gran importancia que es el de legitimación de las obras. Por lo tanto, la presencia de estas publicaciones dentro de estos espacios o el uso que de ellas hicieron agentes culturales de gran influencia, evitaron que el género libro de artista cayera en un mayor desconocimiento del que, desgraciadamente, sufre hoy día.

Bibliografía

Alarcón Ibáñez, V. (2009). *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Alcaraz i González, S. (2012). *El libro de artista. Historia y contemporaneidad de un género artístico*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Bury, S. (1995). *Artists' Books. The Book as a Work of Art*. Gran Bretaña: Scolar Press.

Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Nueva York: Granary Books.

Klima, S. (1998). *Artists Books. A critical survey of the litterature*. Nueva York: Granary Books.

Lyons, J. (edit.) (1993). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Nueva York: Visual Studies Workshop Press.

Moeglin-Delcroix, A. (1996). Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Verano-Otoño, pp.95-117.

Moeglin-Delcroix, A. (2011). *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. París: Le mot et le reste / Bibliothèque Nationale de France.

Phillpot, C. (Septiembre 1997) 1960-1980. *Art Monthly*, [209], pp. 48-49.

Talleres:

Grupo de lectura «El libro por venir» por Bulegoa z/b. Abril 2015-Enero 2016.

RAMALLAH ARCHIVE

Palestine, 2014

Ahlam Shibli (Palestine, 1970)

Series of 19 chromogenic prints

The work joins files kept at the Ramallah Municipality archive with negatives that were found at the archive, and the contemporary city.

Eleven cardboard boxes were filled with negatives, produced by the Ramallah-based photographer Garo Kuftejian at his Studio Venus. After his death his family gave them to the Municipality.

The negatives represent individuals and families, often on the occasion of a particular event, a marriage, the arrival of a new baby or a journey. Family photographs are used as testimonies to the completeness of the family; the absent ones may be represented by a photo shown by one of their relatives in the picture. While the photographs expose the individuals' different social affiliations and changes of fashion, the files refer to various periods of Palestinian history: the time under Jordanian rule, the administration by the Israeli occupation forces and the time following the Oslo Accords and the creation of the Palestinian Authority in the West Bank and the Gaza Strip.

The photographs point to ways of reorganizing collective and individual existence. One of the main conditions is the lack of space. Stacking, compressing, filling the void connect both the archive and the urban development.

Este trabajo pone en relación documentos que se conservan en el Archivo Municipal de Ramallah con negativos que se encontraron en el propio Archivo y el desarrollo de la ciudad contemporánea.

Once cajas de cartón se fueron llenando de negativos por el fotógrafo con sede en Ramala Garo Kuftejian, en su Studio Venus. Después de su muerte su familia las cedió al municipio. Los negativos representan tanto personas solas como familias completas, a menudo con motivo de un evento particular: un matrimonio, la llegada de un nuevo bebé o un viaje. Fotografías familiares que se utilizan como testimonios de la integridad de la familia; los ausentes se hacen presentes por medio de una fotografía que muestra uno de sus parientes.

Mientras que las fotografías muestran las diferencias en las relaciones sociales y los cambios en la moda, los documentos de archivo se refieren a períodos concretos de la historia palestina: la época bajo dominio jordano, la administración por las fuerzas de ocupación israelíes y el período posterior a los Acuerdos de Oslo, así como la creación de la Autoridad Palestina en Cisjordania y la Franja de Gaza.

Finalmente, las fotografías de la ciudad enfocan elementos para la reorganización de la existencia colectiva e individual. Una de las condiciones principales es la falta de espacio. El apilamiento, la compresión, o el llenado de los vacíos conectan tanto los documentos de archivo como el desarrollo urbano contemporáneo.





Ramallah Archive no. 1

Berlin Street, old city, Ramallah, 13 September 2014

On top of a preserved historical building, a new building owned by Mr Hadad, a Palestinian businessman from Amman, houses the offices of his company and a branch of the Jordan Commercial Bank.

The establishment of the Palestinian Authority in the West Bank and the Gaza Strip in 1994 initiated a heavy wave of construction. Therefore Ramallah Municipality decided to protect and preserve most of the old houses.



Ramallah Archive no. 2

Archives municipales de Ramallah, Palais de la Culture, Ramallah, 1er juillet 2014

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 1 July 2014

A photograph of a negative from the late 1950s or early 1960s, produced by Garo Kuftejian, a studio photographer of Armenian origin, at Studio Venus in Ramallah. The father holds the photograph of another son, who may live in America, considering the emigration patterns of Ramallah residents at that time.



Ramallah Archive no. 3

Ayn Sam'ian neighborhood, Ramallah, 13 September 2014

The arrival of large numbers of Palestinian refugees in the aftermath of al-Nakba, the Palestinian Catastrophe of 1948, caused the population of Ramallah to grow from around 8,000 to 26,000 inhabitants. Immediately after the war of 1967, the population dropped from around 30,000 to less than 25,000 people.

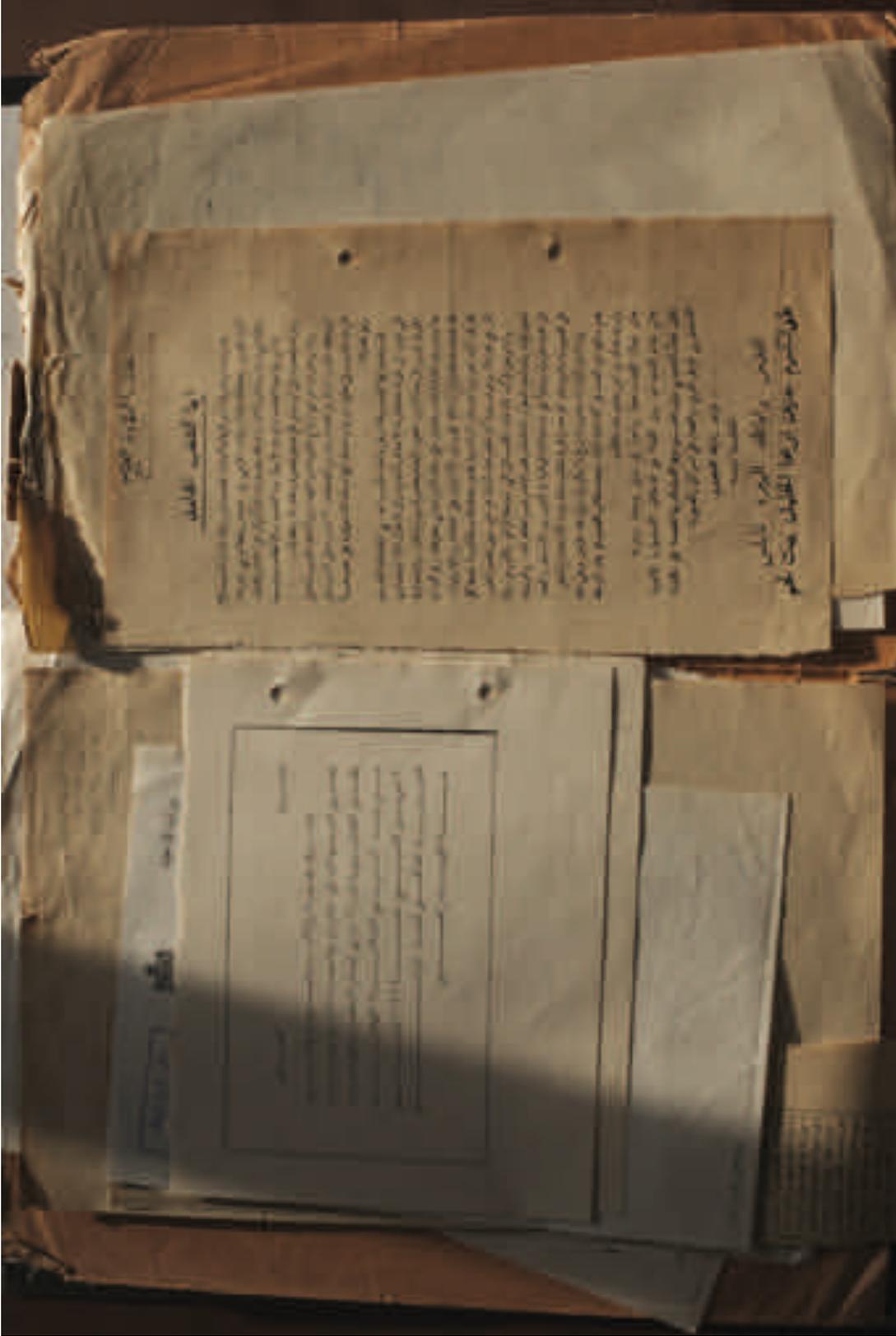
In 2014, the population of the city counted around 46,000 residents. The total number of inhabitants of the city and its environs, 80 towns and villages, was approximately 333,000, with an employment rate of 43.8 %.



Ramallah Archive no. 4

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 1 July 2014

A photograph from late 1960s or early 1970s showing a negative by Garo Kuftejdjian. Arpine Kuftejdjian, his wife and assistant, colored and retouched people's skin—ostensibly to improve the contrast, but mainly to lighten dark complexions.



Ramallah Archive no. 5

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 11 September 2014

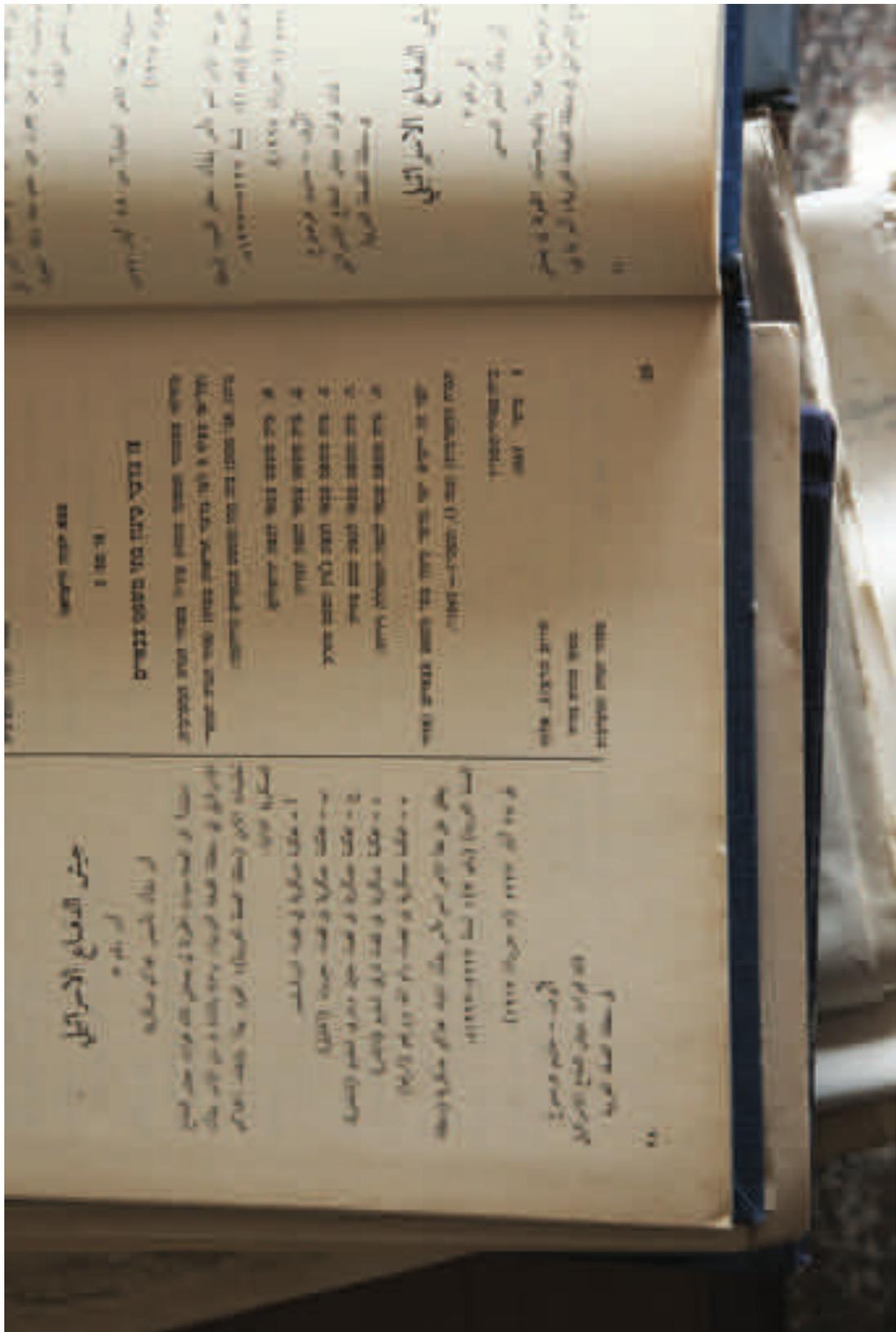
A folder with documents concerning national affairs from 1956 to 1968. The document at the left is an invitation to a symposium on the occasion of the anniversary of the Balfour Declaration in 1965. The document at the right is the announcement of a Ramallah meeting to prepare a conference on the people's support of liberation from colonialism and the elimination of Zionism.



Ramallah Archive no. 6

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 11 September 2014

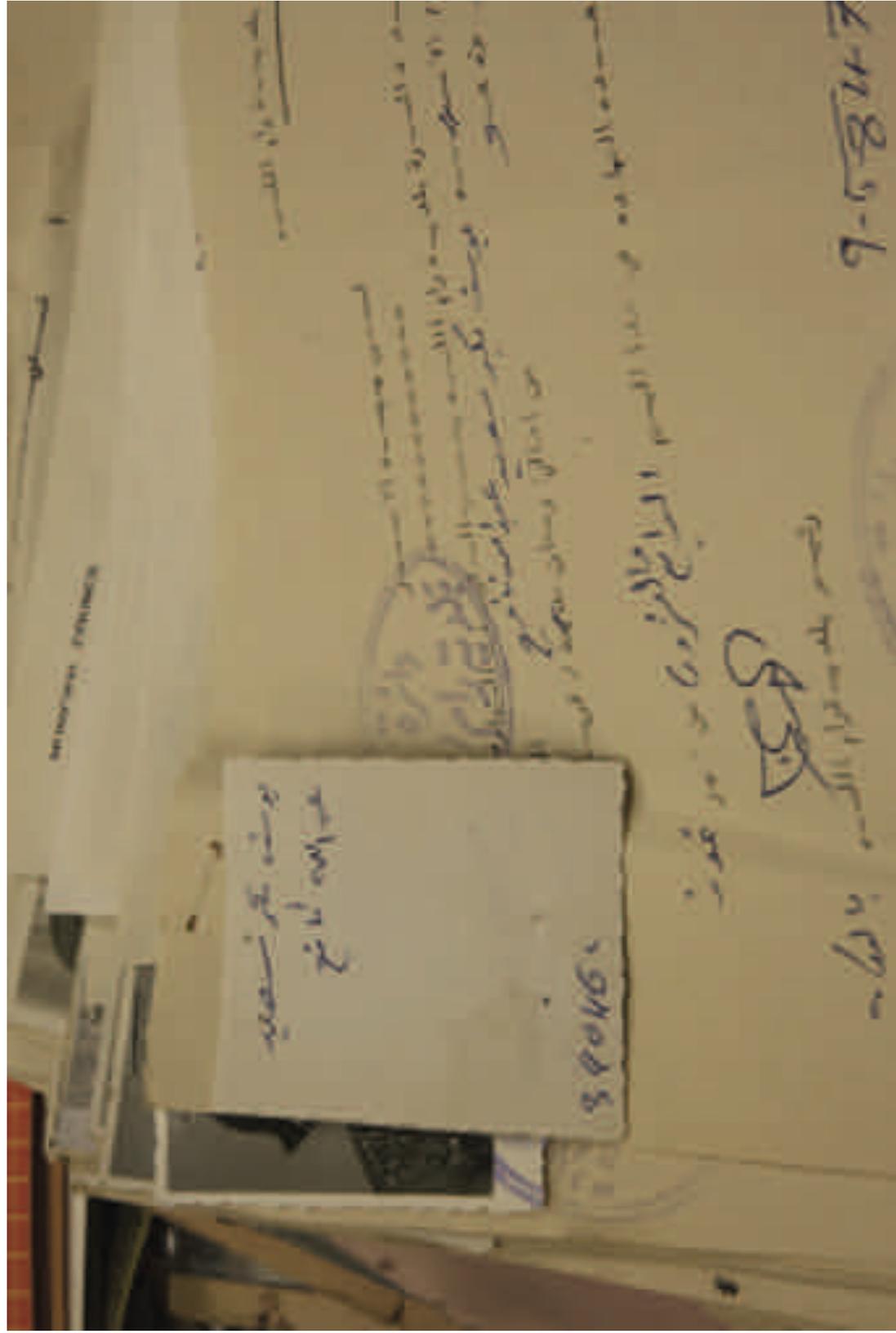
A letter dated 24 October 1995 from the Minister of Education and Higher Education of the Palestinian National Authority to the Mayor of Ramallah announcing good news—a new series of textbooks for all grades of elementary school in the Palestinian national education system—and asking for his comments on the first-grade book.



Ramallah Archive no. 7

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 6 September 2014

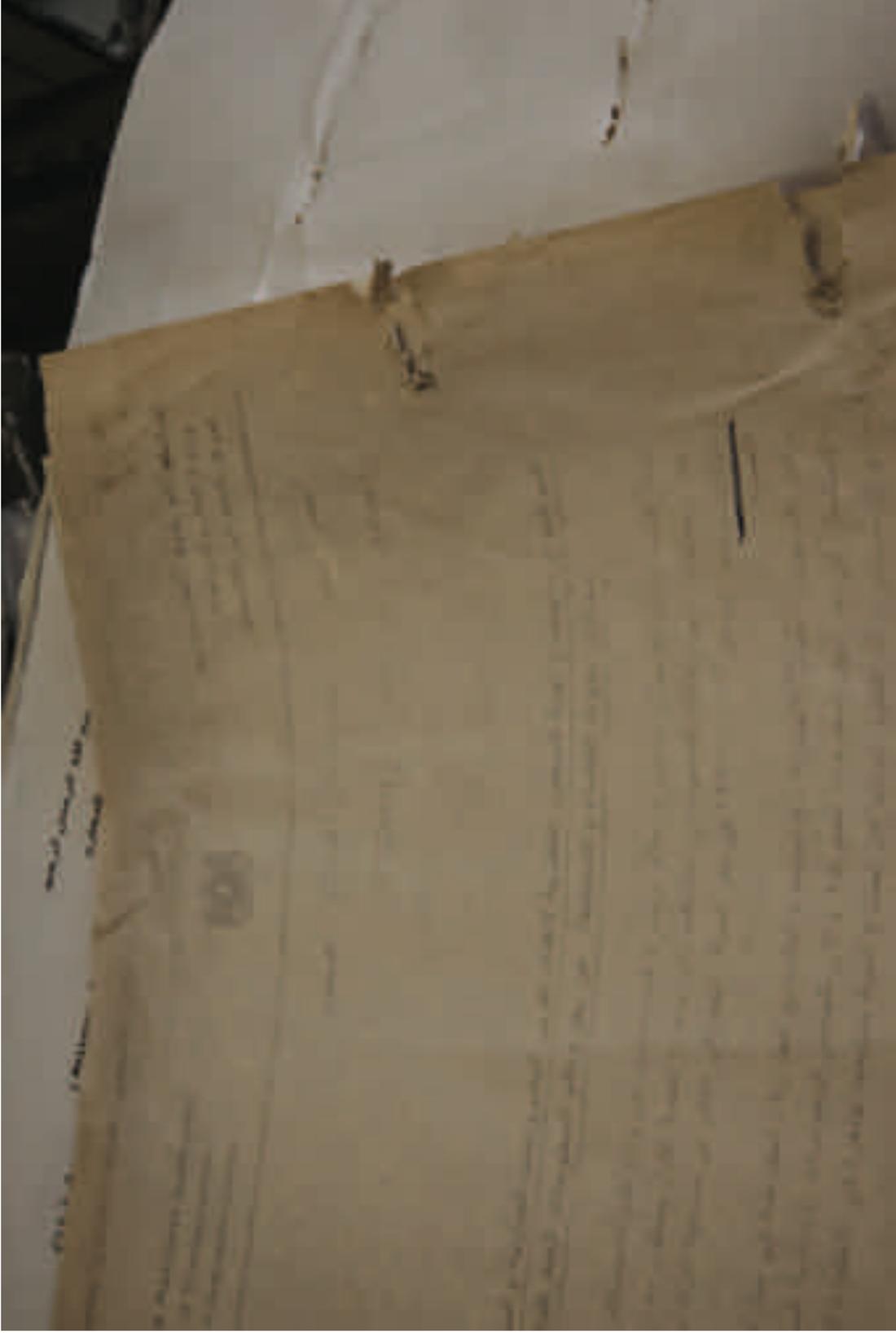
A collection of orders by the Israeli military government and its civilian administration in the West Bank. Shown is the third order announcing the establishment of military courts in the West Bank for the districts of Jerusalem, al-Khalil/Hebron, Jenin and West Nablus, East Nablus, Ramallah, and Jericho. The IDF commander of the West Bank signed the order on 7 June 1967. That same day, the Israeli army entered Jerusalem and ended Jordanian rule.



Ramallah Archive no. 8

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 6 September 2014

Residential authentication certificate signed by the mayor of Ramallah, dated 1974, with a photo of the person requesting the certificate. The photo bears the stamp of Studio Venus and the serial number used by Garo Kuffedjian to register each photo and negative he made.



Ramallah Archive no. 9

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 6 September 2014

A letter dated 14 October 1997 from the Palestinian Geographical Center at the Ministry of Transportation of the Palestinian National Authority to Ramallah Municipality, inviting a representative to participate in a meeting to prepare a report on projects of space research, remote sensing, and geographic information systems.



Ramallah Archive no. 10

Ramallah Cultural Palace, Tokyo Street, Ramallah, 6 September 2014

Established in 2005 by Ramallah Municipality, the United Nations Development Programme (UNDP), and the Government of Japan, the Ramallah Cultural Palace includes one room devoted to the municipal archive, where the negatives of Studio Venus are kept.

Visible in the background is the unfinished building of the Palestinian Ministry of Foreign Affairs. Its construction started in 2010.



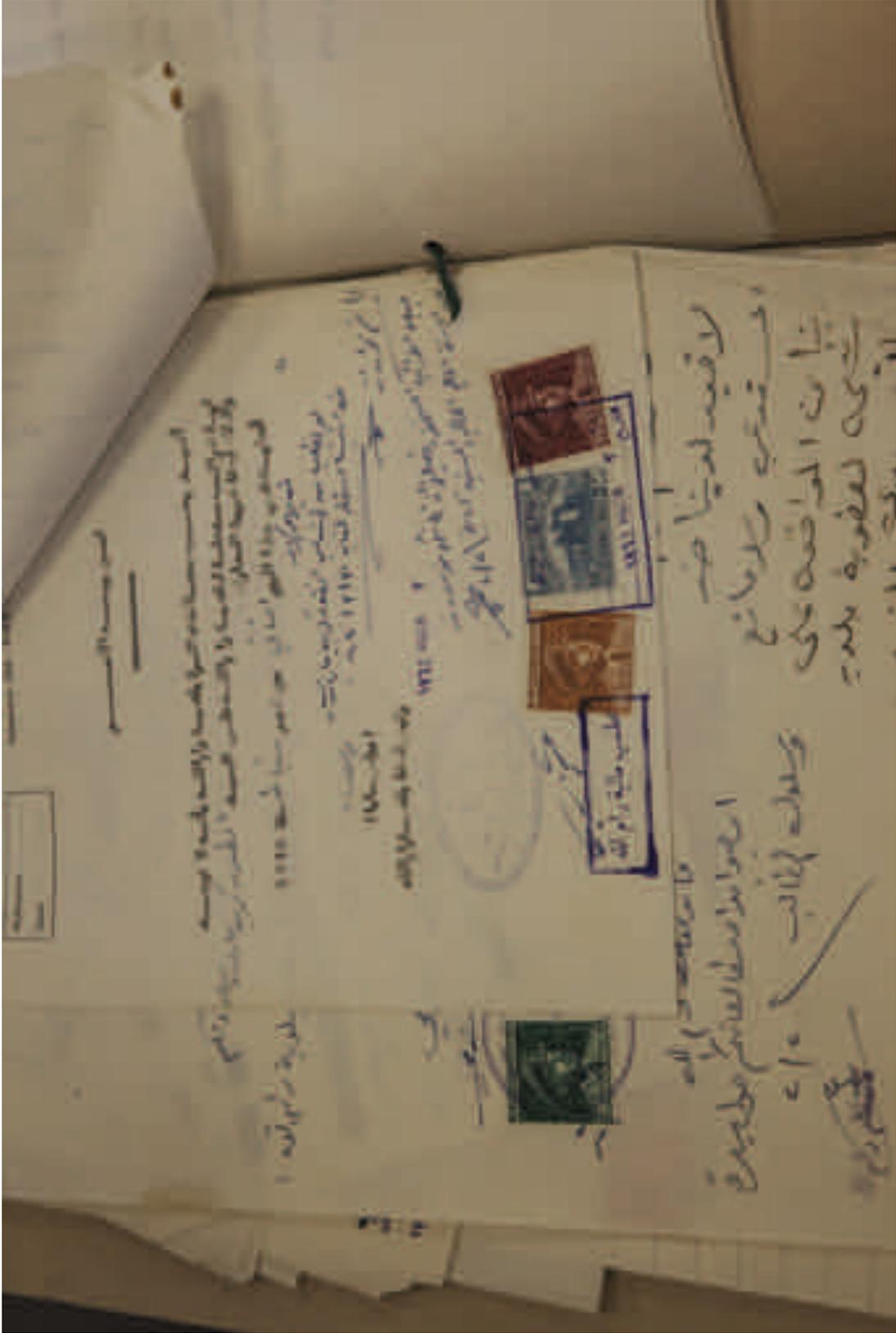
Ramallah Archive no. 11

Ajlouni compound, Issa Ziadeh Street, Ramallah, 13 September 2014

Most members of the Ajlouni family, one of the original Ramallah families, migrated to the US for employment. Families from the city of al-Dhahiriya settled in their houses in the 1960s.



Ramallah Archive no. 12
Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 6 September 2014
Deposit slip from the Israel Discount Bank, Ramallah Branch, dated 8 December 1987, concerning two checks in favor of Ramallah Municipality.
8 December 1987 also marks the beginning of the First Intifada.



Ramallah Archive no. 13

Ramallah Municipality Archive, Ramallah Cultural Palace, Ramallah, 6 September 2014

The document on top, dated 2 February 1964, with Jordanian stamps, is a certificate confirming that Mr Anton Mardirosian, of Armenian origin, has paid all his taxes to Ramallah Municipality and the Education Commission.

The document below, signed by the Ramallah district governor, states that there are no objections against Mr Mardirosian's candidacy for the Ramallah Municipality Council.



Ramallah Archive no. 14

The New Graveyard, Ramallah Industrial Zone, Ramallah, 7 September 2014

The inscription on the gravestone at the right reads:

“ ... the resister, the writer, the intellectual, the human, the clean heart, hand and tongue. Jaffa 9 / 8 / 1947 – Ramallah 9 / 8 / 2012 ...”

The date and place of the individual's birth and death indicate that he was one of a large number of Palestinian refugees in the aftermath of the 1948 war.



Ramallah Archive no. 16

Al-Maskoubiyeh neighborhood, Ramallah, 13 September 2014

The building at the left will be soon destroyed to make room for an apartment building. The new construction at the right surrounds a protected house and contains forty-four apartments. In the middle is the Ramallah Basic Boys School, serving 500 Palestinian refugee children from Ramallah and surroundings. The school belongs to the Education Department West Bank of the United Nations Relief and Works Agency (UNRWA).



Ramallah Archive no. 17

Kamal Nasir Street, al-Masaif neighborhood, Ramallah, 13 September 2014

According to locals, the phenomenon of building “Eiffel Towers” on top of houses in Ramallah actually originated in Amman, Jordan, in the 1970s. Two brothers were the first to come up with the idea of building an appealing object to hold the TV antenna on the roof of their villa. They ordered the structure from a local blacksmith. In Jordan and Palestine, an Eiffel Tower indicates the residents’ elevated socio-economic status.



Ramallah Archive no. 18

The New Graveyard, Ramallah Industrial Zone, 7 September 2014

The graveyard is divided in two parts: one for Christians, the other for Muslims.

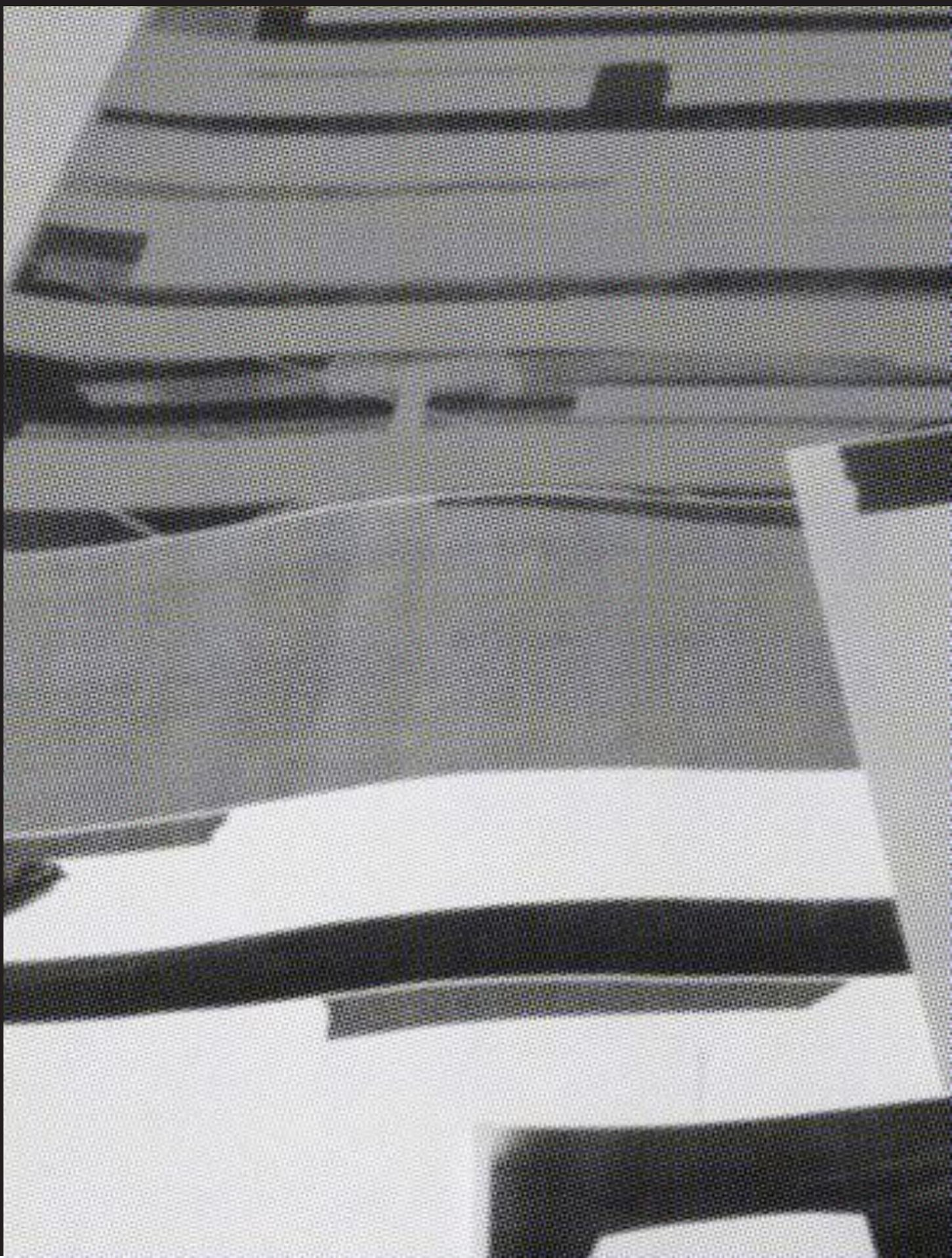
The asphalt road behind the graveyard marks the border with Ofer Camp, an Israeli military installation that includes a prison, investigation rooms, and trial facilities used against Palestinian political prisoners.

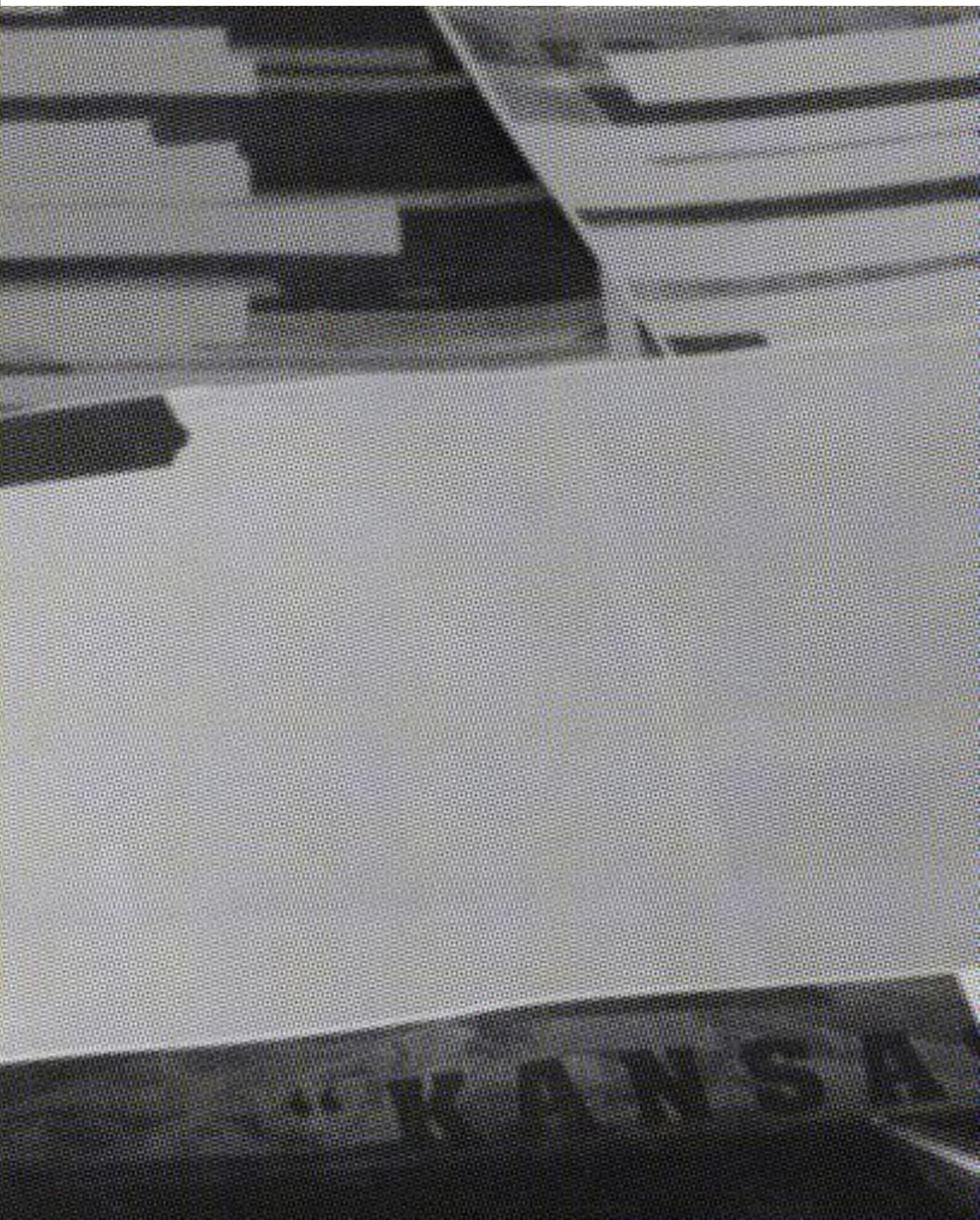


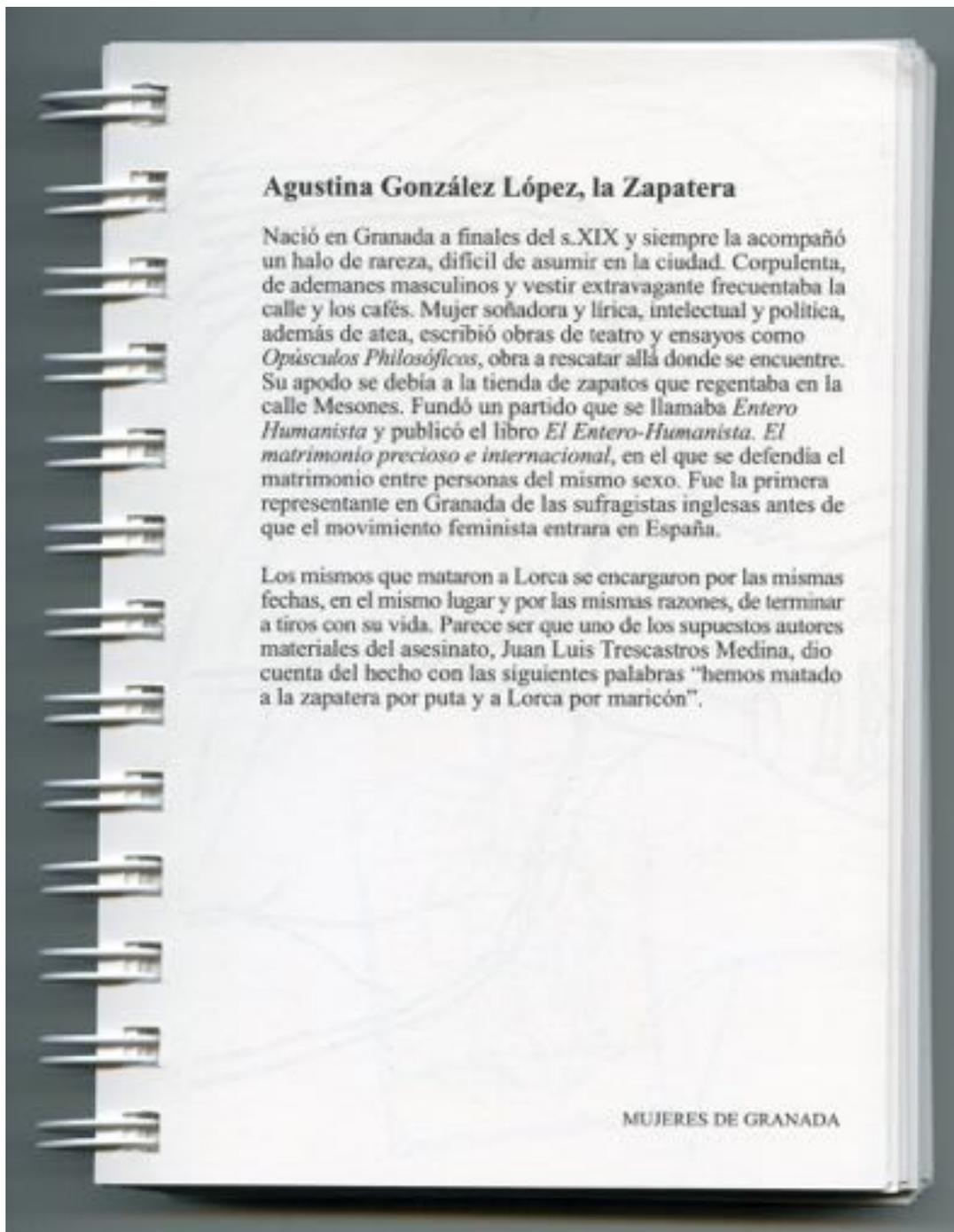
Ramallah Archive no. 19

Ayn Sam'an and Ayn Musbah neighborhoods, Ramallah, 6 July 2014

The master plan of Ramallah covers approximately 19,000 acres, one third of it reserved for construction areas. The city is home to 20 % of the West Bank housing units.







Agustina González López, la Zapatera

Nació en Granada a finales del s.XIX y siempre la acompañó un halo de rareza, difícil de asumir en la ciudad. Corpulenta, de ademanes masculinos y vestir extravagante frecuentaba la calle y los cafés. Mujer soñadora y lírica, intelectual y política, además de atea, escribió obras de teatro y ensayos como *Opúsculos Filosóficos*, obra a rescatar allá donde se encuentre. Su apodo se debía a la tienda de zapatos que regentaba en la calle Mesones. Fundó un partido que se llamaba *Entero Humanista* y publicó el libro *El Entero-Humanista. El matrimonio precioso e internacional*, en el que se defendía el matrimonio entre personas del mismo sexo. Fue la primera representante en Granada de las sufragistas inglesas antes de que el movimiento feminista entrara en España.

Los mismos que mataron a Lorca se encargaron por las mismas fechas, en el mismo lugar y por las mismas razones, de terminar a tiros con su vida. Parece ser que uno de los supuestos autores materiales del asesinato, Juan Luis Trescastros Medina, dio cuenta del hecho con las siguientes palabras "hemos matado a la zapatera por puta y a Lorca por maricón".

MUJERES DE GRANADA

Imagen. Biografía de Agustina González López, *La Zapatera*
Incluida en la agenda «La recuperación de la memoria histórica. Mujeres de Granada» coordinada por Mercedes Belbel Bullejos.
Diputación de Granada. Delegación de Mujer y Juventud. 2007

DEEP IN YOUR ROOM YOU NEVER
LEAVE YOUR ROOM. (*)

**LA EDICIÓN COMO INSTRUMENTO DE PEDAGOGÍA FEMINISTA EN
LOS PROCESOS DE TRADUCCIÓN INTERGENERACIONAL**

María José Belbel
mjbelbel@yahoo.es

En recuerdo de Agustina González López, *La Zapatera*, feminista, escritora y política asesinada en Granada en agosto de 1936, de cuya vida y obra tan poco sabemos.

(*)David Bowie, «What in the World?» de Low, 1977.

DEEP IN YOUR ROOM YOU NEVER LEAVE YOUR ROOM. EDITION AS A FEMINIST PEDAGOGIC TOOL IN THE PROCESSES OF INTERGENERATIONAL TRANSLATION

ABSTRACT: The author explains the projects she's worked, directed and collaborated in the cultural and political field in forty-five years of activism, from 1971 to the present: the struggle to overthrow Franco's dictatorship in the first half of the 70s, linked to a cultural scene which wasn't so grey in Spain as it is often said. The learning from the previous generation of the sixties, linked to the foucauldian concept of genealogy in music, fashion, performance and the visual arts. The revolutionary arrival of the second wave of feminism in the middle of the 70s. The impact of punk and postpunk in the Spanish movida at the end of the 70s and the beginning of the 80s linked to the Spanish political Transición. The links with Andalusian and Basque younger generations of activist and visual artists in the 90s. The critical feminist intervention of queer theory in Spanish feminism by the mid and late 90s. Different collaborative and individual projects in grassroots organized feminism Conferences in the first decade of the present century. Edition and translation projects in diverse formats since the 90s to the present.

KEYWORDS: Edition, pedagogy, transgenerational translation, critical feminism and queer theory, subcultural knowledge, history and memory

RESUMEN: La autora explica los proyectos en los que ha trabajado en el terreno político-cultural desde hace cuarenta y cinco años: la lucha antifranquista de la primera mitad de los años setenta en relación a un panorama cultural que no fue tan gris como se suele pintar. El conocimiento adquirido gracias a la llamada "generación de mayo del 68", que podemos situar dentro de una genealogía de activismo político, intelectual, cultural y sub-cultural. La segunda ola de feminismo en el estado español desde 1975. El impacto del punk y el postpunk en la movida de finales de los años setenta y principios de los años 80 ligada a la Transición a la democracia. La relación con la "generación" siguiente de activistas y artistas visuales vascos y andaluces a principios de los 90. La intervención del feminismo crítico y la teoría, política y arte queer a mitad y a finales de la década de los 90. Diferentes colaboraciones y proyectos individuales en diversas Jornadas Feministas Estatales en la primera década del presente siglo. Proyectos de traducción y edición en diferentes formatos desde los años 90 hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Edición, pedagogía, traducción transgeneracional, feminismo crítico y teoría queer, conocimiento subcultural, memoria e historia



Sin embargo, entre todas las tentaciones a las que debo hoy resistirme, está la de la memoria: contar lo que ha sido para mí, y para los de mi generación, que la han compartido durante toda una vida, la experiencia del marxismo, la figura casi paterna de Marx, su disputa en nosotros con otras filiaciones, la lectura de los textos y la interpretación de un mundo en el cual la herencia marxista era (aún sigue y seguirá siéndolo) absolutamente y de parte a parte determinante. No es necesario ser marxista o comunista para rendirse a esta evidencia. Habitamos todos un mundo, algunos dirían una cultura, que conserva, de forma directamente visible o no, a una profundidad incalculable, la marca de esta herencia.
Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, 1995

Y así como la meta final de la revolución era no solo acabar con el privilegio de la clase económica, sino con la distinción misma entre las clases económicas, la meta definitiva de la revolución feminista debe ser, a diferencia del primer movimiento feminista, no simplemente acabar con el privilegio masculino, sino con la distinción de sexos misma: las diferencias genitales entre los seres humanos ya no importarían culturalmente.
Shulamith Firestone, *La dialéctica. En defensa de la revolución feminista*, 1970.

Por supuesto que hay buenas razones para argumentar sobre la vulnerabilidad diferencial de las mujeres; ellas sufren la pobreza y padecen el analfabetismo de forma desproporcionada, y esas son dos dimensiones muy importantes para cualquier análisis global que se realice sobre la situación de las mujeres (y dos razones por las que ninguna de nosotras será "postfeminista" hasta que esa época al igual que dichas condiciones no sean derrotadas por completo).
Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, 2015 p. 141

De la época de estudiante recuerdo una forma de conocimiento que estuvo muy centrada en lo que aprendíamos fuera de clase. El *agitprop* era algo parecido a lo que después sería el *Do It Yourself punk*. La edición ya estaba ahí: en las revistas y panfletos clandestinos que hacíamos, repartíamos y estudiábamos, en los seminarios donde discutíamos libros prohibidos, en los carteles del Movimiento Comunista, partido al que pertenecía, donde lo visual formaba parte de leer la realidad en los carteles editados y en los hechos a mano que poníamos en los pasillos de la facultad. También formaba parte de esa lectura, Patti Smith, Andy Warhol, Pink Floyd, David Bowie y la Velvet Underground y la música pop que escuchábamos desde los años sesenta.

En la universidad nos hacíamos amigas de profesores y de alumnos mayores que nosotros y aprendíamos de ellos, de la «generación» de los sesenta. Aparte de los seminarios clandestinos sobre teoría política, recuerdo el gran impacto que me causó el ir con ellos a ver el teatro chino de Manolita Chen. También solíamos ir los compañeros de clase al Sacromonte a ver las performances travestis de el Kikí. No creo demasiado en el abuso del término generación, pero sí en las genealogías, que establecen una fuerte conexión de ida y vuelta a lo largo de diferentes décadas y épocas históricas. Con el paso de los años ha sido muy importante para el conocimiento y aprendizaje la amistad y el intercambio de ideas y las críticas de personas de las «generaciones» siguientes, los procesos de traducción intergeneracional. A la vez que el diálogo con algunas amistades de la «generación» de los sesenta.

Durante la primera parte de la década, el feminismo, en el medio universitario granadino en el que nos movíamos, simplemente no existía o, si se le mencionaba de pasada, se comentaba que era un movimiento burgués. Tampoco se hablaba de la discriminación de las personas homosexuales, más bien existía una cierta crueldad en relación a los hombres femeninos, el estigma de la pluma, creo que no conocí a ninguna lesbiana en la época de estudiante. Éramos marxistas y para el marxismo existía una contradicción principal, la lucha de clases, y las contradicciones secundarias se irían solucionando una vez que triunfara la revolución.

En la segunda parte de la década, la segunda ola del feminismo irrumpió en el Estado español, un feminismo ligado primero a la lucha antifranquista y a la revolución social y, posteriormente, a la Transición a la democracia, una democracia que recogiera los derechos de las mujeres y de otras disidencias de género. En el Estado español, la lucha de la segunda ola de feminismo estuvo ligada, en su mayor parte, a la lucha anticapitalista y tuvieron escaso eco las corrientes feministas que sustituyeron la lucha de clases como contradicción principal por la lucha de sexos. El feminismo de esa época tuvo la virtud de politizar las experiencias personales de discriminación que vivíamos por el hecho de ser mujeres, aprendimos sobre esa diferencia discriminatoria, nos dotamos de instrumentos de lucha para combatirla en la sociedad en general y también en los partidos políticos en los que participábamos. Y se rompió con la idea de contradicción principal y secundaria. No es la primera vez que se rompía con ella: a veces cuando se escucha una idea por primera vez, tendemos a pensar que ésta es completamente novedosa; sin embargo, este postulado ya la había señalado la líder anarquista Emma Goldman de manera más poética cuando dijo que «si no puedo bailar, no quiero formar parte de vuestra revolución» y, más cercanas a nosotras, la formación anarquista Mujeres Libres de la II República y la guerra civil que se habían organizado porque una revolución no podía excluir a la mitad de la población, algo parecido al actual «la revolución será feminista o no será». Me sigue resultando inconcebible que hayan tenido que pasar más de treinta años para conocer su existencia. Y también empezaron a hacerse visibles las lesbianas, los colectivos de lesbianas-feministas o feministas lesbianas y, junto a la lucha antipatriarcal, se comenzó a cuestionar la heterosexualidad obligatoria, lo que después vendría a llamarse la heteronormatividad. Y aparecieron obras literarias propias de gran impacto, como *La trilogía del mar* de Esther Tusquets y de menor impacto mediático como la escritura de Ana M^a Moix

Después del frenético activismo de la década de los setenta, llegó la época conocida con el nombre de «desencanto». Quizás el desencanto fue menor en las mujeres feministas porque la lucha seguía teniendo sentido ya que a muchas de nosotras nos seguía interpelando una militancia más ligada a la opresión personal que nos constituía a las mujeres como sujetos políticos de lo que vino a conocerse como la segunda ola del feminismo.

Los finales de los setenta y el principio de los ochenta son los años del punk y del postpunk y en el Estado español fue la época de la movida. Creo que lo más interesante de la movida, sus mejores enseñanzas, fue su carácter subcultural radical en relación al género, al carácter construido de los roles sexuales; la aparición de mujeres artistas potentes que generaron espacios de identificación para otras mujeres que se planteaban una carrera artística, de los gays, de la pluma, de las letras de las canciones, las puestas en escena, la presentación del cuerpo. La creatividad se expande y se democratiza con la filosofía punk y postpunk del *Do-It-Yourself* (Hazlo tu mismo). Frente a una idea que tacha a este movimiento de frívolo y despolitizado, podemos hablar de que la fiesta se politiza y ciertas políticas adquieren un aire festivo y un buen ejemplo de ellos lo constituyen las actividades de Planta Baja en Granada. Se establece una alianza entre las mujeres y otros sectores de la disidencia de género como los gays, las lesbianas que cuestionan «al hombre que lo hace todo en España», según cantarían Hidrogenesse dos décadas después. Parece que la movida surge de la nada cuando se pueden establecer conexiones con una genealogía invisibilizada anterior a la guerra civil, y otra genealogía más cercana, como, a modo de ejemplo, la película *1,2,3 al escondite inglés* de Iván Zulueta, con música de las grandes creadoras Vainica Doble: ¿frivolidad? Más bien resistencia

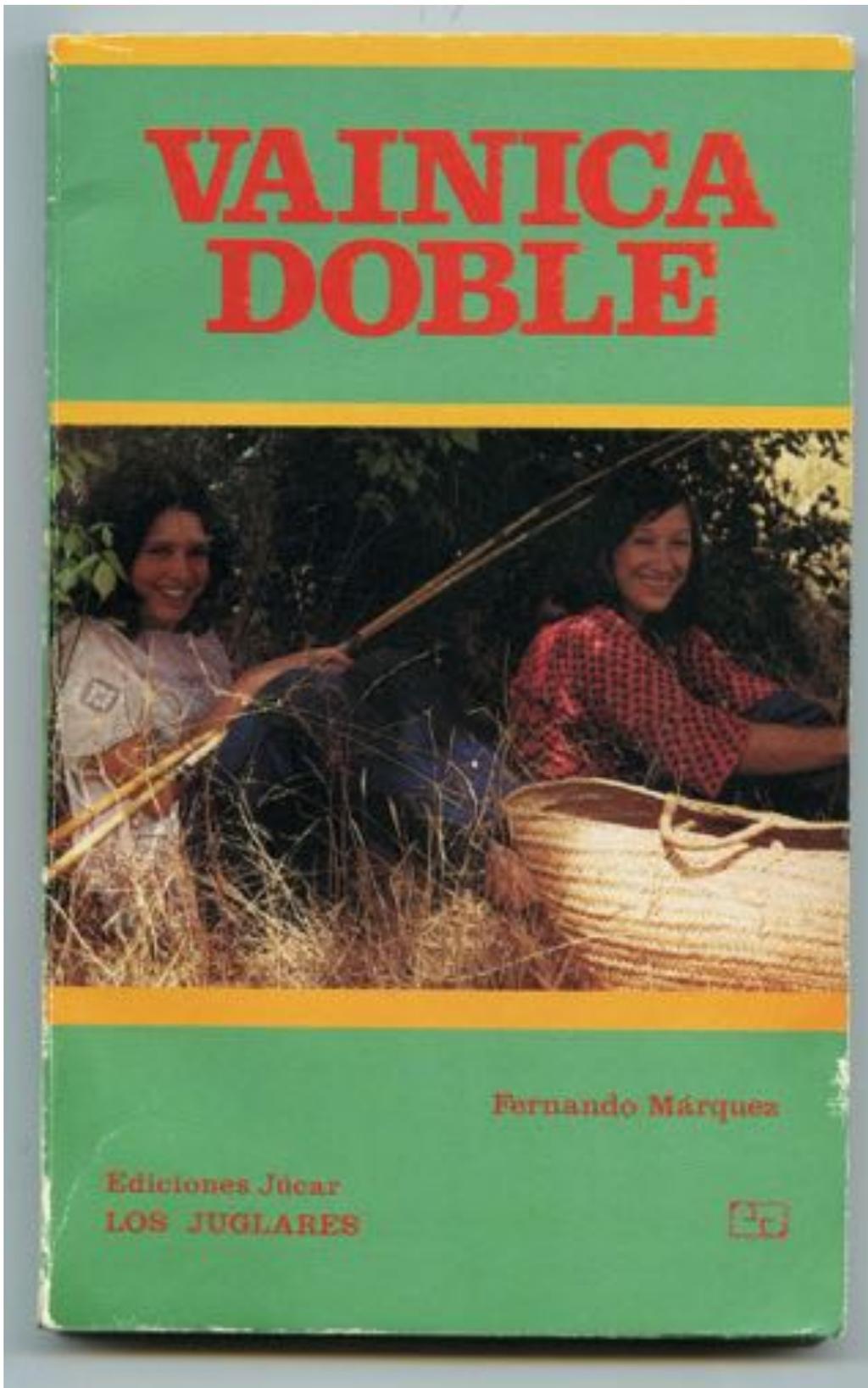


Imagen. Portada del libro *Vainica Doble*.
Fernando Márquez. Júcar, Madrid. 1982

desde la subcultura e ironía camp cuando se señala ante un producto cultural del franquismo: «¡ Qué cursi! ¡Qué reaccionario! ¡Qué pasado de moda! ¡Qué vergüenza! ¡Qué mal!»

Los noventa. Nuevos modos de hacer política

Las actividades en relación al feminismo y la edición llevadas a cabo en los noventa parten de la observación de las deficiencias del propio mundo académico al no considerar los estudios de género y la cultura popular como temas de estudio. La percepción de que el espacio feminista activista organizado, el académico y el artístico se encuentran muy fragmentados y muy poco relacionados. Se trata de realizar un trabajo que pueda conectar más con las nuevas generaciones, investigar sobre las genealogías propias, que incorpore el conocimiento de las experiencias de otros países, de las artistas visuales, los grupos de música feministas punk y postpunk, las *riot grrrls*, los *femzines*. Asimismo, cuando nos preguntábamos sobre cómo seguir aprendiendo, era fácil constatar que la gente se queda anclada en lo que aprendió en sus años formativos estudiantiles y que pasada una década se ignoraba lo que leían, discutían, cómo se llevaban a cabo los procesos de construcción de la subjetividad individual y colectiva y los modos de hacer de gente más joven, de ahí la importancia que tiene la traducción intergeneracional: cómo poner en contacto a diferentes «generaciones» para aprender a leer lo nuevo y traducirlo en recorridos de ida y vuelta. Como dice la canción de Chico y Chica: *lo que menos te imaginas no se lleva*.

En relación a las producciones políticas y culturales de todo tipo realizadas por mujeres, aún resulta sorprendente su invisibilidad. Con demasiada frecuencia nos encontrábamos y, aún nos encontramos, con respuestas que daban por hecho que no había mujeres en el tema en cuestión que se estuviera tratando como una forma de cerrar la discusión. Y que este era un argumento que se utilizaba con demasiada frecuencia. Ya hace mucho tiempo que las feministas cuestionábamos esa respuesta, ya que la respuesta sensata frente a lo que no se conoce debería pasar por reconocer que desconocer algo no equipara a que no exista sino que es muy posible que la ignorancia se deba a una mirada sesgada y a la falta de visibilidad producto de políticas excluyentes y partir del principio elemental de que todo grupo estigmatizado genera una cultura para resistir y sobrevivir en un mundo que le margina.

En relación a los modos de hacer, tanto en los colectivos de izquierdas como en los feministas, otro elemento que ha sido importante fue cómo aprender a negociar las diferencias, mejorar la autoestima, reparar los sentimientos dañados, en palabras de Erving Goffman «el estigma como identidad deteriorada» que crean enormes dificultades para generar procesos de habla y escucha, los miedos; ya señalaba la escritora feminista Anna Koedt en 1973 que «provocar sentimientos de culpa en las personas es una táctica que se utiliza no para conocerlas sino para controlarlas» y también Edward Said sobre el victimismo paralizador de las políticas de los guetos en relación a la experiencia del exilio.

Estas han sido las preocupaciones políticas que he tenido más presentes y la manera de darle salida ha sido la participación o generación de diversos proyectos. Cómo establecer puentes entre lo diverso, contradictorio, no lineal, paradójico y complejo: lo que suelo llamar «la ruta pintoresca» más lenta y más difícil aunque mucho más interesante que transitar por las autopistas.



Imagen. María José Belbel.
Fonokollages. Grabaciones de música de mujeres
Imágenes de portadas de cassettes. 1990-1995

Dos hechos de importancia en relación a posibilitar el trabajo cultural fueron la creación de BNV y la participación de sus creadores, mis amigos y compañeros de militancia en el MC desde principios de los 70, Miguel Benlloch y Joaquín Vázquez, en la producción y montaje de la exposición *El Sueño Imperativo*, comisariada por Mar Villaespesa, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tuve la oportunidad de conocer trabajos de artistas y a los propios artistas que hacían arte que trataba explícitamente cuestiones políticas en una época que este tema era muy minoritario (Nancy Spero, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca, Chema Cobo) y, a partir de ahí, a artistas como Vicky Gil, Federico Guzmán y a los colectivos Agustín Parejo School y Preiswert, y colaborar con el proyecto *Plus Ultra*, dentro de las actividades programadas con motivo de la Expo 92 en el que participó la artista Adrian Piper. Estas experiencias me contagiaron e inspiraron enormemente: fue como encontrar de nuevo mi sitio, una experiencia similar a la que tuve a principios de los 70 con la lucha antifranquista. Con la idea de llevar a cabo una manera de trabajar desde el feminismo que podía ayudar a expandirlo y cuestionar la ideología que consideraba a éste un producto del pasado con escasa relevancia en el presente una vez que se habían conseguido determinados derechos políticos, tecnologías del género que provenían de una misoginia liberal. También resultaba importante contribuir a que el feminismo perdiera un cierto halo «victimista» y que dicha idea pasaba por otorgarle más centralidad a un feminismo propositivo: a la cultura popular, a las subculturas, al estilo como resistencia de la disidencia de género: música, baile, presentación del cuerpo, ironía camp y al estudio de la propia historia del feminismo y las diversas teorías feministas. Comencé a escribir poemas, que luego se convirtieron en poemas visuales, a hacer collages y collages sonoros, fonokollages, a traducir letras de canciones de músicas feministas anglosajonas, trabajo todo de inspiración feminista. Y participé en la exposición *100x100: 10 mujeres andaluzas*, en 1993, ayudando en la concepción de la misma. Una exposición que tuvo la singularidad de contar con un catálogo de textos feministas traducidos y una mesa redonda en la que participaron activistas feministas y lesbianas como Empar Pineda, artistas como Soledad Sevilla y profesoras de Historia del Arte como Estrella de Diego. De esta exposición me gustaría señalar el enorme interés del trabajo de Vicki Gil.

Las ideas subyacentes en todo este trabajo procedían de la percepción del escaso número de artistas que se consideraban feministas en Andalucía cuando en varias ciudades andaluzas existía un movimiento de militancia feminista muy potente e innovador, un movimiento que, sin embargo, adolecía de referentes culturales y artísticos feministas, y una necesidad de conocimiento teórico e histórico del feminismo y de sus producciones culturales tanto de la alta cultura como de la cultura popular.

Mi intervención en la exposición *100x100* puede considerarse un proyecto de edición con una voluntad pedagógica. Se puede pensar en ella como un libro de poemas visuales, collages, citas, traducciones acompañado de una cassette en las que parte de los poemas visuales se expusieron en la calle y otros en la paredes del museo, el libro se convirtió en un fanzine del que se imprimieron quinientas copias (traducción de letras de canciones de músicas feministas como Bjork –The Sugarcubes–, P.J. Harvey, Patti Smith, Michelle Shocked, Hole, Diamanda Galás, My Bloody Valentine) y en un fonokollage, un collage sonoro. Las letras de las canciones fueron escogidas como si se tratara de un programa mínimo de reivindicaciones feministas, «poesía necesaria»: la solidaridad entre las mujeres, otras formas de maternidad y de relacionarse con los hijos, el Sida, el acoso sexual, los malos tratos, los mundos simbólicos representados por las estatuillas de diosas



CARTEL DE LAS II JORNADAS ESTATALES CELEBRADAS EN GRANADA EN 1979



Imagen. II Jornadas Feministas Estatales. Granada. Diciembre de 1979

femeninas de la prehistoria, la crítica a los cuerpos normativos, la reivindicación de las artes decorativas textiles como arte, la mirada hacia las mujeres palestinas y libaneses que huían de los bombardeos del ejército israelí.... Muchas imágenes estaban sacadas de los propios discos o de revistas anglosajonas como *The Face*, *Vox*.

Hice cuatro carteles que se pegaron en la calle como reivindicación del arte público: cuatro grandes poemas visuales donde también estaban presentes críticas a la monarquía y a la Constitución, *Doña Sofía es una gran profesional*; a la jerarquía de la Iglesia Católica y a las revistas dedicadas al público femenino, *Los ángeles del Papa*; se hacía referencia a la teoría psicoanalítica, los procesos de identificación especulares y la poesía de los sonetos de Shakespeare, *Tu eres el espejo de tu madre*, y al activismo lesbiano como reconocimiento al papel tan importante desarrollado por las lesbianas en el movimiento feminista y al continuum lesbiano de Adrienne Rich como sororidad feminista, *No pienso arrugarme con los años*.

Desde ahí ha surgido una dedicación a un trabajo del que ya se cumplen unos veinticinco años. La primera que tenía que aprender era yo. Fue una década donde el feminismo se convirtió en los feminismos, donde se problematizaba una identidad monolítica, «la mujer», y se empezaba cada vez más a hablar de las diferencias entre las mujeres, donde se hicieron visibles nuevas conceptualizaciones teóricas como el feminismo postcolonial y la teoría queer y se ampliaban los sujetos políticos del feminismo además de las mujeres, las lesbianas y los homosexuales: las personas transexuales, intersexuales, el transgénero; de la lucha contra el patriarcado se empezó a hablar de la lucha contra el heteropatriarcado, de la heterosexualidad obligatoria como régimen político. Aunque la lucha postidentitaria, también encerraba el peligro de aunar el «postfeminismo» cuando la misma Judith Butler hablaba de las mujeres como una «ficción necesaria». Una buena parte de estas conceptualizaciones mostraban un serio desconocimiento de las genealogías revolucionarias de las experiencias del feminismo en el Estado español y de la memoria histórica feminista del siglo XX (guerra civil y segunda ola del feminismo) y hacían una lectura mimética que equiparaba nuestras experiencias con las de las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media estadounidenses.

Continué trabajando en tres proyectos que no llegaron a materializarse. La traducción del libro *The Sex Revolts* de Simon Reynolds y Joy Press, un importante análisis teórico sobre la relación entre el género y la música, y que, a pesar del apoyo de los dos escritores, no encontré editorial interesada en su publicación. Este libro aún no se ha traducido al castellano, a pesar de que prácticamente el resto de los libros de Reynolds se vienen traduciendo de manera regular. Traduje numerosas letras de canciones realizadas por mujeres anglosajonas relacionadas con el punk y el postpunk pensando en una edición bilingüe pero fue un proyecto que solo se quedó en unas doscientas páginas de material para los círculos más próximos. Y a la vez continué haciendo fonokollages en cintas de cassette, de 90 minutos de duración en las que cabían 24 temas. Algo corriente entre amigos, pasarse cassettes, hacerles una carátula. Creo que hice unos doce fonokollages. Quería dar a conocer y poner en valor la música realizada por mujeres y, también, que sirviera para generar contextos propios de producción musical.

Participé con BNV en el proyecto *Carta de Ajuste*, una experiencia muy bonita, de la que recuerdo con especial cariño un fanzine y un programa de video en colaboración con el *Espárrago Rock*.

LAS FIERAS DE MIS NIÑAS



En el vídeo que se presenta de DRUM CORE una jovencísima pionera de este grupo activista feminista anuncia las actividades del mismo y sus objetivos: tamborada, acciones, casetes, fanzines.....

10

Imagen. *Las fieras de mis niñas*
Collage realizado en colaboración por Vicky Gil y María José Belbel.
Fanzine *Is It My Body?* Video Music. *Carta de Ajuste*. 1995.

A mediados de los años 90 entro en contacto con Erreakzioa-Reacción, el colectivo formado por las artistas vascas Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites en 1994, cuyo trabajo se basa en la relación entre el activismo feminista, las artes visuales y el pensamiento crítico por medio de seminarios, publicaciones, videos, conferencias, camisetas. En 1997 formé parte de la mesa redonda del seminario que organizaron *Solo para tus ojos: El factor feminista en las artes visuales*. Su proyecto tenía mucho que ver con lo que yo había intentado hacer en Andalucía después de la experiencia de *100x100*, no solo en el contenido de los fanzines y seminarios sino en los modos de hacer: extender los contextos de recepción y producción de la teoría y el arte feminista, dar visibilidad al trabajo de las mujeres de diversas generaciones, traducir textos relevantes para el feminismo, incluir la música y la moda como producción discursiva, insistir en la importancia que el feminismo tiene para las mujeres y, a la vez, ayudar a construir una visión crítica e inclusiva desde el feminismo en relación a algunos discursos feministas que generaban exclusiones. *El factor feminista* había tenido lugar en Arteleku, San Sebastián, un centro de arte pionero al que tanto debemos por la radicalidad y modernidad de sus propuestas y que se convirtió en un referente para el pensamiento crítico y las artes visuales del Estado español. También participé en los dos últimos números de la revista *Non Grata* del colectivo LSD: de los cuatro números que realizaron –en los dos primeros habían participado las artistas Cabello/Carceller– junto a Erreakzioa, el último número se hizo para la exposición *Transgenéric@s*, Koldo Mitxelena, 1998. La colaboración con Erreakzioa, que comenzó en el año 1996 se ha seguido manteniendo a lo largo de estos veinte años. Y ese trabajo conjunto ha hecho posible que durante casi dos décadas haya conocido a un buen número de artistas visuales del País Vasco y un contexto artístico, junto a los que he aprendido mucho, especialmente de Itziar Okariz, Jon Mikel Euba y del dúo musical Chico y Chica. El contexto de artistas vascos es, a mi juicio, y con mucha diferencia el más interesante del Estado español. No solo por la calidad de la práctica artística que allí se genera, sino por los modos de hacer colaborativos y por la importante influencia de mujeres artistas, comisarias de arte, críticas y profesoras de universidad feministas.

La década del 2000-2010

El año 2003 tuvo lugar el Seminario *Retóricas del género/Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*, organizado por UNIA arteypensamiento, Sevilla, y dirigido por Paul B. Preciado.

A iniciativa de la UNIA, organizamos unos grupos de debate anteriores al seminario en el año 2002. Ante la ausencia de antologías de textos queer, salvo algunas honrosas excepciones como las de Xosé M^a Buxán, *Conciencia de un singular deseo*, 2002 y Rafael Mérida, *Sexualidades transgresoras. Una antología de textos queer*, 1997, hicimos unos voluminosos dosieres con 18 textos fotocopiados, cien copias, que distribuimos entre artistas, profesoras, centros de arte y espacios activistas de forma gratuita. Según comentábamos en una carta escrita a modo de introducción, incluíamos textos clásicos de la teoría queer: Teresa de Lauretis, Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick; textos de participantes en el seminario como conferenciantes o autoras: Judith Halberstam, Laura Cottingham; textos del contexto activista, teórico y artístico del Estado español: Beatriz Suárez, Erreakzioa y LSD; un texto sobre feminismo y psicoanálisis de Toril Moi; un artículo sobre las polémicas y «guerras fronterizas» en torno a los debates identitarios de Joshua Gamson, y textos del feminismo organizado del Estado español sobre lesbianismo, que se publicaron en las Actas de las Jornadas Feministas de Córdoba del año 2000. En este

seminario se realizó el primer taller *drag king* y se proyectó la película *Not for Sale: el movimiento de arte feminista estadounidense de los años 70*, un video-ensayo que realizó Laura Cottingham durante seis años, financiada con colaboraciones de numerosas personas, con el objetivo de que el arte feminista de los setenta, de formato frágil y diseminado por viviendas particulares de Estados Unidos, no se perdiera. Estos grupos de debate contaron con un buen número de participantes y se realizaron durante casi medio año, muchos de ellos tuvieron lugar en la casa okupada de mujeres La Eskalera Karakola de Madrid.

De ese seminario surgió otro proyecto de edición en formato de video, que se editó con el mismo título *Retóricas del género/Políticas de identidad* en el año 2005 y que recogía parte de las conferencias del seminario. El video se hizo con dos formatos distintos: en uno se podían ver las conferencias de principio a fin y el otro estaba editado por capítulos, para quien esté interesado en algún tema de forma específica. El objetivo de nuevo fue pedagógico, dar a conocer la teoría queer de una manera menos ardua que las lecturas, a veces difíciles, de algunos de los textos fundacionales.

En el año 2004, Arteleku nos propuso coordinar un seminario y pensamos que debía de continuar con el trabajo iniciado en *Retóricas del Género*. Este nuevo seminario, *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, proponía «un recorrido a través de algunas prácticas artísticas contemporáneas con el objetivo de analizar el impacto que las teorías y las prácticas queer habían tenido en las políticas feministas en torno a la identidad, el género y la diferencia sexual». El seminario estuvo unido a la coordinación del número 54 de la revista Zehar de Arteleku, publicación dirigida por Miren Eraso, y para el que escribieron las personas invitadas al mismo: Hans Scheirl, Cecilia Barriga, Itziar Okariz, Laurence Rassel, Terre Thaemlitz, Laura Cottingham y Paul B. Preciado y la portada fue un trabajo de María Ibarretxe que documentaba la performance que dicha artista realizó dentro de este contexto. También realizamos un segundo dossier en el que incluimos el resumen de *Retóricas del género*, realizado para la UNIA ar-teypensamiento por Alejandro del Pino. El dossier incluía ensayos de Laura Mulvey, Gayle Rubin, bellhooks, Laura Cottingham, Teresa de Lauretis, Miren Eraso, Beatriz Preciado y las páginas webs de Terre Thaemlitz, Constant, La eskalera karakola, Transexualia y Hetaira. En el folleto de información sobre el Seminario se indicaba que dicha antología pretendía que las personas interesadas en asistir al mismo tuvieran «a su disposición un material de lectura básico y homogéneo».

Uno de los aspectos más interesantes de este proyecto consistió en las redes que se generaron entre las participantes y el público, se improvisaron espacios y horarios para que las artistas más jóvenes pudieran presentar sus trabajos y se generaron redes que aún siguen funcionando. Rían Lozano que participó en el seminario me invitó a escribir un texto para el catálogo de *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la identidad*, Universidad de Valencia, 2005. Dicho texto titulado «Construir a través de las generaciones, una traducción de ida y vuelta», una reflexión en relación a los debates feministas, a los modos de hacer, a los procesos de escucha y a la necesidad de establecer genealogías claras, ligadas a los contextos donde las intervenciones feministas y de la disidencia de género se producen, más allá del poco riguroso concepto de feministas «históricas» o «clásicas» que intenta meter en el mismo saco a todas las conceptualizaciones feministas originadas en tiempos anteriores en un ejercicio de «presentismo» muy poco útil y nada sostenible si abordamos la investigación de forma seria.

Un interesante trabajo que surgió a partir de este seminario fue la traducción y subtitulación de la película *Not for Sale* de Laura Cottingham. De nuevo nuestro interés era que artistas, activistas y profesoras de nuestro contexto tuvieran la oportunidad de conocer el trabajo de movimiento de arte feminista estadounidense de los años setenta: unas autoras y una obras infrarrepresentadas o invisibilizadas en la historia del arte que se estudiaba en las facultades de Historia del Arte y de Bellas Artes españolas.

En el año 2005, dentro del proyecto historiográfico *Desacuerdos. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el Estado español* y del que formaba parte el MACBA, la UNIA arteypensamiento, Arteleku y el Centro Guerrero pusimos en marcha *Mutaciones del Feminismo. Genealogías y prácticas artísticas*. El seminario se proponía «pensar el feminismo en las sociedades postindustriales y postcoloniales y abordar la, a nuestro entender, progresiva institucionalización de las políticas de género». Se trataba de «interpelar a otras periferias partiendo desde las que leer nuestra propia excentricidad». En dicho seminario se celebraron encuentros, debates, talleres, performances y música y tomaron parte artistas, críticas de arte, galeristas y activistas del contexto local europeo y latinoamericano, y las artistas más jóvenes que habían participado como público en *La repolitización* y en *Retóricas del Género*. En este encuentro participaron los y las activistas Empar Pineda, Cristina Garaizabal, la Asamblea de Mujeres de Granada, Medeak y Moisés Martínez; Juanita Díaz-Cotto, editora de la antología *Compañeras: Latina Lesbians*; la abogada Begoña Hernández; la ciberfeminista Laurence Rassel; las críticas de arte Miren Jaio y Susana Blas; la galerista, artista y directora de la revista *Arty Cathy Lomax*; la profesora de Historia del Arte Adelina Moya; las artistas Carme Nogueira, Cabello/Carceller, María Ibarretxe, Alaitz Arenzana, O.R.G.I.A.; Del La Grace Volcano, Miguel Benlloch, y Diane Torr; los colectivos postporno Corpus Delecti y Post-Op, y los músicos y productores musicales Madelman (Chico y Chica) y Genís Segarra (Astrud, Hidrogenesse y sello discográfico Dominio Austrohúngaro) y un largo etcétera.

En el año 2006, tuve la oportunidad de asistir a *Prologue 2* en la ciudad austriaca de Graz, que ese año se celebraba bajo el título *Performative and (Trans)gender Politics and Migratory Bodies* (Políticas (trans)género y performativas y cuerpos migratorios) coordinadas por Marina Grznic y Reni Huefmüller. De estas jornadas se pudo aprender cómo montar un evento barato, organizado de manera horizontal y en inglés: a pesar de que casi ninguna de las participantes procedía de un país anglosajón, el inglés era una herramienta comunicativa que permitía poder dialogar entre personas austriacas, alemanas, españolas y de varios países de la ex Yugoslavia. Tuvo un gran interés participar en unas Jornadas realizadas en Centroeuropa. En ellas coincidí con Rosa Reitsamer, dj y estudiosa de la música pop realizada por la disidencia de género, y a mi vuelta le propuse a Miren Eraso, entonces directora de contenidos de Arteleku, un proyecto centrado en la música, el género, las artes visuales y la performance, que ampliara el marco de nuestro trabajo a los países del sur y de centro Europa, un trabajo que pudiera tener continuidad en un futuro con Latinoamérica y en norte de África, así como con los países del este de Europa. Se trataba de descentrar la influencia anglosajona hacia otros contextos geopolíticos desde el feminismo, los diversos contextos geopolíticos en el terreno de la música, lo que incluía el baile, la performance y la presentación del cuerpo. Y así surgió el DVD *digmeout: discursos sobre la música, el género y la etnicidad*, en el que trabajé junto a Rosa Reitsamer y al que nos dedicamos desde el 2007 hasta el 2009. Al proyecto se puede acceder desde internet, es una edición trilingüe (euskera, castellano e inglés) y contiene unas cien colaboraciones de gru-



Imágenes. Vacas Flacas
Cazadora hecha con cremalleras de colores arco iris
Mediados de los noventa

Vestido hecho con bragas rojas
Mediados de los noventa

Vestido hecho con balletas
Mediados de los noventa

pos musicales y solistas, videoclips, artículos de carácter teórico, traducciones de letras de temas musicales, una pequeña deriva hacia el mundo de la moda (Vacas Flacas y Carlos Díez) que cuestiona los estereotipos de género y una entrevista con la teórica feminista de los estudios culturales Angela McRobbie, realizada junto a e/j González Polledo. Me gustaría señalar la generosidad de las y los artistas participantes, el apoyo y el entusiasmo de Miren Eraso, que nos dejó justo cuando *digmeout* veía la luz. El proyecto se ha presentado en diversos espacios artísticos y contextos feministas: las Jornadas Feministas *Aquí y ahora* celebradas en Granada en 2009, el Centro José Guerrero y Feministaldía en el País Vasco, y en Salzburgo, gracias al apoyo de Elke Zobl que nos acompañó y nos mostró su archivo de fanzines feministas de procedencia muy diversa, y que debe de contar con más de tres mil fanzines realizados por mujeres de los cinco continentes.

En mayo del 2007, la UNIA arteypensamiento organizó el Seminario *Crítica queer, narrativas disidentes e invención de subjetividad*. En el mismo tuvo lugar un seminario monográfico Proust y los dioses queer impartido por la escritora, profesora y teórica Eve Kosofsky Sedgwick. La autora había publicado *Touching Feeling. Affect Pedagogy Performativity* en 2005, un libro escasamente conocido en el Estado español, que marcaba el giro de su escritura a la teoría de los afectos, y participar en su seminario. Las conversaciones que mantuvimos, muy personales y nada académicas, han sido de gran impacto en todo mi trabajo posterior. En ese momento solo había leído su *La epistemología del armario* y el texto de su conferencia «Identidades, Minorías, Comunidades» y me había sentido muy identificada con ambos porque posibilitaban desaprender, a la vez que confirmaban y dotaban de poder, expandían el pensar el conocimiento de manera distinta, incluso aquellos denostados, por lugares comunes teóricos, por convenciones dominantes en los teóricos de la «hermeneútica de la sospecha» con una libertad e inteligencia, con una capacidad de incluir, de ensamblar la biografía personal con la teorización política y los modos de hacer que constituyeron un gran aprendizaje sobre la lectura reparadora en contraposición con la lectura paranoica. De su conferencia en la UNIA no entendí demasiado pero sí lo suficiente para proponerme leer y estudiar toda su obra y, cinco años después, acometer proyectos para traducir, editar y ayudar a que el conjunto de su obra posterior a *La epistemología del armario* sea conocida.

Participé en *Crítica queer* con una conferencia titulada *Hot topic is the way we rhyme*, título tomado del grupo musical *Le Tigre*. Me parecía importante insistir, una vez más, en la música pop y su relación con la disidencia subcultural, en la ausencia de estudios culturales en el Estado español, tomando como modelo la Escuela de Birmingham de Stuart Hall, la ausencia de traducciones de las germinales producciones teóricas que allí se formularon e insistir en la idea de que «la música es una práctica discursiva con implicaciones políticas y sociales, un discurso signficante», en palabras de Lawrence Kramer, «a través del cual se afirman, transmiten y contestan modelos de organización social».

Década de 2010

Ha llegado el momento de pensar sobre el sexo. A algunos, la sexualidad quizá solo les parezca un tema sin importancia, un escape frívolo de los problemas más críticos de la pobreza, la guerra, la enfermedad, el racismo, el hambre o la aniquilación nuclear. Pero es precisamente en épocas como ésta, en la que tenemos que convivir con la posibilidad de una destrucción inimaginable, cuando es más probable que la gente se vuelva peligrosamente desquiciada en lo referente a la sexualidad. Los actuales conflictos sobre los valores sexuales y la conducta erótica tienen mucho en común con las disputas religiosas de siglos pasados. Adquieren un inmenso valor simbólico.

Las disputas sobre la conducta social se convierten a menudo en instrumentos para desplazar las ansiedades sociales y descargar la intensidad emocional concomitante a ellas. En consecuencia, la sexualidad debe tratarse con especial interés en épocas de fuerte tensión social.

Gayle Rubin, 1984

En el año 2012, Agustín Pérez Rubio, director del MUSAC, invita a Erreakzioa a participar en *Vitrinas* para el que realizan la propuesta *Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo*. Junto al dispositivo visual se realiza un fanzine en el que participo como editora invitada. Mi propuesta consiste en escribir un texto sobre la importancia de la traducción de autoras como Sedgwick y Wendy Brown y traduzco los ensayos «Sufrir las paradojas de los derechos» de Wendy Brown y «Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto» (junto a Rocío Martínez). En la introducción se señala «la importancia del concepto “la externalización del desengaño político” de Brown en su texto *Resisting Left Melancholia* (Resistir a la melancolía de la izquierda) en el que afirma que esta se encuentra ensimismada en un proceso melancólico en relación a la idea de “la revolución» y se analiza la situación política del Estado español desde el «desencanto» generado por la Transición Política a partir de esta formulación de Brown. En *Sufrir la paradoja de los derechos*, la autora analiza cómo se conforman los sujetos corporeizados y el deseo sociopolítico. El ensayo de Sedgwick forma parte de su libro póstumo *The Weather in Proust*, editado por Jonathan Goldberg, su albacea literario, en 2012. La importancia de leer y pensar junto a Sedgwick está magistralmente expresada por Judith Butler en su artículo *Capacity*, 2002:

116

La primera vez que escuché a Sedgwick fue en 1986, después la volví a leer y cada vez que lo hacía su escritura me pedía que pensara de una forma diferente a como lo hago normalmente. Nuestras sensibilidades son en algunos aspectos completamente diferentes. Ella es una apasionada investigadora literaria y una pensadora innovadora, mientras que mi propia formación es, para lo bueno y para lo malo, la de una filósofa más lineal a nivel conceptual (...) Una parte del desafío que la obra de Sedgwick ha tenido para mí ha sido la posibilidad de motivarme a pensar en contra de las censuras que el pensamiento rigurosamente lógico establece. Y, por supuesto, eso lo ha hecho mucho más interesante ya que Sedgwick es una pensadora profundamente conceptual, aunque formula los conceptos y los relaciona entre sí de una manera que produce disonancias y percepciones nuevas con mucha frecuencia. A la vez, su escritura tampoco se puede separar de las figuras literarias, de su tonalidad, de una forma de lírica poética. Leerla me ha hecho más capaz y, por ello, le estoy agradecida (...) Leer y dar clases sobre Sedgwick (...) me ha obligado a pensar de un modo en que no sabía que se pudiera pensar –y, aún así, que continuara siendo pensamiento.

En el año 2012 también se me invita a colaborar en la publicación *Desacuerdos 7. Feminismos, y escribo Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español*. En este texto se plantea una crítica a la misoginia y homofobia liberal de importantes críticos de la izquierda española y se apunta a una genealogía del primer tercio del s. XX que visibiliza la obra de Alvaro Retana, Antonio de Hoyos, José de Zamora, Tórtola Valencia y Gloria Laguna, el cuplé y la copla.

En 2013 participo en el seminario de Arteleku *Producciones de arte feminista, procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales*, coordinado por Maider Zilbeti. Proponemos a la directora de contenidos de Arteleku, Esther Larrañaga, la edición de una publicación, y con su apoyo presentamos en el seminario *Conocimiento Feminista y Políticas de traducción I*, diseñado por Estibaliz Sádaba donde

de nuevo traducimos el texto de Sedgwick «Pensar en la teoría queer», un ensayo publicado en su obra póstuma *The Weather in Proust*; de Wendy Brown editamos «El espejo de la pornografía» la crítica más certera a las posiciones de Catherine McKinnon, la influyente teórica de los movimientos antipornografía, y «Un estudio de las subculturas sexuales. Excavando la etnografía de las comunidades gays en la Norteamérica urbana» de Gayle Rubin, publicado en su recopilación de artículos *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, 2011. Esta autora quizás fuera la teórica más influyente en la Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado español y su trabajo puede considerarse «proto-queer».

En 2014, se da continuación a dicho trabajo editorial mediante *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*, un número dedicado íntegramente a la traducción de tres textos de Eve Kosofsky Sedgwick, coincidiendo con el quinto aniversario de su fallecimiento, que forman parte de su obra *Touching Feeling. Affect Pedagogy Performativity*, de tanta importancia para las recientes conceptualizaciones de la teoría de los afectos. Ambas ediciones están publicadas en euskera y castellano.

En este año también comenzamos un proyecto de edición independiente de *Mother Camp. Female Impersonators in America*, de Esther Newton, 1972, libro que se publicará a comienzos del 2016. *Mother Camp* es un estudio pionero del transformismo femenino que influyó en la teoría queer de Butler y Sedgwick. Un libro de imprescindible lectura para poder contar con herramientas teóricas a la hora de estudiar la potente escena transformista del s. XX en el Estado español, escasamente estudiada hasta hoy y en cuyos estudios se ha privilegiado la narración descriptiva en detrimento de un análisis de su importancia cultural en el marco de la disidencia de género y la resistencia subcultural. La decisión de traducirlo y editarlo surgió de una conversación que ferranELOtro, joven editor catalán y yo mantuvimos en el Café Comercial de Madrid: frente a la crisis, el PP, el bipartidismo y su correlato, el inútil lamento, la queja, la tristeza, el miedo nos planteamos un proyecto de resistencia en el que primara la pasión y la diversión, una manera de hacer política. El libro ha podido hacerse gracias al trabajo colaborativo con Paloma Uría en la traducción, la edición lingüística al castellano de María Unceta, la obra visual de Azucena Vieites para la portada del libro y el propio diseño de ferranELOtro. Queremos seguir progresando en estas líneas de trabajo colaborativo, quizás en futuros proyectos de edición o coedición intergeneracional donde la portada siempre sea hecha por artistas. No es coincidencia que en *Mother Camp* hayamos trabajado juntas cinco personas de cuatro generaciones.

Me gustaría terminar este texto con una cita de Gayle Rubin en la que reflexiona sobre su propia obra y que recoge el espíritu del trabajo que venimos realizando.

Uno de los aspectos del texto («Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad») del que estoy más orgullosa es que lo considero un texto «protoqueer». Quería que los debates sobre la política sexual se desplazaran más allá de elementos únicos y de grupos únicos: que no se estancaran en las mujeres, los gays y las lesbianas sino que posibilitaran análisis que incorporaran y se dirigieran de forma más compleja a las identificaciones cruzadas y a una multiplicidad de posiciones de sujeto que creo que es la que ocupamos la mayoría de nosotr*s. Sigo creyendo que nuestra mejor esperanza política para el futuro reside en encontrar un terreno común y en construir coaliciones que se basen en el respeto mutuo y en la apreciación de las diferencias entre las personas y que el mejor trabajo intelectual que puede hacerse es aquel que es capaz de acomodar la complejidad, atesorar los matices y resistirse a las tentaciones del dogmatismo y la simplificación. (Rubin, 2010)

Bibliografía

- Belbel, M. J. [2006] «Construir a través de las generaciones: una traducción de ida y vuelta». *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la identidad*. Valencia: Universitat de Valencia.
- y Reitsamer, R. [2009]. *digmeout: discursos sobre la música popular, el género y la etnicidad*. www.digmeout.org DVD. Donostia: Arteleku
- [2012] Yes, we camp. *El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español*. Desacuerdos 7. Feminismos. Madrid: MNCARS
- [2012] *Vitrinas*. Erreakzioa. León: MUSAC
- [2013 y 2014] *Conocimiento feminista y políticas de traducción I y II*. Donostia: Arteleku
- Brown, W. [2000] «Resisting Left Melancholia.» Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall. Gilroy, P., Grossberg, L. and McRobbie, A. *Verso*, Londres/Nueva York. pp. 21-29
- Butler, J. [2000] *Agencies of Style for a Liminal Subject*. Without Guarantees. Op. cit.
[2015] *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press
- Derrida, J. [2012] *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. E. Trotta [5ª edición]
- Firestone, Sh. [1970] *La dialéctica del sexo. A favor de la revolución feminista*. Barcelona: E Kairós. [Disponible en internet]
- Goffman, E. [1990] *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Londres: Penguin. (1ª edición 1963). [(2003) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu]
- Martinez Ten, C. et al. [2009] *El Movimiento Feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra
- McRobbie, A. [1990] «Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique» [1980] Frith et al. *On Record. Rock, Pop & the Written Word*. Londres/Nueva York: Routledge
- Newton, E. [1972] *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago: Chicago University Press
- Reynolds, S., y Press, J. [1994] *The Sex Revolts. Gender, Rebellion & Rock'n'Roll*. Londres: Serpent's Tail.
- Rubin, G. [2011]. *Deviations. A Gayle Rubin Reader*. Durham, NC: Duke University Press
- Sedgwick, E. K. [2003]. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press
[2011] *The Weather in Proust*. (ed.) Jonathan Goldberg. Durham, NC: Duke University Press
- Unceta, M. y Belbel, M. J. [2014] *A la atención de Podemos. Algunas reflexiones desde el feminismo*. Infolibre, 17-octubre-2014
- Uría, P., Pineda, E. y Oliván, M. [1985] *Polémicas feministas*, Madrid: Revolución
- Uría Ríos, P. [2009] *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*. Madrid: Talasa.
- Viñuela Suárez, L. [2003] *El género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones
- Zobl, E. [2003] *The Global Grrrrl Zine Network: A DIY Feminist Revolution for Social Change*. PhD Dissertation, Viena
Drüeke, R. (eds.) [2012] *Feminist Media. Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Bielefeld: Transcript Verlag
www.grassrootsfeminism.net

UNA ARCHIVA DEL DIY: AUTOEDICIÓN Y AUTOGESTIÓN EN ARTIVISMO FEMINISTA; ENTRE ANARCHIVOS SENTIMENTALES Y CUIR

Gelen Jeleton (María Ángeles Alcántara Sánchez)
gelen.alcantara@gmail.com

AN ARCHIVE OF DIY: SELF-PUBLISHING AND SELF-MANAGEMENT IN FEMINIST ART-ACTIVISM; BETWEEN SENTIMENTAL NO-ARCHIVES AND CUIR

ABSTRACT: "Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzine feminista-queer". This project focuses on creating an archive of collectives, associations or self-managed groups that produce editions as a part of their practice around feminist fanzine and music-drawing relationship.

The idea of this archive would be the creation of a «no-archive». It is difficult to make an archive with this type of material that seems elusive at the beginning in their strategies and formats. It is also open to rethinking and changing in a very short time frame. However such arise «to talk» and «to be heard». There are many common themes that relate these statements, ideologies, likes, ways of operating that sometimes seem to be protected so that intention is not misinterpreted in some contexts. The intention of this archive is precisely to study their agreements and disagreements to learn from them.

All these dynamics suggest new formulas on how to 'make' and even how to live. Sometimes it seems to be a hobby or entertainment but this practice involves dedication and effort, its values are strong and are intended to be spreaded.

KEYWORDS: No-archive, feminism, self-publishing, self-management, fanzine, DIY

RESUMEN: «Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzine feminista-queer» se centra en la creación de un archivo de colectivos, asociaciones o grupos autogestionados que produzcan ediciones de práctica feminista-queer con especial interés en el fanzine y la relación música-dibujo.

La creación de este archivo sería más bien la creación de un «no-archivo». Es difícil querer reunir y pretender hacer un archivo con este tipo de material que de primeras parece huido en sus estrategias y formatos. También es un material abierto a contradicciones y de replanteamientos cambiantes en muy corto plazo de tiempo. Sin embargo este tipo de iniciativas surgen para «hablar» y ser «escuchadas». Hay muchos temas en común que unen estas manifestaciones, ideología, gustos, maneras de operar que a veces parecen ser protegidas para que su intención no sea mal interpretada al presentarlas en depende qué contextos. La intención de éste archivo es estudiar precisamente estos puntos en común y sus desencuentros para aprender de ellos.

Todas estas dinámicas coinciden en proponer nuevas fórmulas de «hacer» e incluso vivir. Parecen a veces un pasatiempo pero esta práctica conlleva dedicación, sus principios son fuertes y pretenden contagiar.

PALABRAS CLAVE: Anarchivo, feminismos, autoedición, autogestión, fanzines, DIY



Recientemente ha habido una significativa incursión de fanzines de los años 90 en colecciones de museos y universidades, algunos de ellos, de los que vamos a hablar aquí, con la nueva etiqueta de perspectiva de género: publicaciones autogestionadas y autoeditadas de carácter feminista-*queer*. Este hecho se puede ver reflejado en la donación en 2010 de la colección de fanzines, memorabilia, grabaciones, correspondencia, etc., del movimiento riot grrrl en The Riot Grrrl Collection, dentro de The Fales Library & Special Collections en la NY University¹.

En el contexto español, tenemos la adquisición en los últimos años de fanzines y materiales de los movimientos *queer*, como los fanzines *LSD* (1993-2000) y *La Radical Gai* (1991-1997) por el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)² en 2015.

Dentro de este panorama, a lo largo de un amplio margen de tiempo, mi práctica artística se abre al mundo del activismo feminista a partir de la involucración de Jeleton (equipo artístico que formo junto con Jesús Arpal Moya desde 1999) como voluntariado en el festival Ladyfest Spain (2005).

Unos años más tarde y con la intención de recoger aquellas publicaciones que estaban surgiendo a partir de eventos como el Ladyfest, ante la proliferación de publicaciones, ediciones de discos, fiestas y festivales autogestionados, me planteo realizar una tesis doctoral basada en la creación de un *Archivo DIY (Do It Yourself/hazlo tú misma)*³, música y dibujo en iniciativas autogestionadas y sus ediciones.

Este archivo al que he llamado *Una Archiva del DIY* me ha permitido conjugar mi labor de artista e investigadora, dentro de la academia y del arte contemporáneo, junto a mis prácticas e intereses en el *underground*.

La creación de este archivo es más bien la creación de un «no-archivo»; teniendo en cuenta que muchas de estas ediciones no quieren, según cómo, entrar en un archivo con un sistema hegemónico que repite clasificaciones y lugares excluyentes, en el que estas iniciativas no estaban representadas, con difícil acceso, y/o prohibidas (Woolf, 2008)⁴. En este caso, que esto esté cambiando, y ahora sí que hay

1 Con materiales de Kathleen Hanna (de las bandas Bikini Kill, Le Tigre, Julie Ruin), Johanna Fateman (de la banda Le Tigre), Molly Neuman (de la banda Bratmobile), Becca Albee (de la banda Excuse 17), Tammy Rae Carland (del sello de discos lesbiano Mr. Lady Records), Ramdasha Bikceem (del fanzine *GUNK*), Tammy Rae Carland (del fanzine *I (heart) Amy Carter*), Teresa Carmody (con Ladyfest 2000 Collection), Zan Gibbs, Sheila Heti, Elena Humphreys, Milly Itzhak, Mimi Thi Nguyen (en Collaboration con el People of Color Zine Project, Outpunk Archive), Yan Sham-Shackleton, Laura Splan y Lucy Thane, hasta el momento.

2 Dentro del programa Residencias de investigación (2013-2014), con el proyecto *¿Archivo Queer?* de Sejo Carrascosa, Lucas Platero, Andrés Senra y Fefa Vila Núñez, resultados que presentaron en *¿Archivo Queer? Seminario de investigación*, junto con Guillermo Cobo, José García Fernández, María Rosón Villena y Gustavo Pecoraro en el MNCARS en enero de 2015.

3 «Hazlo tú misma» es una cita a la conferencia de María Bilbao sobre Ladyfest en las *Journées DIY* (2009) organizadas por Equipo Jeleton en París. Se expuso la importancia de la filosofía DIY (Do It Yourself/hazlo tú misma) en el movimiento riot grrrl en Olympia (Washington) en los años 90 y su repercusión en la actualidad.

4 En *Una Habitación propia* (1928), Virginia Woolf nos habla de como le niegan el acceso a la biblioteca: «[...] Pero me encontraba ya ante la puerta que conduce a la biblioteca misma. Sin duda la abrí, pues instantáneamente surgió, como un ángel guardián, cortándome el paso con un revoloteo de ropajes negros en lugar de alas blancas, un caballero disgustado, plateado, amable, que en voz queda sintió comunicarme, haciéndome señal de retroceder, que no se admite a las señoras en la biblioteca más que acompañadas de un "fellow" o provistas de una carta de presentación. [...] Que una famosa biblioteca haya sido maldecida por una mujer es algo que deja del todo indiferente a una famosa biblioteca. Venerable y tranquila, con todos sus tesoros encerrados a salvo en su seno, duerme con satisfacción y así dormiré, si de mí depende, para siempre. Nunca volveré a despertar estos ecos, nunca solicitaré de nuevo esta hospitalidad, me juré bajando furiosa las escaleras» (Woolf, 2008:8).

interés tanto por la institución como por las creadoras de estos fanzines, es uno de los temas de mi archivo; así como atender a esos nuevos lugares asignados en bibliotecas, museos, colecciones; y si es posible, incidiendo directamente.

El material que archivo no es un material de medios de masas, podríamos decir que casi se resiste a ser archivado, dificulta su clasificación y juega incluso con el misterio y los espacios de exhibición, como si siendo conscientes de no ser parte de la «esfera pública», se enorgullecen de ello y han buscado subversivamente tener «presencia», proponiendo otras maneras de «hacer», «su manera» como una respuesta y búsqueda de nuevos espacios por esos «contrapúblicos» (Warner, 2008).

Es difícil querer reunir y pretender hacer un archivo con este tipo de material que de primeras parece huidizo en sus estrategias y formatos. También es un material abierto a contradicciones y replanteamientos cambiantes en muy corto plazo de tiempo. Sin embargo, este tipo de iniciativas surgen para «hablar» y ser «escuchadas».

El punto de partida de mi investigación y creación de mi archivo fue el movimiento riot grrrl surgido en Olympia, costa noroeste de Estados Unidos, en los años 90. Las riot grrrl, cansadas de estar al final de la sala en los conciertos, dan un paso adelante⁵; decidiendo reunirse y hacer su propia escena, a través de fanzines, grupos de música, conciertos y talleres. Con el paso del tiempo, el movimiento riot grrrl pasa a convertirse en el Ladyfest, continuando con el Girls Rock Camps y concluyendo en la academia con The Riot Grrrl Collection. En un proceso de adaptación intergeneracional por un empoderamiento feminista autogestivo, que a lo largo del tiempo ha pasado a definirse como feminista, feminista-*queer*, feminista-*cuir* o transfeminista.

Esta influencia anglosajona, traducida al contexto de la cultura «hispana» es reflejada en *Una Archiva del DIY* por numerosos fanzines que la recogen y citan. El problema de la traducción, de cómo una influencia anglosajona ha sido trasladada a ese «aquí», un «aquí» en constante redefinición; puede ser un aquí de «espacio-tiempo», de un «ahora»; y un «aquí» de lugar donde vivo y trabajo, que coincide en este momento entre el Estado español y México, funcionando como eje-lugar geopolítico de posicionamiento desde donde hablar y actuar, como una nueva forma de entendimiento, y hacer performativa. La práctica de la traducción asimilada como algo distinto al monolingüismo, como una manera de producir (Butler, 2009; Spivak, 2009). Así después de leer el texto *Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local* (2015), de Sayak Valencia, mi archivo se pasa a llamar «Una Archiva del DIY: la fanzinoteca feminista-cuir⁶»

⁵ El desplazamiento del final de la sala al frente, a las primeras filas del concierto, simbólica y físicamente espacial se ve reflejado en los populares lemas usados por las riot grrrl como los que dan título al documental *From Back of the Room* (Oden, 2011) y a la novela *Girls to the Front* (Marcus, 2013), ambos sobre la historia del riot grrrl. Frases que podemos ver traducidas como 'desde el fondo de la sala' y 'chicas al frente' o 'chicas en primera fila'.

⁶ «La teoría *queer* hace una crítica radical a las convenciones sociales sobre la masculinidad y la feminidad, desnaturalizándolas y buscando una interseccionalidad entre las luchas feministas, LGTBTTI, negras, decoloniales, y en general, reivindicando todas aquellas corporalidades, prácticas e identidades que escapan a las normas sociales, además de que discute las maneras de transgredirlas y transformarlas. *Cuir* es una desviación fonética del término *queer*, una apropiación o españolización, que indica una desobediencia a la epistemología anglosajona, señala una condición geopolítica y nos sitúa dentro de las políticas "torcidas-trans-puta-mestisx" en Hispanoamérica. Reconoce el punto de partida epistemológico, mientras que comprende su insuficiencia, para hablar desde el contexto del Sur global. Conservar el *queer/cuir* es evidenciar un diálogo entre los dos posicionamientos geopolíticos». (Invasorix, 2015). Texto extraído del anuncio de Invasorix (grupo formado por Daria Chernysheva, Mirna Roldán, Nina Hoechtl, Maj Britt Jensen, Natalia Magdaleno López, Liz Misterio y Naomi Rincón-Gallardo) sobre su *Taller de Protesta cuir/feminista* en el Centro Cultural Border en Ciudad de México en 2015. Visto por última vez el 9 de agosto de 2015. Disponible en: <http://frente.com.mx/estas-por-primera-vez-en-el-espacio-feminista-cuir-de-invasorix>

Durante todos estos años de investigación y creación del archivo, me he ido reafirmando en la necesidad de visibilizar y hablar de los fanzines feministas-*queer/cuir*, por su escasa visibilización dentro y fuera del underground, ámbitos académicos, dispositivos museográficos y archivos, principalmente en lo que podríamos llamar contexto cultural hispano; y aunque ha habido una incipiente representación en estos últimos años, sigue siendo minoritaria y reprimida⁷.

Tal y como comenta Paul B. Preciado, ha habido un borrado de la repercusión de las tradiciones críticas del feminismo, del antiesclavismo y el discurso anticolonial en los espacios de poder; tan sólo desde la academia americana anglosajona se ha conseguido institucionalizar los estudios feministas, pero es un logro frágil, sometido constantemente a críticas (Preciado, 2014).

La necesidad de esta visibilización responde a mi convencimiento de que es una herramienta de comunicación propositiva, accesible e inclusiva, que crea sistemas alternativos: aportando nuevos espacios desde los que hablar y comunicar, y nuevos medios en el uso del lenguaje escrito y visual que pueden ser usados como herramientas desde el *artivismo* (activismo artístico)⁸.

La forma que he usado para visibilizar estos fanzines ha sido la exposición, a partir de la participación y del estudio, buscando colaboración con redes autogestionadas y de autoedición, añadiendo nuevas fuentes gracias a una incipiente investigación y creación de conocimiento en el contexto hispano sobre autoedición de práctica feminista-*queer*; y con la institución arte, que comprende academia, museo y centro de arte, proponiendo nuevos modelos de anarchivo.

El trabajo de anarchivo, o archivos de inclasificables relacionados con el fanzine feminista-*queer* es una temática de actualidad que compagina historización y visibilización, institucionalización e inclusión. En esta línea de trabajo, problematizando, desde una posición propositiva que busca puentes y pactos, se mueven, desde la academia los proyectos *Archiving the Underground#1* (2011) de Jenna Brager y Jami Sailor y la publicación y estudio de *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures* (2003) de Ann Cvetkovich, el cual compagina práctica artística a través del documental, la música, el baile y la performance.

Siguiendo con este tipo de referentes y durante el transcurso de la construcción de mi archiva, al presentarla por primera vez en el evento *L'occasione*⁹ 2011 en Bilbao,

⁷ Así cuando se me ha llamado a comisariar un programa y a exponer la archiva, sólo en algunos casos ha habido excepción porque los dos comisarios que me invitaron compartían mi ideario, se me ha sugerido aún sabiendo el cariz de mi trabajo con Jeleton, que fuera menos feminista la selección. Se me ha aconsejado que algunas imágenes de las riot grrrl eran muy violentas y mejor no enseñarlas, y hasta yo misma he tardado años en llamar a mi archiva «feminista-*queer/cuir*». Puede que esté de moda pero sigue estigmatizado, realmente te tiene que atravesar e importar mucho para denominarte feminista. Susana San Martín comiquera y una de las fundadoras del Colectivo Autoras de Comic nos comenta en la entrevista por Francina Ribes en el *Barcelonés* sobre el problema de incluir en el manifiesto la palabra feminista: «Al principio había cierto miedo a usar la palabra feminista. Con el primer manifiesto de la asociación hubo gente que no estaba muy de acuerdo, que lo encontraba muy agresivo» (San Martín, 2014).

⁸ Como ejemplo más destacado en el que he trabajado es el de Mujeres en Espiral, con la edición de los fanzines *Leelatu #1 y #2* (2014-2015) en el penal de mujeres de Santa Martha Acatitla, en Ciudad de México. Este proyecto ha supuesto comprobar como el fanzine es una gran herramienta facilitadora en sus proposiciones y efectiva en sus resultados de comunicación. El «fanfin», como lo llamó Sofía se convirtió en el «fin», el medio para (simbólicamente salir de la cárcel), ser «la voz que corre», como diría Lulú, con sus historias y reclamos (ambas son reclusas participantes en el taller de fanzines).

⁹ *L'occasione* es un espacio de reuniones esporádicas, donde se presentan de proyectos de artistas, se cena y se charla, en casa de Susana Talayero (artista, pintora, dibujante) organizadora del evento junto con Aimar Arriola (comisario independiente y fundador del Equipo re junto a Nancy Garín y Linda Valdés con el proyecto *Anarchivo Sida*) y Jesús Jeleton.

aprecié que al ser artista-productora, sentía la necesidad de la práctica y decidí crear en el marco de esta investigación *lápiz por baqueta* (editorial, sello, distribuidora o motor que genera su propio objeto de estudio), con la intención de actuar en el archivo, añadiendo materiales desde mi involucración directa, participando de estas iniciativas para que sean (sucedan, continúen).

También detecto ciertas circunstancias impulsadas por los feminismos ante la necesidad de referentes que me llevan a «usar-crear» una «trinidad» de mascaradas desde donde hablar, corporeizándose el archivo en primera persona «Gelen Jele-ton» con estas tres vertientes: *Una Archiva del DIY* en las charlas, conferencias, talleres y como personaje público; *MissArchive* (un juego de palabras en inglés, donde «miss» es señorita, pero como prefijo significa deshacer o errar¹⁰) cuando ejerzo como archivista; y *Helenística Fénix*, como iconóloga, un personaje de heroína de ciencia ficción o arcana que señala los símbolos que se repiten en los fanzines feministas-*queers*, y me ayuda a leer los mensajes como si de un jeroglífico se tratara. Tres mascaradas en una que me acompañan a la hora de elaborar la archiva e incidir en sus intereses como diferentes cajones o secciones de un todo.

El propósito de *Una Archiva del DIY* supone una revisitación de la actividad del archivo como necesidad de práctica vivencial, poniendo en crisis los criterios de admisión y analizando los vacíos y carencias. Un replanteamiento de los recursos y fuentes incluídas, como condicionantes que pueden ser alternados con necesidades urgentes en vinculación con acontecimientos actuales. Una «archiva-personal-sentimental» como activadora experimental de conocimiento, cuidadora de memorias.

Pretendiendo incidir con esta investigación y con las que se vinculan en el cambio de miradas pasado-presente-futuro del archivo; fomentando redes y conexiones desde el «anarchivo», de aquellas formas de hacer, posicionadas en los límites, en la frontera, extrañas, migrantes, raras, ausentes por no ser la norma, no encajar en lo concreto, en lo correcto y lo conocido; porque no suenan, no han sido nombradas, no se reconocen, no se entienden, llamadas y sentidas como la otredad. Al otro lado de las luces, esas luces asociadas al Museo, al Archivo, a la Academia, al Mausoleo, al Monumento. Un estudio que busque la conexión entre partes supuestamente opuestas que permita entradas y salidas temporales y espaciales, que pretenda discurrir de forma horizontal y rizomática estos saberes y prácticas en movimiento, sin colocarlos en «su sitio». Usar el archivo desde la negación, para volver a hacerlo más nuestro y cercano; buscar las fisuras, desmitificar-con, mirar en las telarañas tejidos que se entrelazan y, en los rincones oscuros sin luz, amoldar la vista para ver.

Desde la práctica artística como mediadora y facilitadora de estudios transdisciplinares, desde la deconstrucción y los estudios feministas, experimentar con el archivo sin pautas, sin tiempos marcados; revisando pasadas y futuras genealogías. Actuar desde una práctica artista mediante reformulaciones que den sentido al «hacer» en un beneficio colectivo. Proponer el archivo de autoedición y autogestión, como ejercicio integrador y comunicador de conocimientos, de nanoarchivos de microhistorias (Ginzburg, 1997), formando megaarchivos mutantes. Escuchar el archivo, saber de sus estrategias y usarlas, siendo parte de él. El autoaprendizaje

¹⁰ Este juego de palabras fue usado también por Ricardo Llamas en su libro *Miss Media: una lectura perversa de la comunicación de masas* (1997) sobre representaciones de género en los medios de comunicación. Ricardo Llamas es autor de la compilación *Construyendo sidentidades* (1996) y *Teoría Torcida* (1998). Fue integrante del colectivo LRG [La Radical Gai].

vinculado a la teoría encarnada¹¹, «poniendo el cuerpo»; y que este acto tenga una consciencia responsable ante los demás y con una misma. Escuchar y estudiar sus lenguas¹² articuladas e inarticuladas, que nos sirvan para hablar de aquello que «no se puede decir»¹³.

La intención de mi archivo de visibilizar pensamiento académico y contracultural me ha hecho recurrir en numerosas ocasiones a textos en inglés, ya que la principal fuente de estudio hasta ahora para hablar de fanzines y feminismo-*queer* sigue siendo anglosajona, vinculada a los Cultural Studies.

Algunas fuentes consultadas son recopilatorios de fanzines que con el paso de los años se convirtieron en libros, como *The City Is Ablaze!-the story of a post-punk popzine 1984-1994* (2013) de Karen Ablaze, y el catálogo *The Riot Grrrl Collection* (2013) editado por Lisa Darms. Asimismo, sobre la historia del riot grrrl, *Riot grrrl, revolution girl style now!* (2007) de N. Monem, y el *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution* (2010) de Sara Marcus. Por otra parte, en relación a la historia del fanzine, consulté el estudio *Notes from the underground: zines and the politics of alternative culture* (2008) de Stephen Duncombe, y *Fanzines* (2010) de Teal Triggs; y en específico, sobre la producción de fanzines hechos por mujeres y/o feministas *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism* (2009) de Alison Piepmeier; como trabajos académicos. Sobre archivos con perspectiva de género feministas-*queer* el *An Archive of Feeling* (2003) de Ann Cvetkovich y *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order* (2013) de Kate Eichhorn.

Por otra parte, he podido recurrir a traducciones realizadas en fanzines y blogs de estos textos en castellano, ya que es una labor de uso común en la práctica del fanzine facilitar fuentes que no eran tan accesibles, una labor importante para mí y otras muchas de las que los consumíamos como método de transmisión de conocimiento. Como en el blog del programa de radio podcast de *Hacia el Sur en el*

11 «[...] Teorías encarnadas son las teorías que son vividas y experimentadas. Ellas emergen desde la base; desde las particulares experiencias y/o posiciones de lxs activistas. El punto de vista de las teorías encarnadas persigue reconfigurar las teorías limitando y reduciendo la existencia de binarios, particularmente la distinción entre investigadoras y activistas, así como entre teoría y práctica. Para el THF! las teorías encarnadas se referían al nivel o alcance en el cual lxs activistas pueden ser encarnaciones vivas de una teoría dada o camino hermenéutico. Trataba de intentar encontrar respuestas a las siguientes cuestiones: cómo el conocimiento encarnado nos conforma en términos de interacción social, percepción, subjetividades, etc? Qué nos aportan las teorías encarnadas? Las teorías encarnadas provienen de prácticas y/o de creencias en un marco teórico?» (THF!, 2014). Visto por última vez 30 de diciembre de 2015. Disponible en: <http://trانشackfeminist.noblogs.org/>

12 Mostrar su uso del vocabulario, cambiante, codificado, e incluso inventado, característica frecuente en los fanzines. Estas prácticas formarían parte de una «tercera lengua», una «lengua cuir» (Cervantes, 2015). Sobre la tercera lengua, la posibilidad de crear una lengua tercera, una lengua puente (¿híbrida/mestiza/otra?) trabajaron en el *Seminario de Cultura Visual y Género: Traducciones descolonizadoras I, o ¿cómo crear una lengua tercera, una lengua puente?*, en el IIE (Instituto de Investigaciones Estéticas) Posgrado en Historia del Arte, impartido por MANU(EL)(LA) (grupo de estudiantes), la Dra. Nina Hoehchl, Posdoctorante del IIE de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y la Dra. Rían Lozano de la Pola (Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) en 2015 en Ciudad de México. Tadeo Cervantes (filósofo y uno de los creadores del fanzine *Maricarmen* de Puebla en México), en su ensayo *Hablamos en lengua cuir* (2015), presentado en el festival Bataclán, en Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México nos cuenta: «Recalcando de nuevo lo impuro de ésta, lo mutante, lo cambiante, lo imposible de entrar a efectos de verificación, de crear identidad. La lengua no responde a la ontología, al ser, siempre movable, siempre entrando en diálogo con las necesidades personales y/o comunitarias. Apropiándose de conceptos que le sean útiles. Pero al ser ésta una lengua, da la posibilidad de entendimiento entre aquellxs que la manejan [...] Con rabia. Rugimos, como las bestias que somos, como los animales o monstruos, unicornios. Que hablamos lengua cuir, lengua mutante, lengua lanza, lengua arco, lengua flecha, lengua que daña y que cura. Lengua que deconstruye, destruye, reconstruye. Hablamos lengua cuir» (Cervantes, 2015).

13 En *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), por Sor Juana Inés de la Cruz nos dice: «No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir». (De la Cruz, 2011)

Atlántico. Y la importante información de referentes y documentación del fanzine sonoro *Sangre Fucsia*, la publicación *Feminizine*, el ensayo *Fans* (2006) de Jessica Espinoza (Srta. Jess) y el artículo de *Fanzines hechos por mujeres* (2013) de Andrea Díaz Cabezas (Galaxina) en *M-Arte y Cultura Visual*.

Dentro de este estudio de los fanzines feministas-*cuir*, he incluido recursos utilizados en las tesis sobre *Alquimia y Simbología Renacentista* (2002), siguiendo la línea de la Escuela Warburg sobre iconografía e iconología, realizadas en el DEA (Diploma de Estudios Avanzados) de la UB (Universidad de Barcelona) dentro del Departamento de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes, bajo la tutoría del Doctor Raimon Arola, fundador de la editorial esotérica La Puerta.

Al trasladar este método a la elaboración de mi archivo, he ido localizando los símbolos que se repiten en el imaginario de los fanzines feministas, prestando atención a los pactos con especial sensibilidad y apertura a numerosas corrientes y formas de hacer dentro del activismo en fanzines feministas-*queer*. Propongo un análisis iconológico desde la sociología de la imagen, una mitopoiesis deconstruida desde la autohistoria, la biomitografía y las contravisualidades a partir de observación y localización de los gritos continuados dibujados en pancartas, camisetas, tatuajes... en las calles.

Esta localización de repeticiones en los mensajes del imaginario de los fanzines feministas-*queer*, me permiten profundizar en sus comunicados. Así, realicé *Las 272 esferas de Helenística Fénix para el Hieroglyphica de Una Archiva DIY* (2014), inspirándome en fanzines feministas y basado en el tratado de alquimia *Opus Medico-Chymicum* (1618) de Johann Daniel Mylius¹⁴; y el de jeroglíficos egipcios *Hieroglyphica* (1505) de Horapolo.

Uno de los pilares de la Academia, el Archivo, la Biblioteca es la transmisión de conocimiento, y una de las formas es compartiendo citas, lo cual requiere de una repetición de las mismas. Opto por llevar estas citas, notas al pie y bibliografía a la realidad de una misma, para comprobar qué nos sirve y cómo nos ha influenciado reiterar esas citas durante generaciones, contextualizándolas, y siempre que se pueda, reactualizándolas, e introducir nuevas con la intención de descolonizar (Cusicanqui, 2010) las citas, las notas al pie y las bibliografías.

Desde la citación, he buscado una paridad en sexo, clase o raza, intentando cumplir unas cuotas necesarias, con intención de actuar mediante pequeños cambios como éste en la narración de la historia, mediante la mitopoiesis, en su versión empoderada de la *herstory* (historia de ellas), aportando referentes y haciéndolos circular de mano en mano, de boca a boca y desde los estudios de género. Con esta intención, escribí el ensayo *La bibliografía como autorretrato* (Gelen Jeleton, 2014), en la que exponía la importancia de un «activismo académico» de incluir referencias y citas de autoras (como acto de resistencia).

En definitiva, quiero trabajar con la institución y trabajo, porque son espacios públicos que crean conocimiento e imaginarios colectivos, de los que quiero participar,

¹⁴ *Opus medico-chymicum* (1618) es un tratado de más de tres mil páginas que contiene tres tratados independientes. Para la realización del *Hieroglyphica de Una Archiva del DIY* (2014) me basé en la serie de imágenes *Sellos de los Filósofos*, compuesta por 160 figuras, que son a su vez un listado de alquimistas que comprende desde el primero, Hermes Trismegisto, al último, el propio Mylius. Lo que lo convierte en compendio de historia de la alquimia y de la iconografía hermética. Las serie de los *Sellos de los Filósofos* se puede consultar en el siguiente enlace de la editorial La Puerta dirigida por Raimon Arola. Visto por última vez el 30 de diciembre de 2015. Disponible en: <http://www.lapuertaonline.es/galherm.html>

incidiendo en varios espacios a la vez, participando en hacer el «archivo» cada vez más feminista-*cuir*. Pero no quiero hacerlo como los grandes archivos que he visitado, estudiado e incluso participado con anterioridad, al principio con admiración, luego con ya no tanta, viendo sus faltas, directrices y consecuencias. No espero que se requiera de mí escanear, etiquetar, organizar alfabéticamente o marcar unas pautas, perpetuando ejemplos ya dados que no servirían para este tipo de material, de los que son contrarios muchas veces, sin escucharlos; ya que sería forzarlos para encajar en espacios para los que no habían sido pensados, y esto está siendo lo más complicado, negociar con la institución para que sus intereses no sean desactivados. Conceptos y preocupaciones que contrasto con otras iniciativas que trabajan en ambos campos como La Fanzinoteca de Barcelona y la Fanzinoteca Espigadoras en Chile creada por Ratalia (Natalia Matzner).

Entre los problemas que me he encontrado a la hora de trabajar con la institución, puedo señalar lo complicado de realizar una exposición de fanzines con el constante miedo al robo que transmite la institución, como condicionante principal a la hora de ejecutar cualquier decisión formal, o de visibilización; lo que les lleva a querer encerrarlos y a mí a proponer como solución estar presente en la sala para que los fanzines se pudieran consultar. Cuando no he podido estar, ha sido más complicado, llegándome a comunicar iniciativas feministas-*queer* a las que había invitado a participar, que habían sido alertadas desde la institución a ser muy cuidadosas con estos materiales tan valiosos, lo que supuso un rechazo y la no asistencia a la exposición y taller programado.

Igualmente, otra complejidad en el ámbito del Museo o Centro de Arte, es que se consideran los fanzines piezas únicas, seriadas, originales de los años 90, etc, enfocados a un fetichismo del objeto que les lleva a guardarlos en vitrinas y a pedirte una catalogación impecable y completamente resuelta del número de ejemplares, ante la sorpresa y reproche sí no la tienes.

En relación a la crisis asociada a los momentos de mayor proliferación de la autoedición y el fanzine, como ocurrió durante el punk y la crisis actual, lo que veo más destacable de esta «crisis» es comprobar cómo es usada por las instituciones para justificar una falta de recursos económicos, que se traduce en interesarse por la autoedición y la autogestión como soluciones; por una parte para poder continuar con programación de eventos y colecciones; y por otra, con una producción de coste mucho más bajo, además de proponer estos recursos como solución a la salida de la crisis.

También hay un paternalismo por parte de la institución de ofrecernos los medios y el espacio, a cambio de adquirir un material muy valioso representativo y en contenidos, ofreciendo conservación y visibilidad. Sin embargo, dicha visibilidad hay que trabajarla, porque el hecho de que sea factible consultar la colección, no significa que lo vaya a ser, y los archivos digitales también se corrompen, pesan o pueden caerse de servidores; hacer lo que expongo, mis reservas a presentar el archivo digital como la solución a la no pérdida, como una necesidad de primer orden.

Así relaciono esta crisis económica con el archivo, de forma simbólica, como una «vuelta al orden», a «las cosas en su sitio», una crisis que devuelve la academia a un coto cerrado y a las instituciones representantes de los intereses del mandato hegemónico. En conclusión, en esta crisis las iniciativas autogestionadas y autoeditadas se manejan bien¹⁵. Son las instituciones las que entran en crisis y nos necesitan para poder adaptarse a los cambios. De hecho, esta necesidad se tiene que

ver reflejada en las condiciones que nos proponen, para saber ver qué nos aportan y cómo gestionar esas ofertas.

Desde algunos sectores contraculturales del fanzine hay un cierto rechazo hacia la academia y el arte, sobre todo cuando son vistos como elitistas y ensimismados en conceptos abstractos, no así cuando crean crítica y participan con ellos. También tengo que decir que desde una práctica feminista, como salida, la educación y la universidad son lugares importantes a tener en cuenta (como nos señala Gloria Anzaldúa¹⁶) y desde la docencia en arte quiero aportar mi inquietud compartida desde los estudios de género activista que trabaja en los dos campos con los textos y en la calle.

Los espacios a los que he trasladado *Una Archiva del DIY* y me he encontrado más cómoda en mis intenciones han sido los autogestionados como Ladyfest y ferias de fanzines. Además, en la universidad como institución pública, donde también pude desarrollar y compartir mi investigación con el proyecto de Mujeres en Espiral en el penal de mujeres Santa Martha Acatitla; en los seminarios de la UNAM; durante las conferencias que realicé en la UCLM (Universidad de Castilla-La Mancha) y en la Escuela de Artes y Diseño en Murcia y en Puebla. Por ello, para mi archiva, son cada vez de mayor interés iniciativas como la Barnard Zine Library, de la Universidad de Columbia en Nueva York dirigida por Jenna Freedman, la cual une investigación y activismo con perspectiva de género, participando en ferias de fanzines y abierta a consulta e intercambio.

En mi última presentación del archivo en Tabakalera, Donostia, un amigo artista me dijo que «el feminismo es *mainstream*». Pienso que esa supuesta moda que le adjudican viene de unas estadísticas que constatan el gran número de estudiantes mujeres en Bellas Artes y en Historia del Arte¹⁷ que reclaman este tipo de estudios y trabajos. Esta numerosa representación es también una respuesta generacional, muchas de nosotras tenemos ya 40 años, estamos capacitadas para no pasar por determinadas circunstancias, de invisibilización y dificultad de acceso, la crisis nos lleva también a ser mucho más precarias, y el techo de cristal del reflejo nos hace daño a la vista. Y esto se ve reflejado en la creciente producción de fanzines, progra-

¹⁵ Así en esta constante crisis para las precarias, archivos que había propuesto a instituciones y se me dijo que no había presupuesto se han realizado años después dentro de la misma crisis e instituciones (eso sí, ninguno con perspectiva de género como base). Citando a Itziar Ziga en *Devenir perra*: «Las perras se lo montan con la crisis, porque la crisis es el único modo de vida que conocen» (Ziga, 2009:9), y a P. B. Preciado en *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*: «Donde dicen crisis decimos rebelión» (Preciado, 2013:13).

¹⁶ «Para una mujer de mi cultura únicamente había tres direcciones hacia las que volverse: hacia la Iglesia como monja, hacia las calles como prostituta, o hacia el hogar como madre. Hoy en día algunas de nosotras, muy pocas, tenemos una cuarta opción: incorporarnos al mundo por medio de la educación y la carrera profesional y convertirnos en personas autónomas. Como pueblo de gente trabajadora nuestra actividad principal es poner comida en nuestras bocas, un techo sobre nuestras cabezas y ropa sobre nuestras espaldas. Dar una educación a nuestros hijos e hijas está fuera de las posibilidades de la mayoría de nosotros. Educadas o no, la responsabilidad de las mujeres aún es la de ser esposa/madre —sólo la monja puede escapar de la maternidad. Si no se casan y tienen hijos se hace sentir a las mujeres como completos fracasos». (Anzaldúa, 1983:73)

¹⁷ Emma Fernández del proyecto La Dinamitera junto a Sophie Aguilera en Barcelona, en una entrevista por Francina Ribes para la revista el *Barcelonés* nos comenta sobre estadísticas de estudiantes y su posterior representación en los medios artísticos: «Según la asociación de mujeres en las artes visuales actualmente las mujeres constituyen el 65% de alumnas en las universidades de Bellas Artes y el 74% en Historia del Arte. Si hablamos del sector profesional y del mundo de los museos las cifras se invierten totalmente. Y en la última década, sólo un 20% de exposiciones programadas por los principales centros de arte del Estado español son de artistas mujeres. En este sentido el techo de cristal es clarísimo. Hay todo un mundo de ilustradoras, ceramistas... pero a la que pasamos ya a nivel de instituciones, museos, centros de arte, que en el fondo son los que legitiman a los artistas, crean discursos y proporcionan visibilidad y respeto, vemos que las mujeres no están presentes.» (Fernández, 2014). Visto por última vez el 30 de diciembre de 2015. Disponible en : <http://goo.gl/Lqd4Yq>

mas de radio, eventos, festivales..., porque como dice Andrea Galaxina en su último artículo de cierre del fanzine *Feminizine#4*: «Somos Riot Grrrl, lo hemos hecho» (Galaxina, 2014:8-9).

Así en la escena del contexto español y mexicano tenemos numerosos fanzines, festivales, jornadas, programas de radio, de los que voy a hacer un breve listado histórico de aquellos con los que he participado y tengo en la archiva:

Los fanzines *Erreakzioa-Reacción*, *LSD*, *Miau*, *Fempunk*, *Clitocore*, *Feminizine*, *Mujeres con Pajarita*, *Los Archivos de Beauvoir*, *Blood*, *Bravas*, *Nenazas*, *Bulbasur*, *Sisterhood*, *Una Buena Barba*, *Hienes*, *amigas*, *Fanzine la Raya*, *Rosa Chillante* y *Pucha Rebelde*.

Reuniones y encuentros como: Arrezife: Fanzine feministen eta beste altxor batzuen nazioarteko bilera/ Arrezife: Reunión Internacional de Fanzines Feministas y otros tesoros (2015), en Bilbao en el espacio Puerta el encuentro TransHackFeminista! (2014) con su primera edición en Calafou¹⁸ y la segunda en Puebla en México en 2015.

Los continuados Ladyfest como: Ladyfest Spain (2005 y 2008), Madrid; Ladyfest Sur (2007), Sevilla; Ladyfest Madriz (2010 y 2013); Ladyfest Granada (2013); Ladyfest Nafarroa (2013); Ladyfest Rural (2014), Asturias; Ladyfest Norte, Cantabria; Pequeno Ladyfest (2015), Galicia; Ladyfest Juárez (2015) y preparándose para junio Ladyfest Barcelona (2016). Otros festivales en esta línea son MEFSST! Musika Errebolta Feminista // Revuelta de Musica Feminista! (2013-2015), Zarautz; Potorrock (2014), Valladolid; ZorriFest (2015) Murcia; Tremenda Fem Fest (2015), Castellón; LA RIMA. HipHopFest Feminista Antiracista (2015), Barcelona y el próximo Transfemifest Granada 2016.

Jornadas como: La Jornada Riot Grrrl (2013), Santander; Jornada feminista Bulbasaur (2013); Las Jornadas Mutantes (2014-2015) en Barcelona y Jornades Fanzinieres Feministes (2014-2015) en Nau Estruch en Sabadell.

Distribuidoras de fanzines como: Bombas para Desayunar, Sisterhood, Entrelíneas y lápiz por baqueta.

Programas de radio (podcast) como: *Hacia el Sur en el Atlántico*, *Tirando Bombitas*, *Ruda FM*, *Sangre Fucsia*, *Stonewall*, *enREDadas*, y *Las Horas Retorcidas*.

Grupos de reunión y encuentro como: Punto Subversivo en Madrid, Mitja Subversiva en Barcelona, y Calça Subversiva en Palma de Mallorca.

El documental: *Tomar el escenario: un documental sobre presencias y ausencias de las mujeres en la música alternativa* (2013) de Elena Idoate Ibáñez.

El taller Riot Grrrl Band Camp (2015), organizado por el colectivo Sisterhood en Madero, Madrid.

Las exposiciones de fanzines como: *Chavalas Zine* (2014), *Autoeditoras: hacemos femzines* (2015-2016)¹⁹ la cual organizo junto con Iurhi Peña de Publicaciones Pet-Rat, y la exposición que prepara Helena Nah en Córdoba, Argentina, de fanzines hechos por mujeres, feministas y transfeministas para 2016.

¹⁸ Calafou (Colonia ecoindustrial postcapitalista), en Vallbona d'Anoia en Barcelona.

De archivos y bibliotecas citaré la Fanzinoteca de las Jornadas Mutantes, la SUKIE ZINES biblioteca de fanzines *queer*, Trans- feminista i anti-racista en E.L.I La Clandestina, ambas en Barcelona, el archivo *Dig me out: Discursos sobre la música popular, el género y la etnicidad* (2009) realizada por María José Belbel y Rosa Reitsamer, y *Una Archiva del DIY* entre Ciudad de México, Barcelona y Murcia.

Y muchas más que ahora mismo estarán surgiendo. Lo que sí pienso es que cada vez somos más, nos convertimos en masa crítica y somos manada. Para terminar cito a Mónica Mayer²⁰ en un meme reciente para anunciar su próxima exposición en el MUAC (Museo Universitario Arte Contemporáneo) en Ciudad de México el próximo 6 de febrero en el que dice: «Ojalá el feminismo pasara de moda, ojalá ya no sea necesario» (Mayer, 2016).

Bibliografía

Libros:

Anzaldúa, G. (1987). «Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan». En bell hooks (et al.), *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (p.71-73). Madrid, Traficantes de Sueños.

Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Cvetkovich, A (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.

Darms, L. (Ed.). (2013). *The Riot Grrrl Collection*. Nueva York: The Feminist Press at CUNY.

De la Cruz, S. J. I. (2011). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Ciudad de México: Fontamara.

Karren Ablaze! (Ed.). (2013). *The City Is Ablaze! - the story of a post-punk popzine 1984-1994*. Londres: Ablazed!.

Duncombe, S. (2008). *Notes from the Underground: zines and the politics of alternative culture*. Bloomington: Microcosm.

Eichhorn, K. (2013). *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Filadelfia: Temple University Press.

Horapolo (1991). *Hieroglyphica*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Klossowski de Rola, S. (2004). *El Juego Áureo*. Madrid: Siruela.

Marcus, S. (2010). *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. Nueva York: HarperPerennial.

Monem, N. (Ed.). (2007). *Riot grrrl, revolution girl style now!*. London: Black Dog Publishing.

Piepmeier, A. (2009). *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. Nueva York: NY University Press.

¹⁹ En mi propósito de crear una red de visibilización de fanzines feministas-*queer* realizados en el Estado español y Latinoamérica, lo estoy llevando a cabo en concreto con la exposición itinerante: *Autoeditoras: hacemos femzines* (2015-2016) junto con Iurhi Peña (de Publicaciones Pet-Rat); compuesta por una selección de fanzines feministas-*cuir* de *Una Archiva del DIY*, más otros fanzines que estamos recibiendo en convocatoria abierta durante todo el año y que exhibimos y activamos mediante talleres. Esta actividad responde a una demanda de estos materiales y sigue los pasos de la exposición *Chavalas Zine* (2014). El interés en crecimiento que está recibiendo esta exposición nos ha llevado a no cerrar el proyecto y seguir colaborando con nuevas presentaciones, sobre todo surgidas dentro de los parámetros de la autogestión.

²⁰ Mónica Mayer es artista y crítica de arte mexicana. En 1983 creo el grupo de arte Polvo de Gallina Negra, junto con Maris Bustamante, centrado en un arte conceptual feminista. En 1989, junto con Víctor Lerma creó el proyecto de arte conceptual aplicado Pinto Mi Raya, cuyo eje es un archivo hemerográfico especializado en artes visuales fundado en 1991. Es suyo también el proyecto de archivo feminista por la visibilización *Archiva: Obras maestras del arte feminista en México* (2013) y el libro *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (2004) que a su vez (como homenaje) es el nombre de un colectivo feminista de fanzines en Ciudad de México.

Preciado, B. (2013). «Decimos revolución»: Solá, M y Elena-Urko (2013). [Ed.]. *Transfeminismos Epistemes, fricciones y flujos*, (p.13). Tafalla: txalaparta.

Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.

Triggs, T. (2010). *Fanzines*. Londres: Thames y Hudson.

Warner, M. (2008). *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: MACBA y Universitat Autònoma de Barcelona.

Wolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. España: Melusina.

Ensayos y artículos en revistas y fanzines:

Brager, J. y Sailor, J. [Ed.]. (2011). *Archiving the underground#1*. Berlín: Jami Sailor y Jenna Brager.

Butler, J. (2009, septiembre-diciembre). Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales. *Antropólogos Iberoamericanos*. Red. AlBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (3). 321-336.

Galaxina, A. (2014). ¡LO HEMOS HECHO! (Una reflexión sobre nuestra escena Riot Grrrl). *Feminizine* (4), 8-9.

Gelen Jeleton (2014). La Bibliografía como autorretrato. Lápiz por baqueta. *Fanzines-Estudio*. Ciudad de México.

Rogoff, I. (2011, junio). El Giro. *Arte y políticas de identidad*, 4. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 253-266.

Valencia, S. (2015). Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local. Carrasco. R. y Fernando L. [Ed.]. *Del queer al cuir. Políticas de lo irreal*. Santiago de Querétaro, Mexico: UAQ/Fontamara.

Blogs (artículos, entrevistas):

Dianespottting, Doña Pasolina, Lazos, Gaelx, Lolli Dj y Roma, Reino Hueco. (2013-). *Sangre Fucsia*. Madrid: Agora Sol Radio. Disponible en: <https://sangrefucsia.wordpress.com/>

Díaz Cabezas, A. (2013). Fanzines hechos por mujeres. *M-Arte y Cultura Visual*. Recuperado de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/06/03/fanzines-hechos-por-mujeres/>

Fernández, M. (2014, 8 de marzo). Creo que Barcelona es una ciudad muy poco paritaria. A nivel artístico de las que menos. [entrevista por Francina Ribes]. *Barcelonés*. Recuperado de <http://goo.gl/Lqd4Yq>

Esteban, B. (2013-). *Hacia el Sur en el Atlántico*. Valladolid. Disponible en: <https://haciaelsurenelatlantico.wordpress.com/>

Invasorix (2015, 12 de agosto). Estás por primera vez en el espacio feminista cuir de Invasorix. *La Ciudad de Frente*. Recuperado de <http://goo.gl/ngnOPY>

Mayer, M. (2016). MUAC [página en Facebook]. Recuperado de <https://goo.gl/UUsqvy>

Preciado, B. (2014, 4 de febrero). Si la escritura no es un arma, estamos perdidos [entrevista por Sara Malagón Llano]. *El espectador*. Recuperado de <http://goo.gl/ol0vnc>

San Martín, S. (2014, 21 de mayo). Podíamos haber ido a acampar a sol, pero hicimos un tumblr [entrevista Francina Ribes]. *Barcelonés*. Recuperado de <http://goo.gl/bN0acn>

THF!, (2014). Nodos #THFMx2015: programa completo de actividades. Recuperado de <http://transhackfeminist.noblogs.org/>

Conferencias:

Cervantes, T. (2015). *Tercera lengua cuir* [conferencia]. Festival Bataclán en Fuga. Ciudad de México, Ex Teresa.

TORTILLAS DE AJOS Y FINAS YERBAS, LA ELECTRICIDAD Y DELEUZE O COMO HABLAR DE LOS OCHENTA BIOPOLÍTICAMENTE, ES DECIR, SIN TEORIZAR

David G. Torres
Crítico de arte y comisario de exposiciones
mail@davidgtorres.net

GARLIC AND FINE HERB OMELETTES, ELECTRICITY AND DELEUZE OR HOW TO BIOPOLITICALLY SPEAK ABOUT THE EIGHTIES, THAT IS TO SAY, WITHOUT BEING THEORETICAL

ABSTRACT: David G. Torres presents a text starting from the detailed description of the style of the characters in the musical video 'La estatua del jardín botánico' by Radio Futura. The article is full of aesthetic, musical and conceptual references used to describe the creative scene of the early 80s in Spain. The concept of being 'electric', is continuously pursued by Santiago Auserón (leader of Radio Futura). The author uses some references inside and outside the Madrid scene, such as Leibniz, Deleuze, Divine, Suicide, 'La hora del lector', Paloma Chamorro's 'La edad de oro', the magazine Disco Express, the rhizomatic thought, pop-philosophy, or landmarks such as Figón de Juanita, meeting point for the movida madrileña (referred by Armando Montesinos and Jose Luis Brea), to let us have a glimpse on the character of a time that that was able to get together philosophy and rock from the 'electrical' thought's point of view.

KEYWORDS: Movida madrileña, cultural scene, eighies, music

RESUMEN: Desde la descripción detallada del estilismo de los personajes del vídeo *La estatua del jardín botánico* de Radio Futura, David G. Torres nos ofrece un texto plagado de referencias estéticas, musicales y conceptuales desde las que describe la escena creativa de los tempranos años 80 en España. Lo eléctrico, idea perseguida por Santiago Auserón, se reconstruye a partir de referencias internas y externas a la movida madrileña. Leibniz, Deleuze, Divine, Suicide, *La hora del lector*, *La edad de oro* con Paloma Chamorro, la revista *Disco Express*, el pensamiento rizomático, la pop-filosofía, o lugares emblemáticos como el Figón de Juanita, punto de reunión de la movida madrileña, a los que se refieren Armando Montesinos y José Luis Brea, nos dejan entrever el carisma de una época que supo conciliar filosofía y rock desde el pensamiento eléctrico.

PALABRAS CLAVE: Movida madrileña, escena cultural, años 80, música



El peñón la cala de la Illa Roja entre Pals y Begur se distingue claramente tras el cuerpo pintado de verde de Enrique Sierra. Viste unas mallas verdes también y está hundido hasta las rodillas en la arena de la playa, contoneándose espasmódicamente frente a Santiago Auserón vestido como un robot con tintes metálicos, maquillaje, mallas y una especie de braguero ortopédico plateados. En el vídeo *La estatua del jardín botánico* de Radio Futura, los movimientos de Enrique son también eléctricos, o quizás es que tiene asociada la idea de lo eléctrico que tantas veces subraya Santiago sobre su forma de tocar la guitarra, sobre lo que ha aportado al grupo. Movimientos eléctricos a pesar del aspecto de reptil de Enrique: su cara es seria, afilada, alargada, con los pómulos marcados, la piel grabada, flaco, con orejas de soplillo; y lleva el pelo largo y negro en la nuca y afeitado el cuero cabelludo salvo por unas mechchas de pelo largas y que salen disparadas en punta formando una cabeza como de lagarto, pistilos de una flor, antenas o un puercoespín trasquilado. Tito, que se ha ocupado de la imagen de Radio Futura y del corte de pelo de Enrique, aparece en los extras del vídeo haciendo retoques en los peinados y el maquillaje. También lleva la cabeza afeitada, sin antenas pero sí con un pequeño mechón de pelo negro encima de la frente formando un tupé rizado. La piel de Tito es muy blanca, seguramente maquillado con una capa blanca y los ojos profundos en negro, y contrasta con la ropa estrictamente negra con una camisa abotonada hasta el cuello, las mangas remangadas hasta los codos y un pantalón muy ancho ajustado muy arriba en la cintura, casi en las costillas.

Mientras Santiago escribe la letra de la canción *La estatua del jardín botánico* lee a Leibniz y escucha a Brian Eno. Literalmente, confiesa que está leyendo a Leibniz y escuchando a Brian Eno cuando aparece casi como una sacudida la idea de la canción. Aunque también resuena el eco de la superficie de Deleuze y de la sacudida que le provoca la lectura de *El anti-Edipo*. Santiago recuerda la sacudida de esa otra lectura frente a Emili Manzano en *L' hora del lector*:

– ¡Está hablando de mí! ¡Está machacando todos mis vicios! ¡Va a por mí!

Sentado en un plató de televisión, trajeado, con americana negra y una camisa blanca desabotonada bajo la que se intuye un collar de piedras negras, el pelo corto, a cepillo, y un aro en la oreja izquierda, Santiago habla pausado y atropelladamente al mismo tiempo, reflexiona y se acelera, algunas palabras salen a borbotones entre risas o muecas que sin transición dan paso a una seriedad concentrada. Recuerda la sacudida y también la incomprensión de los textos de Deleuze, el esfuerzo que demandan para que, dice, tengas un combate contigo mismo, porque va contra su pensamiento, va a obligarlo a pensar. Y recuerda las clases de Deleuze en la universidad en París en 1976.

Sobre las imágenes de Deleuze en un aula abarrotada, como el metro en hora punta, relata Santiago, o como un concierto de rock, con el filósofo ligeramente encorvado con los dedos de las manos cruzados sobre la mesa sentado a la misma altura que los alumnos, rodeado por ellos, uno fumando muy cerca, exhalando el humo hacia su cara, tal vez marihuana, el humo de la marihuana se podía cortar recuerda Santiago y recuerda el lugar que ocupaba, recuerda lo mucho antes que había que llegar para coger sitio, recuerda levantarse a las cuatro de la mañana para llegar a las siete y esperar que empezase la clase a las nueve, señala a un alumno, un tío que polemizaba con Deleuze constantemente, que se enfrentaba, señala a una chica, muy extraña, que siempre se sentaba a la derecha del polemista, en el mismo lugar, señala un cartel que advierte sobre los carteristas y recuerda un *graffiti*

escrito a mano que puntualiza cuidado con los carteristas «del concepto», una broma muy *frenchi*, y recuerda a Deleuze, al carisma, la seducción, la pop-filosofía, el encantador de serpientes, el pensamiento eléctrico, un abrigo gris, un sombrero, gesto encogido, huraño, ensimismado, casi molesto y una bufanda roja. Y recuerda el poso que deja, las máquinas deseantes, el pensamiento eléctrico, insiste, en el regreso desde París a Madrid y formar Radio Futura un par de años después, cuando la esquizofrenia empieza a desarrollarse como forma de vida y se forman movimientos rizomáticos, aparece el deseo, la sexualidad, los géneros se desdibujan en bailes metálicos producto del sonido eléctrico, y las gentes, con pegatinas en el culo, viajan desde los barrios del extrarradio a los barrios bien del centro y desde galerías de arte a bares en los que se fuma y sirven tortillas.

Armando Montesinos habla del Figón de Juanita en un artículo sobre la movida madrileña que se ve obligado a escribir o que parece forzado a escribir porque dice no tener interés en relecturas historicistas. Pero habla, escribe y recuerda, también, la furia. La furia implícita en un lugar que es punto de reunión para «anarquistas y miembros del frente de liberación gay, locutores de radio, jovencísimos punkis con la música en la sangre, cineastas en ciernes, rockeros y modernos». Y luego, buscando el detalle, habla de la mugre, del olor a fritanga aliado al característico suelo lleno de restos, servilletas estrujadas, trozos de comida, palillos o colillas (se fuma en todas partes) que inundan muchos bares de Madrid, y recuerda una deliciosa tortilla de ajo y perejil. La que recuerda José Luis Brea es de finas hierbas. Habla también del Figón de Juanita. Lo explica igualmente en un texto en el que intenta rememorar los primeros ochenta, los artistas y la exposiciones.

José Luis y Armando toman cañas de cerveza y tortilla de finas yerbas o de ajo y perejil en el Figón de Juanita. Fuman apoyados en la barra y hablan de Foucault y Deleuze. Siguen las conversaciones que han tenido lugar en el seminario sobre Deleuze y Foucault que organiza Santiago en la Facultad de Filosofía nada más llegar de París con el conocimiento en directo, los textos del filósofo aún por publicar, la experiencia en la memoria de las formas, los gestos y las maneras de Deleuze. El bar es la parada intermedia: entre hablar de filosofía e ir un concierto de Kaka de Luxe o de los Zoquilos; en medio están las tortillas, los anarquistas, los miembros del frente de liberación gay y los restos de comida y colillas en el suelo. Las tortillas y las cañas son el punto de inflexión, la conciliación entre filosofía y rock: máquinas pensantes y máquinas deseantes.

José Luis presenta el último vídeo de Radio Futura en la Edad de Oro. Sentado frente a Paloma Chamorro, con los eternos labios carnosos remarcados en rojo y el cabello rizado, exótico, un tanto afro, como una enorme esponja impenetrable sobre la cabeza, preguntado por su opinión sobre el vídeo *La escuela de calor* en el que Santiago canta sobre cuerpos desnudos al sol en piscinas privadas, José Luis, sujetando un cigarro que no acaba de fumar, flaco, con americana negra y camisa gris con dos botones en los picos de cuello, serio pero sonriente, ya con actitud de profesor universitario, responde:

– Quizás mostraría algunas reservas, quizás la primera impresión puede decepcionarte, pero en cuanto lo ves más veces, cualquiera que sea el producto que toque Radio Futura asegura una calidad que lo hace absolutamente interesante. En este caso, diría que es bueno y es superinteresante porque no es un videoclip, no tiene ni su lenguaje ni su estructura narrativa de cascada de imágenes. No tiene nada de eso. Es una experimentación narrativa.

Y empieza el videoclip. Santiago, su hermano Luis, Enrique y Solrac, el batería, son camareros en un bar nocturno con un gran escenario. No hay nadie más. Llevan pantalones y camisa negra con tirantes y una pajarita blanca. Luis prepara copas y Enrique juega con un cubilete y unos dados, ambos muy serios, mientras en el centro de la pista, vacía, Santiago y Solrac bailan automáticamente, con gestos espasmódicos. Entran dos chicas bien vestidas, miran el reloj, son las cuatro de la mañana. Les sirven copas, les vierten alguna droga dentro, cruzan las miradas. Caen dormidas, les levantan la falda, estampan en el culo *Escuela de calor* y las meten, raptan, en una furgoneta. Parece un oscuro *affaire*, aunque la canción no es *Un oscuro affaire*. Armando cuenta que cuando Radio Futura tocan que están metidos en un oscuro *affaire* todo el mundo sabe a qué se refieren: ¿dónde escribir?, ¿dónde publicar?, ¿cómo pillar?, ¿dónde tocar?, ¿dónde reunirse?, más allá de un bar de tortillas, aprovechar cualquier coyuntura, explorar la nocturnidad, la sexualidad, las drogas, la oscuridad.

La oscuridad y el escenario encogido por la única figura enorme e iluminada de Divine inunda el pequeño local en el que actúa en Long Island. Armando Montesinos, cara alargada, gafas redondas, nariz chafada, flaco, camisa de manga corta azul oscura, el pelo negro peinado con flequillo fijado a la derecha, movimiento espasmódico lateral y hacia arriba al hablar, como buscando aire, el cuello muy estirado, entrevista más tarde a Divine. Están en el camerino, poco iluminado con algunos *graffitis* en la pared. Divine, con una bata negra abierta, sin maquillaje, sin carmín exagerando los grandes labios carnosos, marcando los picos de su comisura bajo la nariz, sin las cejas perfiladas ni los ojos maquillados con sombra plateada y grandes pestañas, sin una peluca blanca con todo el pelo encrespado hacia atrás como si estuviese en un túnel de viento, sin un vestido rojo apretando sus carnes, marcando la enorme barriga, el culo, las tetas falsas que se transparentan o parece que se transparenten, salido de la ducha sin el sudor provocado por el baile a veces espasmódico embadurnando sus brazos grandes y sus hombros redondos de brillo, es Harris Glenn Milstead, calvo, entrado en kilos, extremadamente amable y simpático. Bajo la amabilidad, ahora bajo el aspecto de hombre de mediana edad calvo y con el poco pelo de los laterales del cráneo cano, subyace el sarcasmo, la expresión de disgusto y desagrado forzando una la mueca torcida cuando Armando le pregunta por Nancy Reagan. La expresión de agresividad ha desaparecido, pero Divine está también ahí. Divine robando bistecs de carne en un supermercado y colocándose en la entrepierna en la película de John Waters *Pink Flamingos* y Divine entrevistada por tres reporteros en la misma película frente a su caravana con una peluca naranja colocada muy hacia atrás dejando una gran frente a la vista, los ojos pintados y ampliados hasta cubrir también parte de la frente, felinos, y un vestido rojo, mientras responde con los dientes apretados, escupiendo las palabras:

- Divine, ¿es usted lesbiana?
- Sí, hago todo lo que haga falta.
- ¿Le excita la sangre?
- Algo más que excitarme, Mister Vinker, me produce el orgasmo. Y, más que ver la sangre, me gusta su sabor fresco y caliente.
- ¿Cuales son sus creencias políticas?
- Matar a todos, perdonar el asesinato en primer grado, apoyar el canibalismo, comer mierda: esa es mi política, esa es mi vida.

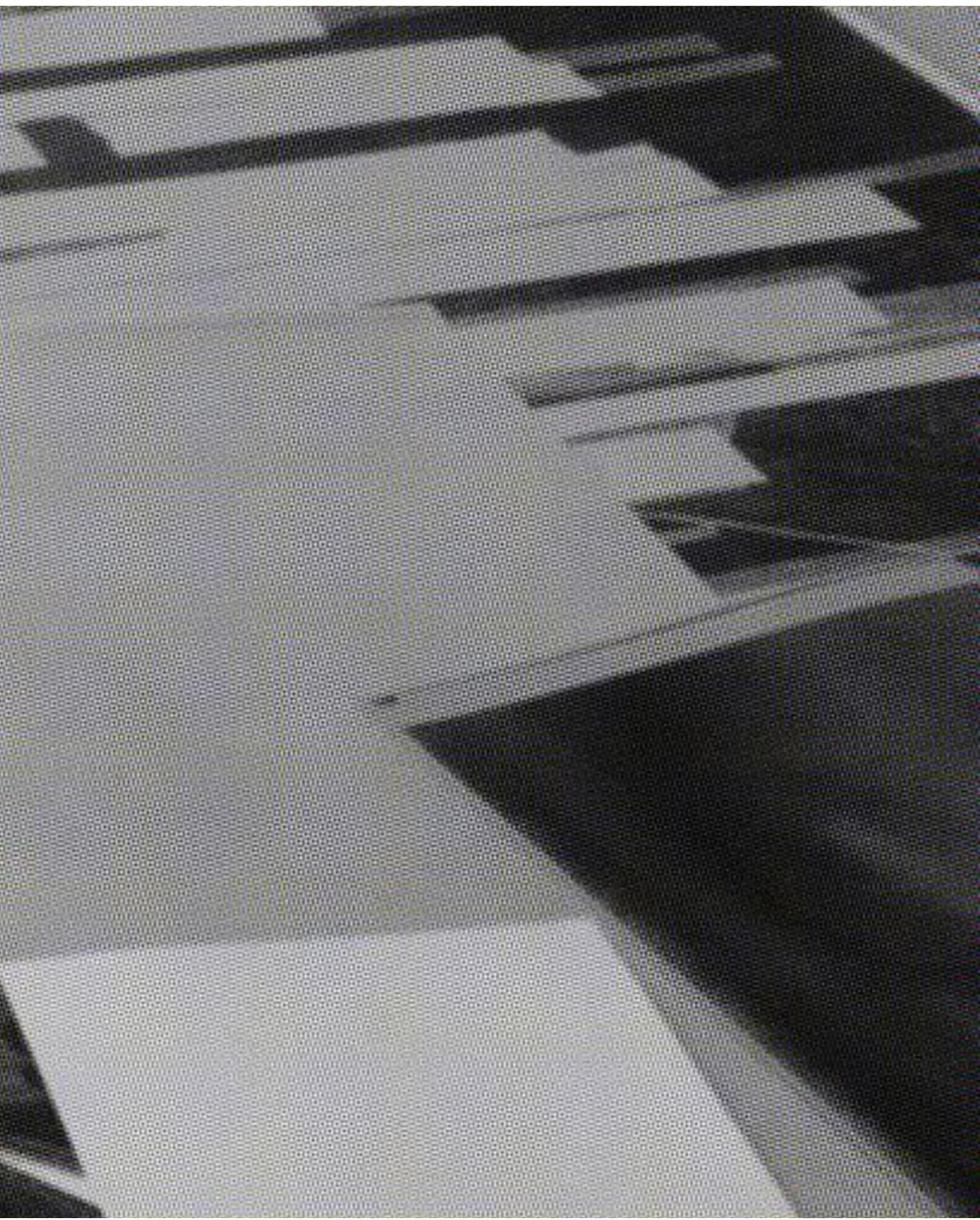
El gesto torcido, provocador, supersexuado de Divine siempre está presente. Le dice a Armando que con John Waters eran *punks* antes de que llegasen los punks, porque se teñían el pelo y ya tenían la actitud.

En CBGB frente a individuos que se agitan y mueven nerviosos, que visten ropa estridente o negra, rota o brillante, con el pelo largo de colores o muy corto, rapado... Divine mueve su cuerpo voluminoso y rompe su garganta sobre sonidos eléctricos, Jello Biafra canta con voz histérica, los Ramones destripan una canción en un minuto, Henry Rollins sudado en pantalón corto con todo el cuerpo tatuado desata letras anarquistas, Alan Vega de Suicide canta con voz melosa de enfermo mental sobre ritmos metálicos y Blondie se contornea sobre el rasgado de una guitarra eléctrica.

Santiago insiste en buscar un sonido eléctrico. Escribe sobre sonidos eléctricos con Catherine Francois, Montse Cuní y su hermano Luis en la revista *Disco Express*. Firman como Los Corazones Automáticos artículos sobre Talking Heads, The Ramones o Blondie a la que han visto en el Canet Rock de 1978, el dos de septiembre por la madrugada entre el barro que ha provocado la lluvia.

Debbie da saltitos sobre el escenario al ritmo que marca la batería contundente y seca de Clem Burke, el bajo de Nigel Harrison y los *riffs* y guitarrazos de Chris Stein mientras Jimmy Destri marca una melodía repetida con el órgano. Debbie lleva una media melena muy rubia, platino, cortada en óvalo siguiendo desde el flequillo el contorno de su cara, por la nuca contrasta un trozo de pelo negro. El pelo sale disparado, recto en mechones como si estuviese mojado. Y está mojado, fijado con laca y gomina y mojado por el sudor. La cara brilla, el cuello brilla también, y los hombros, estrechos, descubiertos por la camiseta con escote palabra de honor fijada al pecho que Debbie tiene que subir en algún momento ya que por el baile, el sudor y los saltos tiende a bajarse. Es una camiseta azul plateada muy fina, tal vez de seda, se la ha hecho Stephen Sprouse especialmente para grabar el vídeo de la canción *Dreaming* en 1979. Está rodado en un plató en el que han montado el escenario para Blondie con espacio para el público debajo y subido a andamios metálicos que rodean todo el espacio. El sonido eléctrico es rítmico y sincopado, y Debbie canta, grita, sería aunque hace alguna mueca de sonrisa, levantando la cabeza hacia el micrófono que está alto, apuntando su cabeza hacia él, abriendo la boca amplia con los labios pintados en rojo intenso. Cuando canta y proyecta la voz abre la boca y sube el labio superior mostrando los dientes con una expresión entre arrogante y felina. Sigue sudando, saltando, bailando, agitando los brazos, juntándolos rectos hacia el centro marcando el canalillo entre las tetas que también botan bajo la camisa azul plateada, moviendo las caderas de adelante hacia atrás rítmicamente, también se aferra al micrófono, se detiene un segundo, se lleva una mano a la nuca agachando la cabeza y la otra a la cadera, y vuelve a saltar, agitar el pelo, la boca abierta. Sobre el andamio una chica baila y agita la cabeza, flexiona las rodillas, mueve los brazos y todo el cuerpo, cimbreado bajo un vestido azul de rallas negras muy escotado y pegado por el sudor, la falda volando, la boca abierta, los labios rojos, los ojos tapados por la melena y unas grandes gafas de sol, saca la lengua. Un tipo con traje negro con las mangas subidas, camisa blanca desabotonada, una flor roja en el ojal y gafas de sol *wayfarer* mueve los hombros, se agacha y baila al ritmo y pegado a una chica con pantalón y camiseta negra sin mangas que también baila, recorre su cuerpo con sus manos desde las rodillas y las estira hacia arriba, pegada a su vez a un chico con sombrero y una camisa amarilla con una corbata de rallas. El sudor, el calor, el baile, el ritmo, el deseo: inundan la atmósfera en un plató que podría ser un espacio industrial, un lugar para la carga y descarga de materias, reconvertido durante la noche en un espacio para tocar y bailar.

– Estoy metido en un oscuro *affaire*. Ya no puedo volver atrás –canta Santiago y continua avisando que espera la llegada de la noche, refiriéndose según Armando a la búsqueda de esos espacios que hay que encontrar, solitarios, a veces llenos de cuerpos eléctricos.



MONTSE CLAVÉ

Montse Clavé nació en Cádiz, en 1946. Fue una figura fundamental del cómic activista y feminista de la década de los 70. Siempre fue y sigue siendo una mujer de su tiempo, que concibe la política como algo inseparable de la actividad cotidiana. Su actividad como dibujante inicia su vida profesional en 1976, en tiempos de aquella difícil encrucijada postfranquista. Entonces empezó a publicar cómics comprometidos, políticos, feministas, como miembro de colectivos luchadores, antifranquistas y muchas veces clandestinos de Barcelona. Algunas de las revistas en las que se publicaban sus trabajos son *El Viejo Topo*, *Butifarra*, *Cul de sac*, *Más madera* y *El mundo*.

En la década de los 70, aparecen las ediciones baratas como el medio ideal para saltarse las normas de comportamiento, transmitir ideología y transgredir los canales de comunicación permitidos por la oficialidad. Aparecen, como medio ideal de lucha política en diferentes sectores, el panfleto fotocopiado, el cartel y la viñeta del cómic, de manera que se establece un paralelismo con el lenguaje del fotomontaje de la década de los años 30. Lo gratuito (en el sentido más literal), lo social, la lucha de género feminista, homosexual y de clases se entrelazan en las publicaciones con las que colabora Montse Clavé.

En estas revistas –como en la incipiente democracia española– la política es inseparable del trabajo y de la responsabilidad de los gestos, que son fundamentales. Montse Clavé aprendió a dibujar cuando trabajaba en la Editorial Bruguera, en la edición de la revista *Sissi, revista femenina*; aunque fue su hermano quien la inició en el dibujo activista cuando formaban parte de la compañía de teatro universitario La Pipironda. Entre los años 1967 y 1969 vivió en París y en 1970 y 1971, en Cuba. Allí trabajó en el Instituto del Libro Cubano.

Al regresar de Cuba empezó a trabajar para la Editorial Salvat como ilustradora de sus enciclopedias y se vinculó a los movimientos sociales de barrio.

Hemos estado hablando sobre política y cómic con Montse Clavé en la librería Negra y Criminal de Barcelona, especializada en novela negra, que abrieron Montse Clavé y Paco Camarasa en el año 2002, en la Barceloneta. Además, hemos seleccionado parte de su trabajo como dibujante de cómic para incluirlos en este segundo número de la revista.

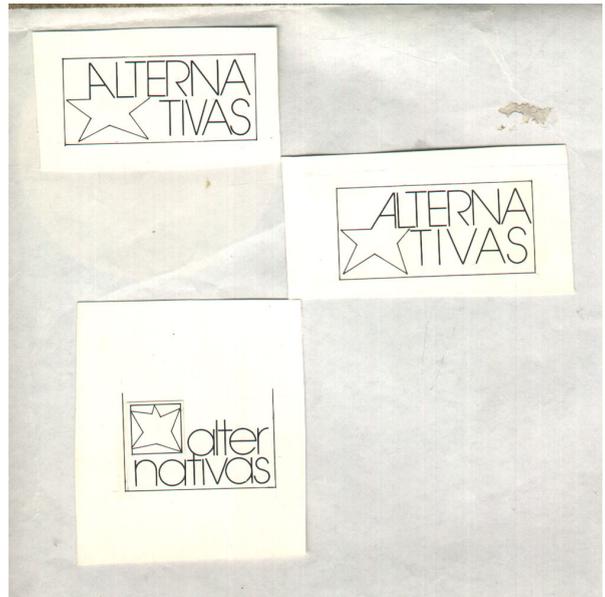
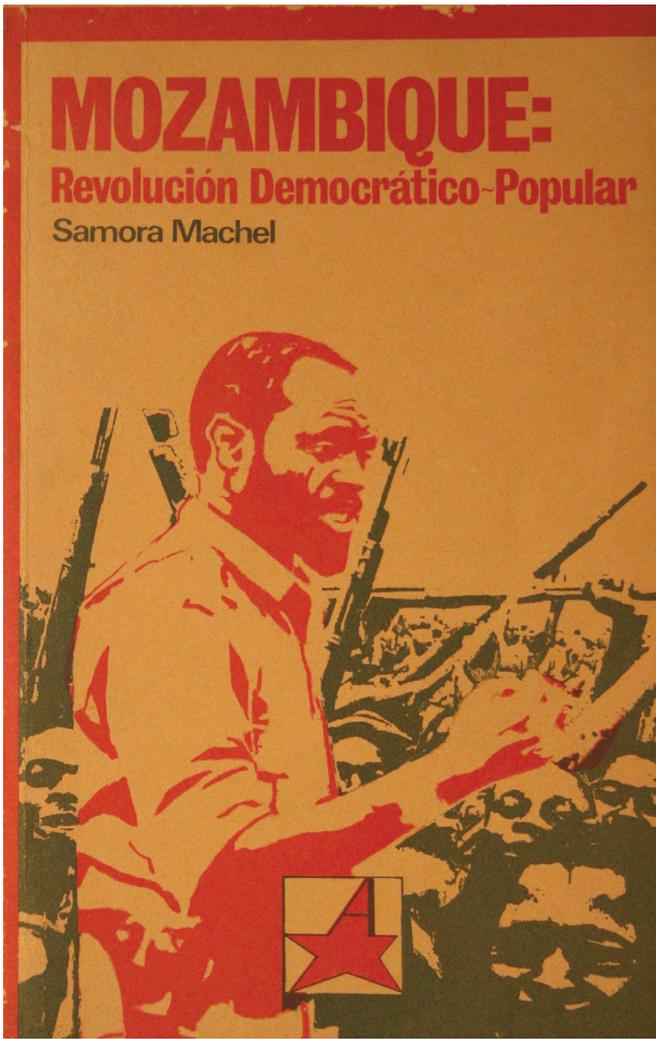
*Las imágenes realizadas por Mercé Ubalde o han sido proporcionadas por la propia autora.





Arriba y en página siguiente.

Diversas publicaciones y *Mozambique: Revolución democrático-popular*, de Samora Machel, con portada de Montse Clavé





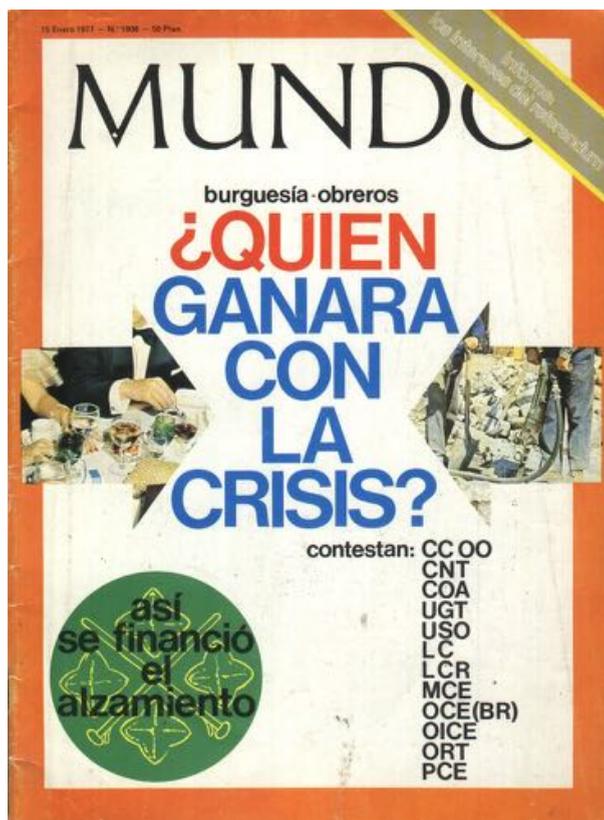
142

Arriba y en página siguiente.

Aventuras y desventuras de un 091. *Bandera Roja*, 1972

«Esta publicación, la editábamos desde la organización comunista *Bandera Roja*, que resultó de la escisión del PCE. La edición era realmente clandestina y la repartíamos como octavillas, a mano»





144

Arriba. Revista *Mundo*, 1977

En la página siguiente. Serie *Las entrañables* en la revista *Mundo*, 1977

«Amparo Tuñón, Ana Díaz-Plaja, Mari Chorda y yo creamos el grupo Entrañables. Publicábamos en la revista *Mundo*, cosa asombrosa para nosotras, una revista de espíritu masculino y de derechas... Pero nos dejaban hacer (lo que queríamos). Entonces teníamos un contacto en la revista, que nos dijo que necesitaban un dibujante para la viñeta humorística del final. Incomprensiblemente, llegamos a publicar en siete números»

"LAS ENTRANABLESAS"

PRIMER CAPITULO «...ni un siglo más!»

EN UNA CIUDAD DEL OESTE COMO TAN SÍ OTRAS...



EN UN DIA CUALQUIERA...

...es cosa de hombres!

Y LA ULTIMA PRIMA QUE TRIS SE LLEVABA A UNA ISLA DESGARRADA...

DESPUES ME LLEVABA UNA DESGARRADA CALLESA...

¡DAMON DEPRADO!

NO ME ESTE DISCULPANDO A ESTE GABRIEL FARRA...

Y NO PENSAS...

¡CORRUPTAS!

NO ME GUSTAN PERSONAS QUE SEAN COMO ESTAS...

¡ADULTERA!

¡No fue sólo traerlo a la vida. Por eso nos deslites tuan desruñerte uno en su pechito.

La Medalla de la Madre

"Dar mucho pedir poco"

¡NO SOBREVIVES EN UN SIGLO MAS ESTA OPRESION!

¡SI, LUCIA!

¡SUAVES!

NO SOBREVIVES EN UN SIGLO MAS ESTA OPRESION!

¡EJE EJE!



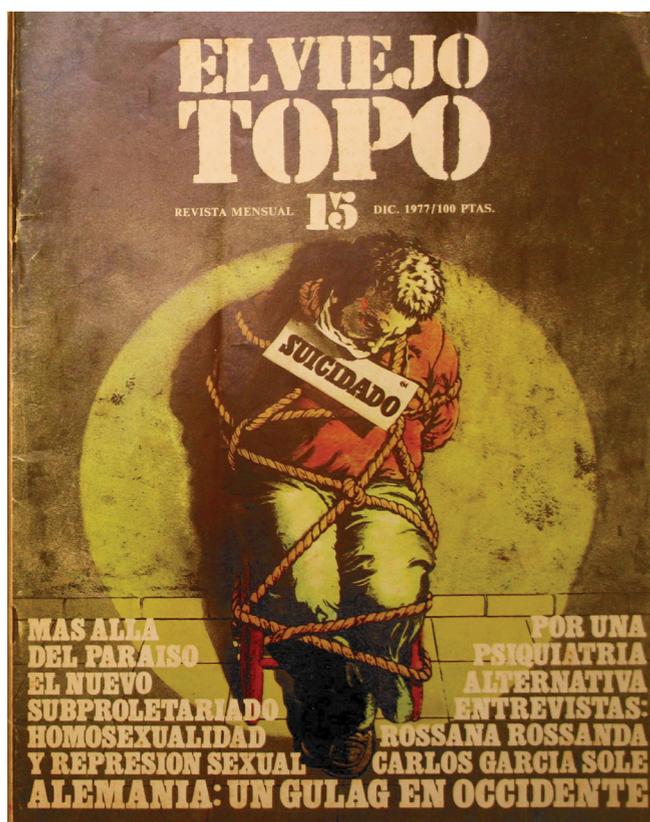
Imagen. Serie *Las entrañablesas* en la revista *Mundo*, 1977



Resumen de lo no publicado: Las Entendables se van de este mundo, por razones obvias. Aunque este es el fin de la primera parte ¿Volaremos a encontrarlas en su largo peregrinar por el planeta?

«*El viejo topo* era una revista política a la izquierda de la izquierda, se decía entonces, aunque realmente cualquier tema que uno tratara siempre era político.»

«De la homosexualidad se hablaba poco, y menos de la femenina. La filosofía y el entusiasmo por el cambio eran los motivos de nuestro trabajo. *El viejo topo* fue el precedente de *Butifarra*»

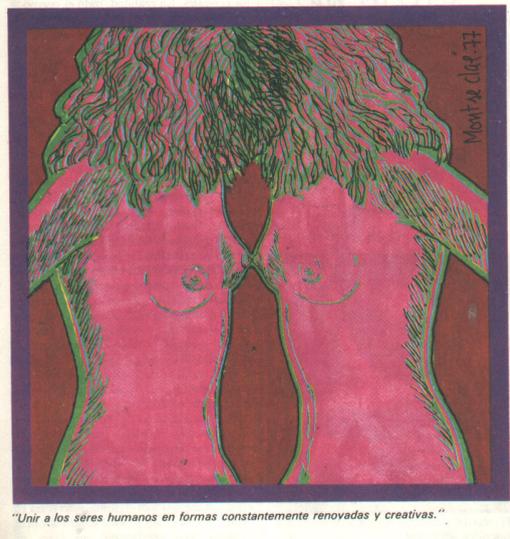


Arriba. *El Viejo topo*, 1977

149

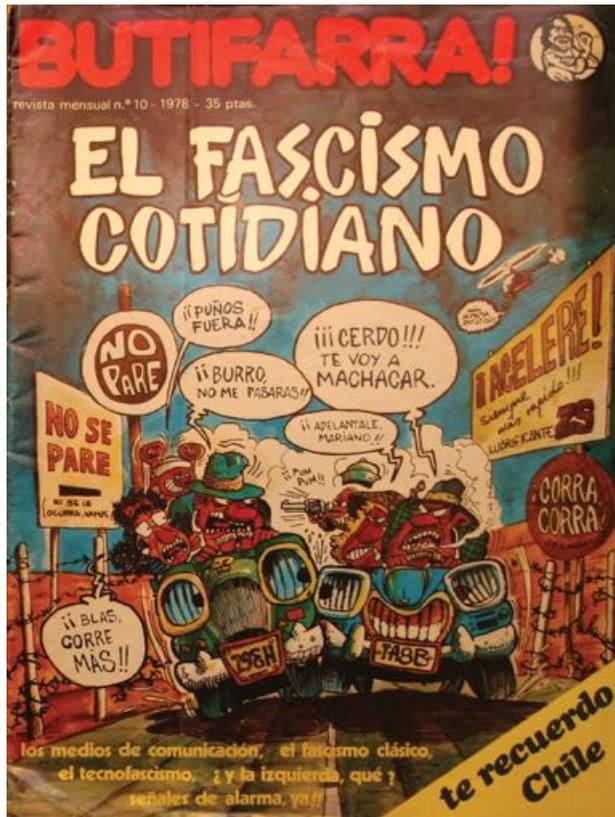
morales tradicionales, la sobrevivencia del autoritarismo y la extensión del carácter autoritario a todos los niveles sociales beneficia únicamente a la ideología de dominación. Aún cuando la clase dominante

cas nos autoriza a sobrevalorar una forma de relación sexual en detrimento de otras. La desexualización del cuerpo humano es obra de una cultura represora. En el caso del varón, ella multa el coito anal pasivo, la



Arriba. Ilustraciones de Montse Clavé para *El Viejo topo*, 1977





Arriba. *Butifarra*, núm. 10, 1976
En las páginas siguientes. Ilustraciones de Montse Clavé para *Butifarra*

«La revista *Butifarra* apareció, en los años 70, vinculada a los movimientos de la lucha antifranquista y social de los barrios de Barcelona. Nos reuníamos una vez por semana y creábamos la revista. Hablábamos con las asambleas de las asociaciones de vecinos de los barrios de Barcelona y ahí salían los problemas reales que después comentábamos en la redacción: desahucios, planes urbanísticos, reivindicaciones sociales de todo tipo... Distribuíamos los temas y, a partir de estos temas, hacíamos cada uno nuestro trabajo. Sin ningún tipo de censura.

Eso sí, hubo algún número de *Butifarra* que no salió; y alguna vez nos confiscaron los ejemplares editados. Vivíamos completamente al margen de lo oficial. Repartíamos ejemplares por los barrios, gratis, a mano... y nadie cobraba por lo que hacía»





NOTICIAS QUE NO QUERIAMOS CREEK DEDAN QUE ALLENDE HABIA MUERTO LUCHANDO EN LA MONEDA. LOS REGISTROS Y DETENCIONES CONTINUARON DURANTE LA NOCHE.



TAL VEZ ERA LA LOCURA QUE SE HABIA ADUEÑADO DEL PODER. UN COMPAÑERO DE MANUEL MURIO DEFENDIENDO SU FABRICA Y RAUL Y SEGURA EN EL ASALTO A LA ARMERIA DE UN CUARTEL.







Arriba. La revista *Butifarra* vinculada a los movimientos de la lucha en los barrios de Barcelona en los años setenta. Ilustración para número especial dedicado a la lucha de las mujeres
En las siguientes páginas. *Las hijas bien educadas*, colaboración de Montse Clavé en este número

«El gesto de *Butifarra* y la portada de la revista estaban protagonizados por un hombre... En esta ocasión fue una mujer quien ocupó el número especial dedicado a la lucha de las mujeres»

LAS HIJAS BIEN EDUCADAS
 GUIA PRACTICA PARA EL USO DE LAS HIJAS EN FAMILIA
 1908

"EN LAS CORRIENTES DE LA VIDA MODERNA POCAS COSAS HAN DE TAN COMPLICADO MECANISMO COMO LA MISION DE LA MUJER. MISION QUE COMIENZA DESDE LA INFANCIA Y QUE NO TERMINA MAS QUE CON LA VIDA..."



"HAY QUE PONER UN EQUILIBRIO CUIDADO EN LA MANERA DE EDUCAR A LAS HIJAS. PORQUE NO HAY NADA MAS ERRONICO QUE LA CREENCIA DE QUE LA NIÑA ES IGUAL QUE UN NIÑO."



"PUES SI QUE LE PESAN!!!"

"HAY QUE TENER DEL PRINCIPIO DE QUE LOS AÑOS QUE PASAN LAS TIENES EN EL HOGAR PATERNO LE SERAN A MODO DE PREPARACION PARA SU FUTURA Y DEFINITIVA VIDA DE ESPOSA Y MADRE..."



"...YO QUERIA UNA AMETRALLADORA... COMO LA DE LA PATRICIA HEARST."



"¡¡Y TAN ALTOS!!!"

"...TODOS LOS ALTOS FINES QUE NOS HAN LLEVAR A CA... NO DEBE SER CITARLOS DESDE MUY PEQUEÑA EDAD QUE LENTAMENTE Y DE MANERA INSENSIBLE SE HABITUE AL DULCE Y DELICADO PAPEL QUE EN LA VIDA LE ESTA ENCOMENDADO..."

"...LA HIJA DE FAMILIA DEBE ENTENDER LOGAR OBEDECER UNA CREENCIA TOTAL A SUS PROGENITORES CONVENCIDA DE QUE AUNQUE SUS CAPACIDADES Y MANDATOS LE TARDEN ALGO DURES E INEXPLICABLES DEBE FORTALECERLES GRAN ATENCION Y OBEDECENCIA..."



"¡ TODA TODA LA SORA... QUE ESTAS MUY RARO HIJA!"

"BUAY!!"

156

... LA EDUCACIÓN DOMESTICA NO DEBE CONCRETARSE EXCLUSIVAMENTE AL TRABAJO DEL HOGAR, EN LA ESCUELA LAS FUTURAS MADRES, ADQUIRIRAN LOS CONOCIMIENTOS NECESARIOS, PARA MEJOR CUMPLIR TAN SACRADO DEBER.



* MAS ADELANTE LA SECCION FEMENINA AYUDARA A TAN NOBLE TAREA.

... LA INSTRUCCION ES MUY IMPORTANTE PARA LA MUJER, NO PERDER DE VISTA, QUE UNA MUJER INSTRUIDA, CON PEDANTERIA, ES UN LINDO CORNATO EN LOS SALONES Y UNA PROMESA DE VENTURA PARA EL HOMBRE QUE LA ELIJA.

... UNA HIJA DEBE SIEMPRE TENER MUY PRESENTE, QUE NO HAY JAMAS BAJEZA O HUMILLACION EN CEJER, CUANDO SURTAN DEBIDOS NES, PORQUE NADA ENALTE DE TANTO COMO EL ABDICAR EL PROPIO DEBERO EN ARAS AL AMOR Y A LA TRANQUILIDAD DE TODOS...



... LA MORAL, LA HONRA, DE UNA HIJA, ES ALGO MUY FRAGIL Y TIENE QUE SER INMACULADA. SOLO EL MAS PEQUEÑO DESLIZ, PUEDE DEJARLE UNA MARCA PARA TODA LA VIDA...





Arriba. Dibujantes colaboradores de la revista *Butifarra*

«El equipo de *Butifarra* estaba formado por dibujantes y activistas políticos: Adolfo Usero, Alfons López, Antonio Martín, Carlos Azagra, Carlos Giménez, Cuixart, Dino, El Cubri, Francisco Pérez Navarro, Gallardo, Gordillo, Ivan Tubau, Juanjo Sarto, L'Avi, Maria Carme Vila, Max, Mediavilla, Montse Clavé, Rafael Vaquer, Ricard Soler, T.P. Bigart, Tha, Ventura y yo. Lo pasábamos muy bien, había mucho cariño. Alfons López, que ahora trabaja para *Público*, era el alma de *Butifarra*»

«Alfons López tenía contactos en Madrid, pero en realidad vivíamos centrados en Barcelona y en nuestros problemas. Aquí es donde más producción de revistas había. Contábamos con Norma Cómics, Bruguera y Salvat. *El Vívora* lo creó Josep Maria Berenguer y fue muy importante, transgresor»

«*Butifarra* se dejó de editar cuando cambiaron los problemas de los barrios y las reivindicaciones tenían que ser otras»



Arriba. Varios ejemplares de la revista *Cul de Sac*

«*Cul de Sac* se creó en 1982, cuando se dejó de editar *Butifarra* y fue la primera revista satírica en catalán. Además, aparecen otros colectivos, como el que se formó alrededor de la revista *Más Madera*, de la editorial Bruguera, ésta, con el mismo equipo de *Butifarra*»



160

Arriba. Portada de la revista *Más Madera!* ilustrada por Sempere, 1986
En las páginas siguiente. Jenny de Westfalia, colaboración de Montse Clavé en la revista *Más Madera!*

«En sus casas, estos hombres, comprometidísimos socialmente, seguían siendo conservadores.

Una vez, apareció por casa un libro de Franz Mehring, *Carlos Marx y los primeros tiempos de la Internacional*, sobre la vida de Marx, y leyéndolo profundicé: vi las cosas que pasaban en la intimidad familiar de Marx; por eso sale el trabajo sobre Jenny

«Carlos Marx está presente en mi vida; intenté leerlo en aquellos años y me fue imposible, muy complicado. Vivíamos los momentos del declive franquista de forma intensa y en primera persona»

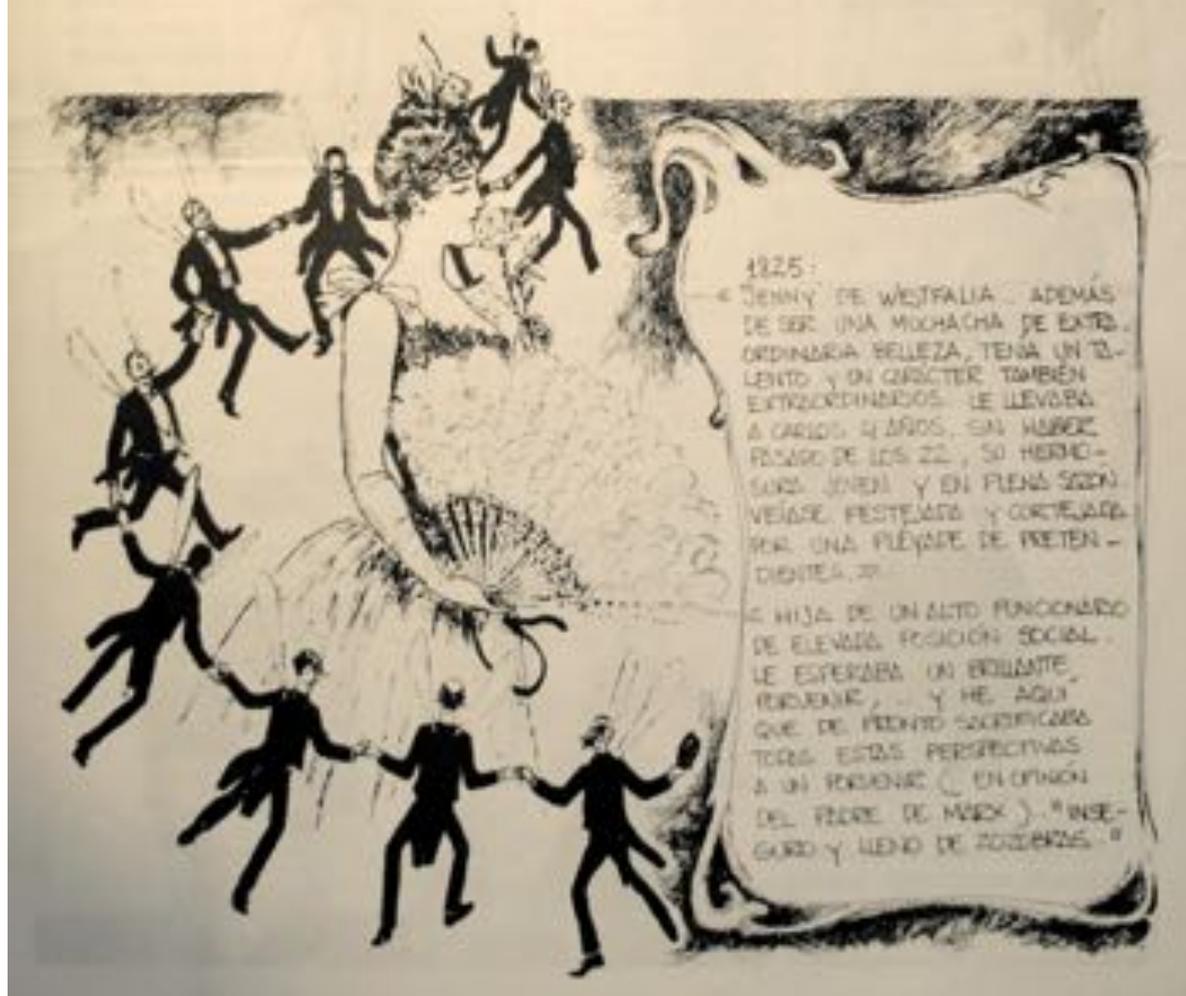
«En aquella época -y en las conversaciones habituales con mi pareja, José María Vidal Villa-, te dabas cuenta de que el lenguaje natural de los hombres que querían cambiar el mundo contrastaba con una concepción de la vida familiar conservadora. La revolución social se daba fuera, era “exterior»

von Westphalen, en el que recojo momentos de la vida de la mujer de Marx, en una cotidianidad convencional y completamente conservadora, que no se correspondería con las ideas del Marx público. Se establece esta inercia de comportamiento, dentro de casa y fuera. Esta dualidad es el origen también de otra obra mía, que incide en el mismo sentido: *Doble jornada*»

JENNY DE WESTFALIA: HOMENAJE A TANTAS OTRAS...

—FRANZ MEHRING, EL FIDEL BIÓGRAFO DE CARLOS MARX, HUBO VEDIRSE A JENNY SÓLO EN MOMENTOS DESAPERTADOS Y DRAMÁTICOS. MIENTRAS MARX LLEVÓ UNA VIDA OSEONANTE, COMBETIVA, HERACA... ID QUE NOS DESCRIBE AL HUBIR DE JENNY DE WESTFALIA ES UN VERDADERO DRAMA DE HERONIA DE LA VIDA COTIDIANA. DE TODOS FORMAS ES POSIBLE QUE EL BIÓGRAFO NO VAYA ENTENDI... EL GRAN ESPROO QUE JENNY REFILO OCUPIR EN EL CORAZON Y LA VIDA DE CARLOS MARX. NO SE REPRESA EN EL POCO ESPROO IMPRESO (ALGUNAS LINEAS EN 158 PAGINAS) QUE EL BIÓGRAFO DE SU MARDO LE DEDICA. «LA TANTA»

TEXTO: BIOGRAFÍA
DE CARLOS MARX
POR FRANZ
MEHRING
IDEA Y DIBUJOS:
MONTSE CLAVE



AYSE LONDRES. "ESCRIBA
HABER. MI SITUACION ES
COMO PUEDES SUPONERTE.
SISTANTE PASTOROSA. SI
ESTO TORA MUCHO TIEMPO
AGARRA CON MI MUJER.
A ESTO VIENE A ENFER-
SE LA INFANIA DE MIS
ENEMIGOS QUE HAZIENDES
DE MISIONE OBSESTIVEN-
TE, SE VENGAN DE SU MIS-
TENCIA VOLCANDO CONE
MI SUS VILES SOCIETARIAS
BUSQUENZAS."



"YO POR MI HE ESCA-
CIA A REAR DE EMAS
BUSQUENZAS. PARTICULAR-
TE QUE NO ME QUITAN
EL SUFRO. NO HE INTEN-
TADO UN INSTAN-
TE MIS TRABAJOS.
PERO LA MUJER QUE
NO ESTE BIEN DE SA-
LUD, QUE TE PAGA EL
DINERO EN TODOS
ESTOS ANOS POR
SUS BUSQUENZAS, CON
EL SISTEMA MEDICO
DESTRUCIDO..."



NO LE SIENE PREDICANDO
DE JANO EL QUE TO-
DOS LOS DIAS DELFINEN
POR CASA MONTICADOS
A TRASE Y LEVARE LAS
APRESTOSAS EMBAJOS-
NES DE LAS GOMAS
DEMOCRATICAS. ES
INCREDIBLE LA POS-
CESION A LA QUE
LEGA LIBERTA GENTE."



"ESTA HOMB. TRABAJA
EL BATO ANQUE FELIZ
HABA INTENDIO A SU
MUJER EN CASA...
Y MAS POR VINCUTA-
CIONES BUSQUENZAS
QUE POR CAUSAS FIS-
CAS. NO HABIA UN
CENTIMO EN TODA LA
CASA."

"PERO EL (NABO) ENCONTRARA
REFUGIO Y CONSUELO INAGOTABLE
EN LOS TRABAJOS OBSTIPICOS
SE PAGABA LOS DIAS. DESDE
LAS 9 DE LA MAÑANA HASTA LAS
SIETE DE LA TARDE EN LA BI-
BLIOTECA DEL HISTORIC MUSEUM."



"A PELIGRO DE JENNY. EN LA PRIMA DE 1852 SE NOS
ENFREMO LA PRIMA CILLA FRANCISCA DE UNA SAUDA BREN-
QUITA. TRES DIAS ESTUVO LUCHANDO LA FORTE OBSTACULOS
ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE. SUFRO MUCHO... SU MUERTE
QUEDANDO POR LOS DIAS EN QUE HAYDE EN NUESTRA RO-
BROSA. VENIO A CASA DE UN ENFERMO PRONTO QUE UNA
CERCA DE NUESTROS. ME ACOCIO CON GRAN CARIÑO Y ME
DIO DOS DEDOS CON FUELOS COMPANEROS LA GENTE EN
QUE LA FORTE HAZA DE JENNY EN EL COMPLETO. SU
ESTADO EN LOS DIAS DE APORTENO PUDO VER LA VIZ
PUBUCA "EL 25 DE JENNY"."

"A DE SEPTIEMBRE. HAYE ESCRIBE "TODAS A
MI MUJER ENFERMO. A JENNY ENFERMO
A LONDRES ENFERMO. AL MEDIO NO PUDE
LLAMARLE PUES NO TENGO OPORTO HAZ
MEDICINAS. HAZE OCHO DIAS QUE JENNY
DIMENTADO A MI FAMILIA CON FANTY
VINTAS. Y VENIO A VER CUANTO HAZA."
"AN ENDE DE DEMENTERARE. CU ENTE-
CROLL PERO LUCHANDO SE QUEDARO
DE TODAS LAS ANESTESIAS DOMESTICAS."

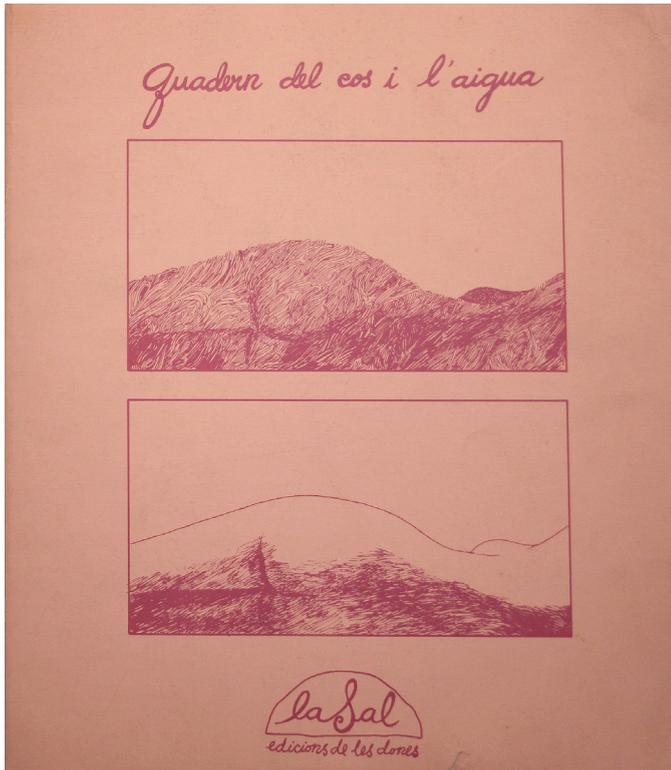


"LA MUJER DE MIEN ESCRIBIA A UN
DIAJO MONTIENAMERICANO. PERDONA
USTED QUE LE ESCRIBA DE UN BATO
DIAJ COMPUGO. PERO TAMBIEN YO HE
TENIDO QUE TRABAJAR Y LOS DIAS
HE SIDEN DE TANTO COPAR... HAYE
SUS CASA ESTE COMPLETO EN UNA
GARA ONYRA. DE VEZ EN CUANTO
SE OYE CANTAR Y SUBIR A MIS
TRES FORAS HAZO Y SU TENDI
MIS UN HAZO EL OPORTO CON RE-
LACION SEVERAS. JORA USTED
QUE ES UNA HERMANA SUA Y..."





Arriba. *Doble Jornada*, trabajo de ilustración de Montse Clavé en la revista *Cimoc* de Norma editorial

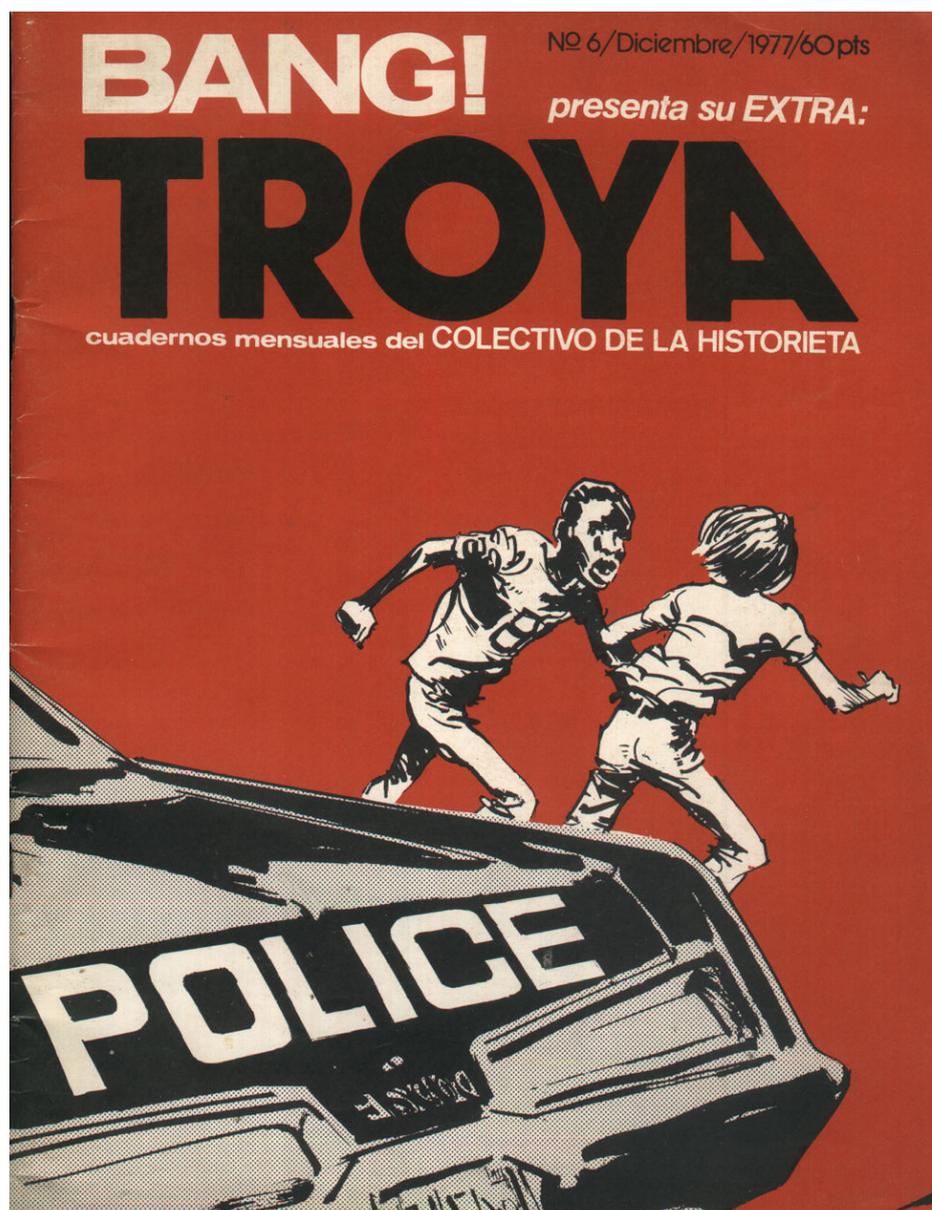


«El *cos i l'aigua* fue el primer libro que editó la primera editorial española dedicada a las publicaciones feministas. La editorial se llamó La Sal, Edicions de les Dones. Publicaban en catalán y tenían una cafetería que se llamaba La Sal. El texto era de Mari Chordà y yo hice las ilustraciones»



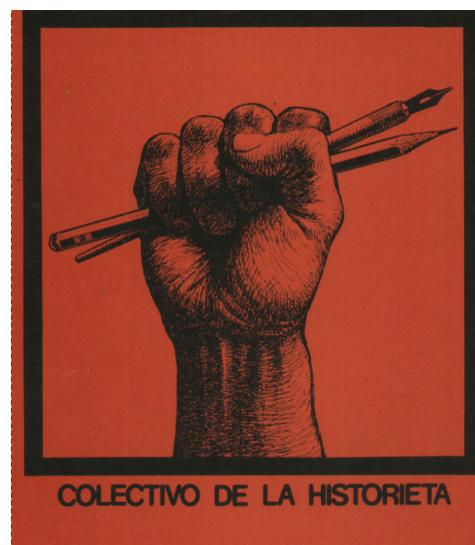
«Participé en las Primeras Jornadas Feministas de España, que se celebraron en la Universidad de Barcelona, en 1979. Editamos esta revista creada por distintos colectivos feministas, *Dones en lluita* (Mujeres en lucha)»

Arriba. *Quadern del Cos i l'aigua*. La Sal, Edicions de les Dones, 1978
Abajo. *Dones en lluita*, 1979



Imágenes. Troya, 1977

«Creamos un colectivo para que arropara a los dibujantes de Cataluña... A partir de aquí aparece la revista *Troya*, de la que se hicieron pocos números. Al principio se llamó *Trocha*; pero nos denunciaron porque el nombre estaba registrado, aunque no teníamos ni idea... Así que le cambiamos el nombre de *Trocha* por *Troya*. Salieron 4 o 5 números más. Yo colaboraba con Cristina Fernández Cubas; ella hacía los guiones y yo los dibujos»



BARBARA, DULCE RECUERDO

GUION: CRISTINA FERNANDEZ / DIBUJOS: MONTSE CLAVÉ



166

Imagen. En Troya con guión de Cristina Fernández Cubas.1977

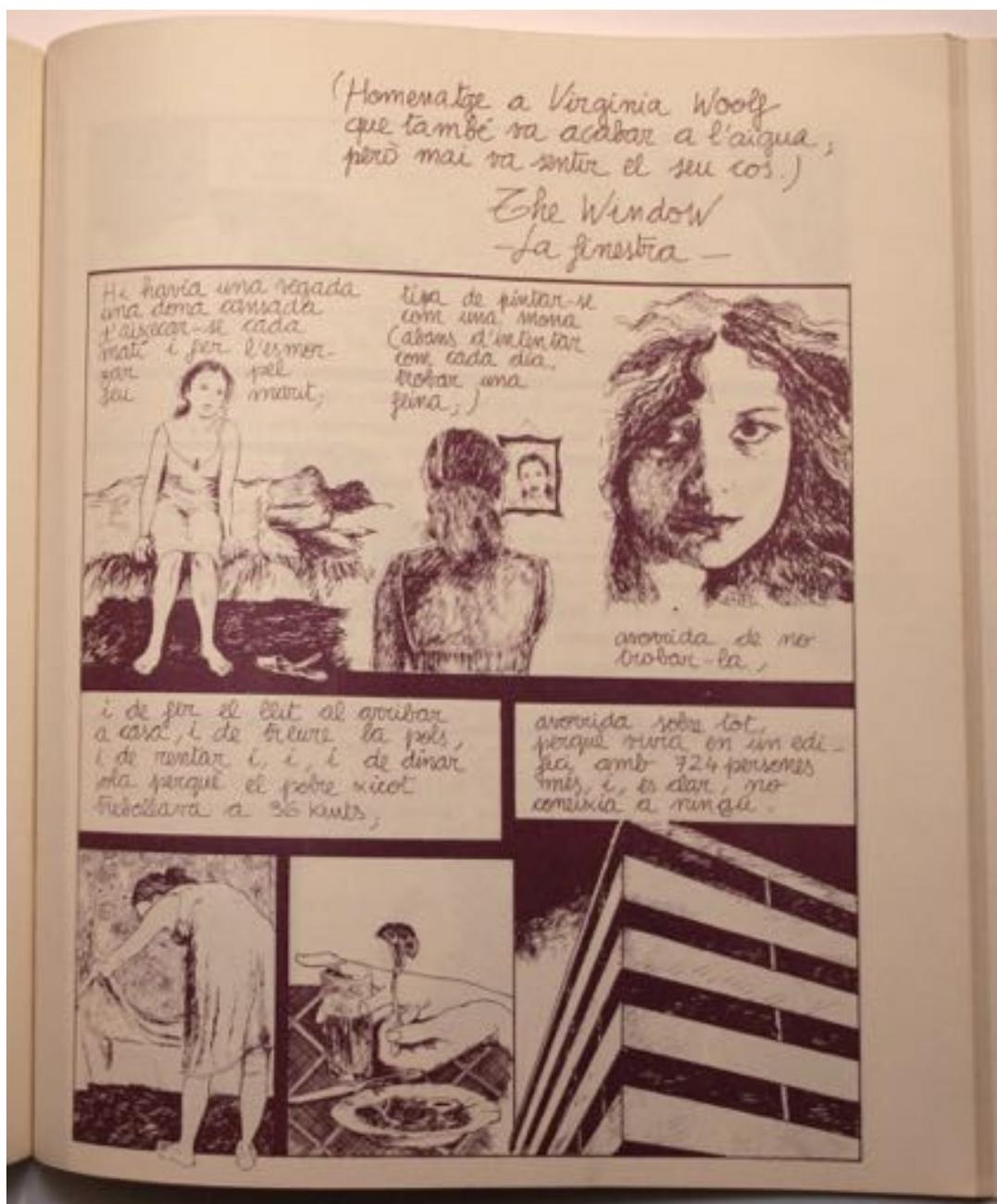
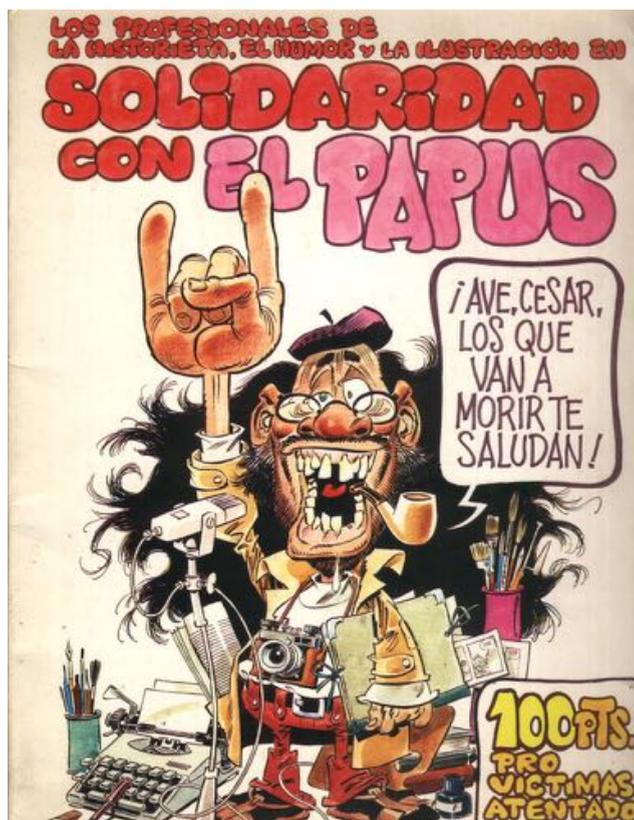


Imagen. Homenaje de Montse Clavé a Virginia Wolf en las páginas de Cul de Sac

«Una pàgina propia es un homenaje a Virginia Wolf, naturalmente. Una mujer tenía que tener una habitación propia para trabajar. Su espacio propio. Este es el título de una de mis páginas de Quadern del Cos i l'Aigua»



168

Arriba. Portada del número especial de *El Papus* contra el atentado fascista de la triple A . 1977.

En la página siguiente. Historieta de Montse Clavé incluida en *El Papus*, 1977

violencia cotidiana

familia -



propiedad privada



- estado

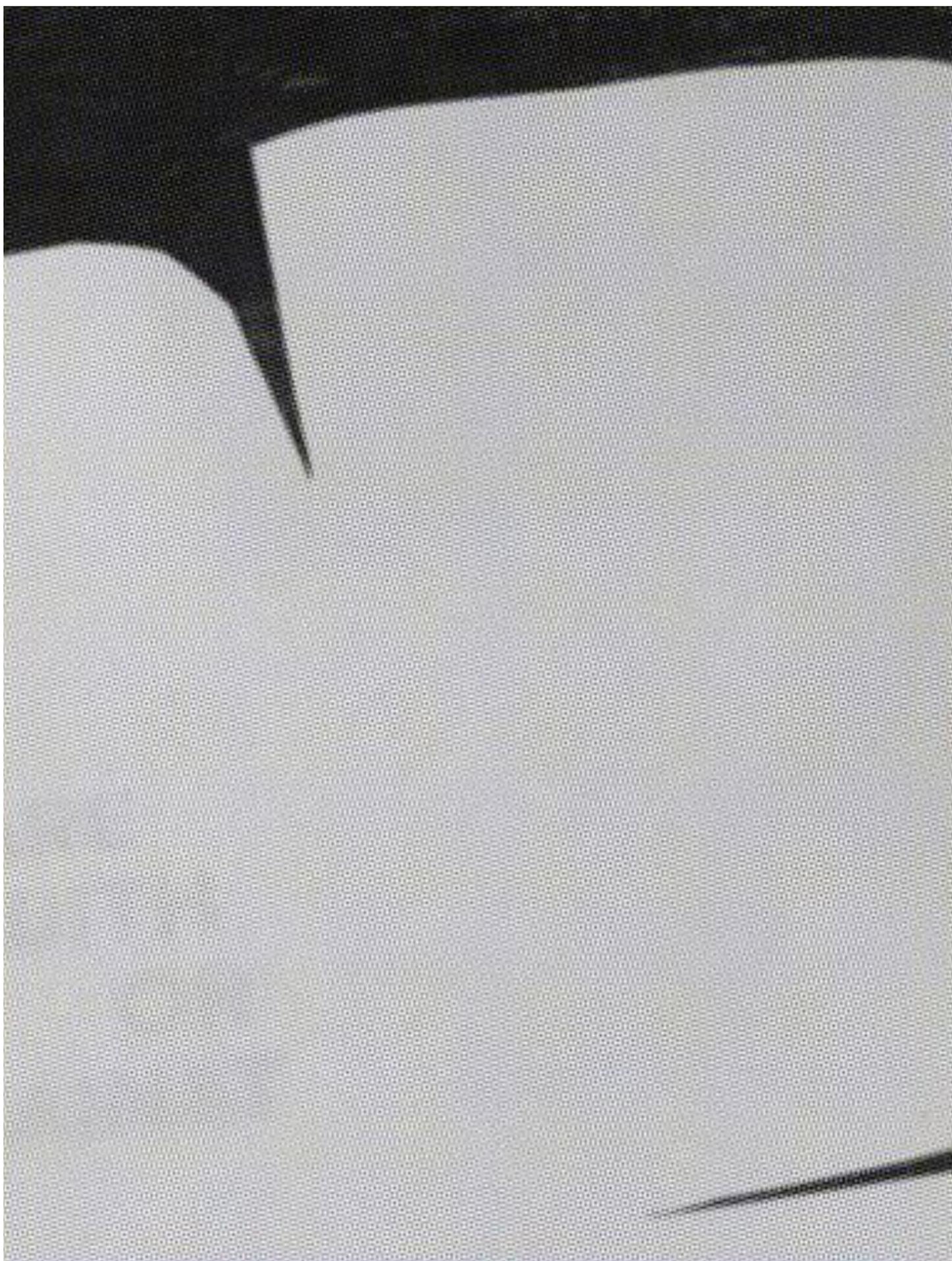


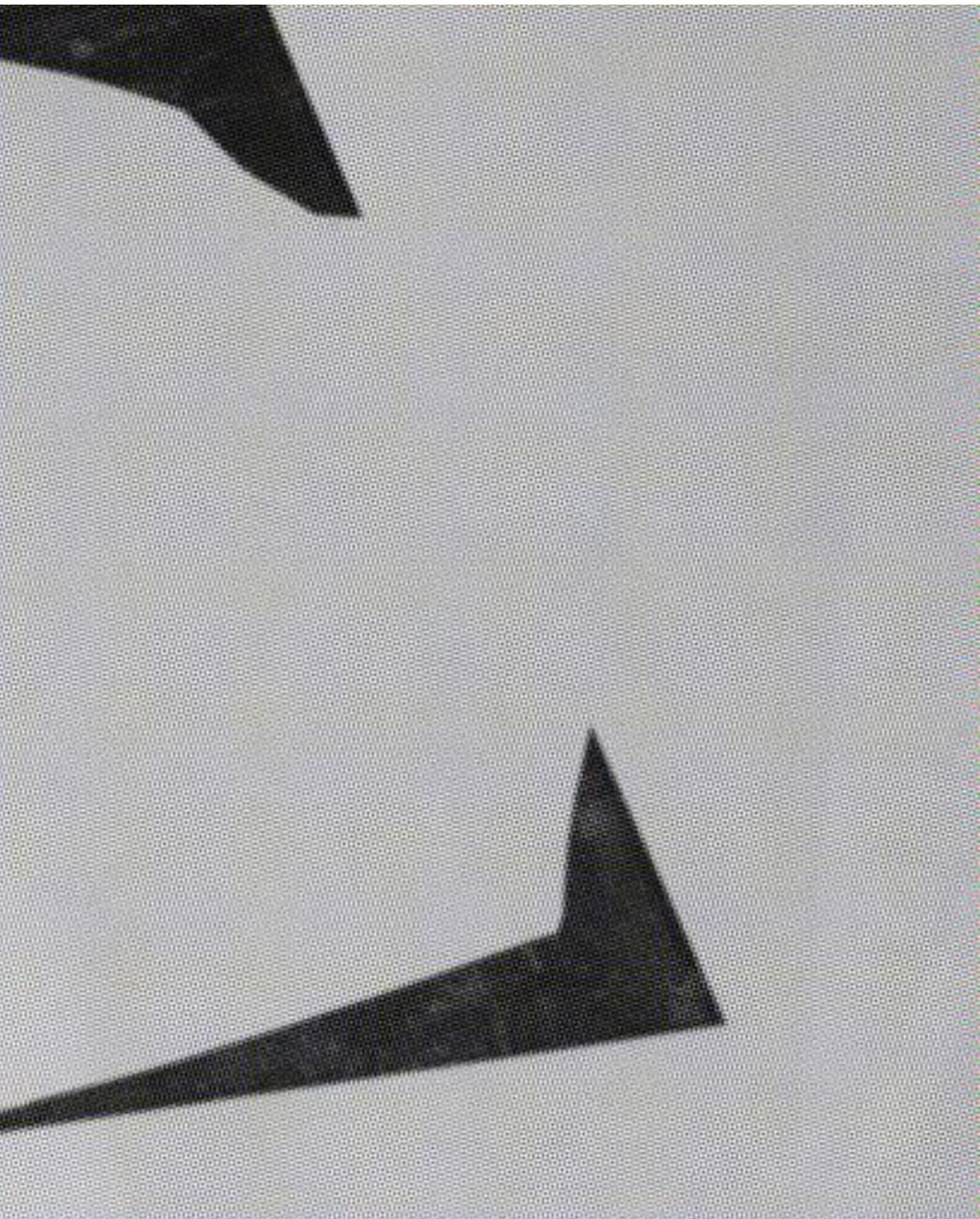
violencia limite

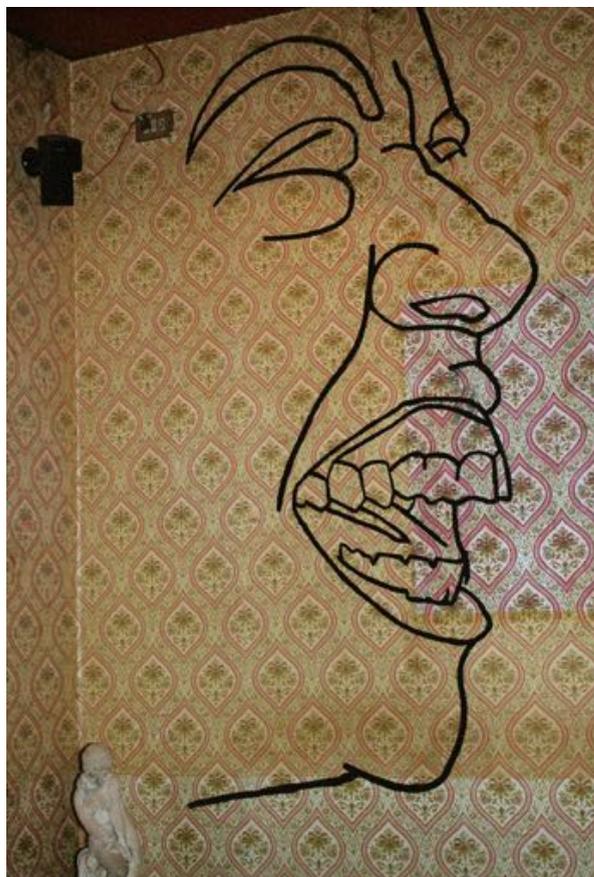
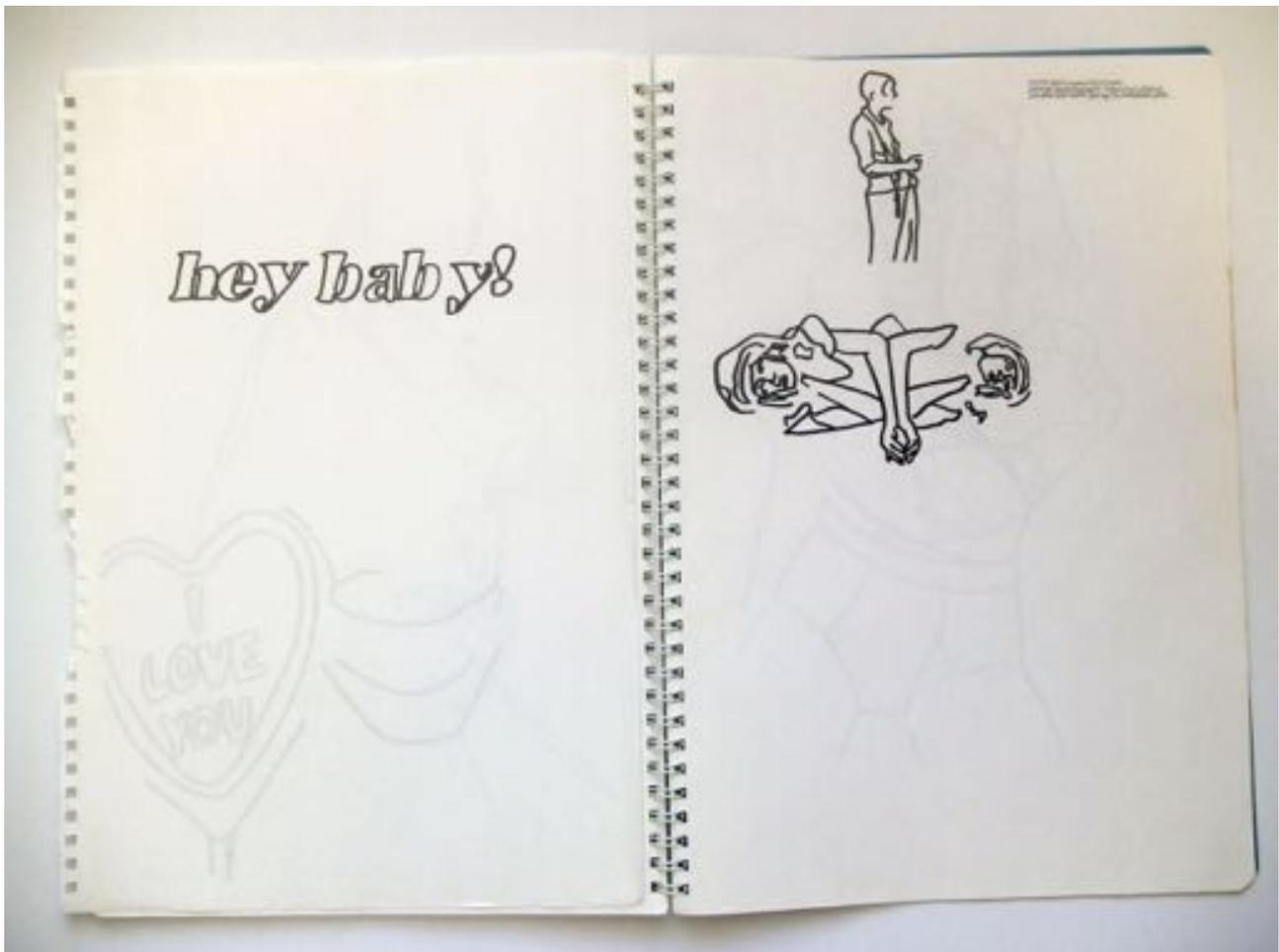


¡TODO UN SISTEMA!

Montse Clap 77







Arriba. *Serie Juguemos a prisioneras*
Cuaderno de dibujo, 1995

Abajo. *Serie Juguemos a prisioneras*
Club Convento. Bilbao, 1997
Dibujo mural

ENTREVISTA A AZUCENA VIEITES

Artista visual

Realizada por Oihana Cordero
en diciembre 2015

INTERVIEW WITH AZUCENA VIEITES

ABSTRACT: Azucena Vieites is an artist involved in editing, activism and feminist practices. Since the early nineties she develops a work in which the notion *Do It Yourself* and queer politics throb behind each creation. Vieites has found her own way to move inside art institutions, performing alone or together with *Erreakzioa-Reacción*, through workshops and seminars like 'Sólo para: el factor feminista en relación a las artes visuales' (1997) or 'Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas' (2005). Both inside and outside the university, our interviewed proposes new ways of looking at the reality around us, new perspectives for visual culture and music, and suggests us hidden realities for the hegemonic gaze. In this interview she reveals her concerns, her references and her working methods.

KEYWORDS: Editing, artistic practice, feminist, drawing

RESUMEN: Azucena Vieites es una artista involucrada en la edición, el activismo y las prácticas feministas. Desde principios de los años noventa desarrolla una obra en la que la filosofía *Do It Yourself* y las políticas *queer* laten detrás de cada creación. En solitario y en compañía, con *Erreakzioa-Reacción*, Vieites no solo encuentra su particular modo de transitar el museo y las instituciones del arte, también propone talleres y seminarios clave, como lo fueron *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales* (1997) y *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* (2005). Desde la pedagogía –dentro y fuera de la universidad– nuestra entrevistada nos propone nuevas formas de mirar la realidad que nos rodea, nos hace ver la cultura visual y la música desde otros prismas, nos sugiere realidades ocultas para la mirada hegemónica. En esta entrevista nos desvela sus inquietudes, sus referentes y sus métodos de trabajo.

PALABRAS CLAVE: Edición, práctica artística, feminismo, dibujo



P: Tu producción artística parece mantener una relación directa con la estética *lo-fi*: las técnicas empleadas, los contenidos, el uso del texto, los procesos de manipulación, los materiales e, incluso, los montajes expositivos muestran una cercanía al mundo de la edición y del fanzine. Papeles, fotocopias, recortes, dibujos, calcos, textos... casi todos caben en una mano. Eres capaz de crear grandes instalaciones que recoges en pocas carpetas. La filosofía *Do It Yourself* se esconde detrás de tus producciones, la cultura visual y la música forman parte intrínseca de tus dibujos y *collages*. Podría decirse que eres una creadora-activista-editora que queda lejos de la muy cuestionada, pero aún vigente, idea del genio y que, además, pone en jaque el virtuosismo técnico. ¿Cómo te ves tú?, ¿por qué este lenguaje y esta forma de hacer?

R: Cuando terminé de estudiar Bellas Artes en Bilbao en 1991 el uso del dibujo fue una elección, no quería hacer cosas con las que después tuviera que cargar, que no pudiera guardar o en las que tuviera que invertir mucho dinero. Tampoco quería sufrir en el manejo del medio, más bien quería disfrutar en la medida de lo posible, por esa razón a través del dibujo empecé a desarrollar una técnica al margen de lo que se presupone que esta tiene que ser. A principios de los noventa me puse a dibujar con rotulador a partir de imágenes de publicaciones y procedencias diversas: arte y cultura, activismo, música... Trataba de redirigir estas imágenes hacia otros lugares y así obtener otras que yo quería ver, resignificarlas. Por otro lado, cuando me interesaban, desde una voluntad de «registro», los resultados funcionaban a modo de citas visuales. En estos procesos podía llegar a comprender cómo estaban construidas esas imágenes de las que me servía. Tenía una especie de mesa de luz muy precaria, con un cristal que elevaba por un lado con una pila de libros y un foco de luz de un flexo que colocaba debajo. De esta manera, en ocasiones el dibujo acababa cuando algo se movía o cuando todo se desmoronaba. Las limitaciones marcaban el ritmo y producían forma. Me hice con una serie de cuadernos y hojas que podía guardar en pequeñas carpetas. Empecé a instalar los dibujos en las paredes de las exposiciones que tenía en aquellos momentos y esa sensación de trabajo en proceso, de cierta levedad, la idea del fragmento, de lo inacabado, de tratar de representar algo que todavía no está definido me gustaba, me producía sorpresa. Un tiempo después la intersección entre la cultura DIY, sus genealogías y las políticas *queer* abriría un marco teórico para mi trabajo.

P: No hay duda de que tus dibujos, *collages* y producciones artísticas tienen una sutil pero contundente carga feminista, a caballo entre lo sugerido y lo dicho, con un tono descarado y cercano. ¿Has tenido que lidiar con la etiqueta de artista feminista?, ¿te la han colocado a menudo?, ¿la has usado o te has desecho de ella?, ¿ha reducido tu capacidad de acción de algún modo, o todo lo contrario?

R: El vídeo-ensayo de la Laura Cottingham *Not for Sale. Arte y feminismo en Estados Unidos en los años 70*, nos informa de la *Womanhouse Project*, el primer Programa de Arte Feminista académico iniciado por Judy Chicago y Miriam Shapiro en 1971 dentro de CalArts (California Institute of the Arts). En un momento de la película Judy Chicago, en una reunión para la realización de *Dinner Party*, exasperada, dice al grupo que las mujeres no se pueden permitir ser ignorantes. Es algo que me impactó cuando lo vi. El feminismo y su historia es una forma de conocimiento en la que tenemos profundizar mediante el estudio. Laura Cottingham nos habla del Movimiento de Arte Feminista como un movimiento más en la Historia del arte, al mismo nivel que otros ya existentes, el conceptual, el minimal, etc. En sus investigaciones se ha encontrado con muchas mujeres que rechazan la etiqueta de artistas feministas, también la de artistas lesbianas, ya que esta definición puede encasillar la interpretación de su obra y obviar otros aspectos del trabajo. Los trabajos más relevantes y conocidos de Judy Chicago coinciden con el momento en el que vivía con una mujer, sin embargo posteriormente se casó con un hombre. Todo esto dificulta, pero también crea matices y complejiza una labor de reconstrucción histórica.

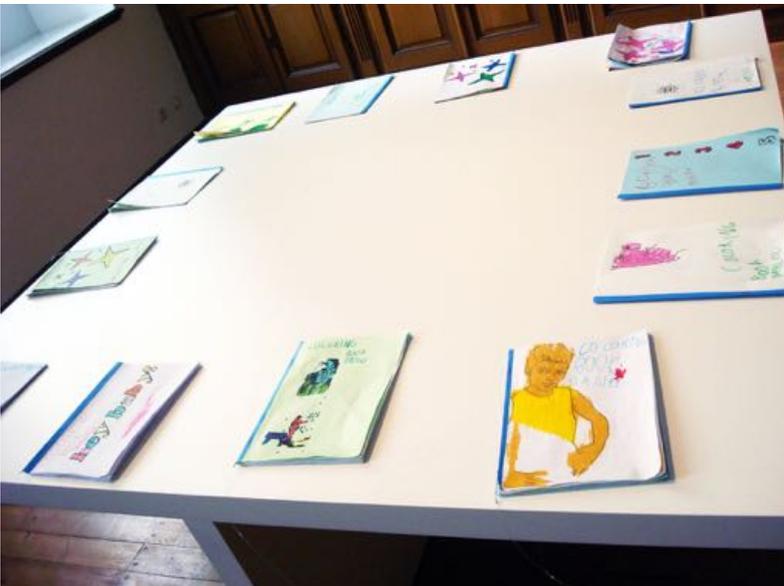
En mi caso yo siempre me he definido como feminista y en la escena del arte es una categoría en la que estoy. Pero no hay una única forma de ser artista feminista sino que el feminismo es plural y diverso. Cuando se me quiere etiquetar en términos identitarios, esencialistas o biológicos empiezo a tener que lidiar con esa etiqueta de artista feminista. Por ejemplo, al principio el uso del dibujo o el tamaño pequeño iba directamente conectado, por parte de diversos agentes del mundo del arte, con adjetivos como «íntimo, privado, delicado, femenino», lo que yo llamé en una ocasión «la basura de la feminidad». Así, lo que lanzas y el entorno en el que lo lanzas muchas veces puede convertirse en una tarea ingrata, cómo lo que se dice puede ser recogido en relación a una serie de convenciones asociadas al término mujer y a la categoría arte feminista. Tengo ya una experiencia de muchas formas de acción como dices en este sentido, la de usar la etiqueta, no deshacerme de ella, o la de ver cómo es usada con mejores, regulares o peores intenciones...

P: La historia nos ha mostrado que las producciones feministas suelen tener problemas para legitimarse, para convertirse en conocimiento establecido. En 1994 creas, junto con Estíbaliz Sádaba y Yolanda de los Bueis, el colectivo Erreakzioa-Reacción, una iniciativa que perseguía la intersección entre teoría, activismos feministas y prácticas artísticas. Entre otras muchas actividades, publicasteis diez fanzines donde las imágenes, los dibujos, los *collages* y los textos teóricos feministas (muchos inéditos en castellano hasta el momento) se unen para crear una herramienta poderosa. Aquí el DIY dio un extraordinario resultado, pero, además de agitar y revitalizar los círculos feministas, ¿se consiguió una difusión adecuada?, ¿crees que logró legitimar conocimiento?

R: Erreakzioa surge entre Bilbao y Donostia-San Sebastián porque creíamos que existía una carencia en nuestro entorno inmediato en relación a cuestiones que tenían que ver, como bien dices, con la teoría, el activismo feminista y la práctica artística. No existía una tradición feminista ni en la crítica ni en el mundo del arte y era necesario mirar hacia fuera para conseguir textos básicos o proyectos feministas. Estamos hablando del año 1994, resulta importante tener esto en cuenta, han pasado ya más de veinte años desde entonces. Conocíamos el trabajo de grupos en Estados Unidos como Guerrilla Girls o WAC (Women Action Coalition) y de Europa, en Hamburgo, sabíamos de la existencia de Bildweschel, una iniciativa feminista cultural de vídeo, que pudimos visitar y conocer de cerca. Las razones que nos empujaron a constituirnos como grupo fue observar cómo en otros lugares de Europa y Estados Unidos este tipo de proyectos existían y funcionaban. Creíamos interesante y necesario iniciar algo nosotras. El proyecto arrancó en un principio con las tres. Estíbaliz y yo vivíamos entonces en Bilbao y eso hizo que estuviéramos más directamente involucradas en el desarrollo de las propuestas. Desde 1994 hasta el año 2000 elaboramos diez fanzines, uno de los trabajos más representativos de Erreakzioa. Los formatos, los temas o la periodicidad eran siempre diferentes. Definimos una línea de trabajo múltiple que, entre otras cosas, propició la traducción de textos a castellano, del inglés fundamentalmente desde una voluntad de generar contextos de recepción y de producción propios. Se invitó a diversas artistas a mostrar su obra. Se contempló el pago de las colaboraciones desde una voluntad política de remunerar el trabajo de las mujeres y de las artistas. Hemos trabajado con pequeñas ayudas económicas de organismos como el Instituto Vasco de la Mujer, desarrollando ediciones modestas siguiendo una cultura del «hazlo tú misma», que posibilitara la creación de tejido social y de espacios de autoestima y empoderamiento para las mujeres. Muchos de los temas que abordamos se están desarrollando en el momento actual: la pospornografía, la violencia machista, el feminismo poscolonial, el antimilitarismo y la insubmisión, la música y el género, la precariedad laboral, los medios de comunicación o las nuevas realidades corporales. Estas publicaciones se hicieron con un ánimo de divulgación del pensamiento feminista en esa intersección con la práctica artística. La distribución la hacíamos nosotras mismas. Si nos invitaban a una charla o a un evento íbamos allá con nuestras publicaciones. Con el tiempo hemos conocido a mucha gente que ha valorado y nos ha agradecido el trabajo.



Arriba. *Fundido encadenado – Break You Nice*
 MUSAC, León. 2012
 Serigrafía sobre papel. Dimensiones variables.
 Fotografía cortesía: MUSAC



Arriba. *Coloring Book*
 Taller infantil para el proyecto *Valparaíso: in(ter) intervenciones*
 Valparaíso, Chile, 2010
 Fotografía: Raúl Belinchón

Abajo. *Tableau Vivant*
 MNCARS, Madrid, 2013

P: En tu actividad artística, el fanzine aparece en ocasiones como herramienta pedagógica. Así sucede en el taller infantil realizado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el nombre *Coloring Book*, enmarcado en el contexto de tu proyecto expositivo *Tableau vivant* (2013). La pedagogía, la edición, la creación de imágenes y el activismo feminista, aparecen interrelacionados constantemente en tu biografía. Como docente universitaria, ¿qué papel crees que tiene, o debe de tener, la institución en la creación y difusión del conocimiento menos hegemónico, aquí en nuestro contexto?

R: Sí, son cuestiones que me interesan. *Coloring Book* surge por primera vez en 2010, con motivo de la invitación al proyecto *Valparaíso: in(ter) intervenciones* en Valparaíso, Chile. Propuse la realización de un taller infantil en donde niñas y niños de edades entre cuatro y siete años podían colorear mis propios dibujos. En realidad, anteriormente, en la propuesta expositiva de Erreakzioa para El Gabinete Abstracto de la sala Rekalde (Bilbao, 2008), en una parte del archivo *Grrrlzinesnetwork* que Elke Zobl nos prestó para la ocasión, descubrí una serie de libros para colorear de carácter no sexista que me llevaron a pensar en esa idea de *Coloring Book*.

He mirado hacia los modos de hacer de la infancia por su capacidad de sorpresa, falta de convención y voluntad de construir lenguaje. Los talleres se han hecho como un intento de representación y aprendizaje desde lo lúdico y la fantasía. Se trataba de aprender y no tanto de enseñar, de dejar hacer procurando no influir en el proceso, sin establecer juicios. Me interesaba la posibilidad de trabajar un espacio en donde poder desarrollar una propia técnica al margen de lo que se presupone que tiene que ser algo. Todo esto conecta con los modos de hacer de la cultura DIY del punk y post-punk, y con el pensamiento feminista, en una voluntad de generar espacios que doten de poder a grupos sociales que puedan no sentirse representados por una cultura oficial mayoritaria.

Como docente todo este conocimiento es de uso, mi trabajo en la universidad se cruza con todas estas experiencias de manera directa o transversal, y al revés. Evidentemente la institución universidad debe de tener un papel en la producción y difusión de un conocimiento menos hegemónico. Se me pasa por la cabeza que quizás puede que el escenario de la institución en estos momentos conecte con aquello que nos movió a iniciar un proyecto como Erreakzioa, es posible que exista una falta de tradición y de recorrido, como consecuencia de la propia historia de ausencia de democracia, en torno a lo que en otros países conocemos como estudios culturales, estudios de género, etc.

P: Desde el colectivo Erreakzioa-Reacción, además de fanzines, habéis realizado vídeos, exposiciones, talleres, publicaciones y un largo etc. Me gustaría mencionar en especial los seminario-taller *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales* (1997) y *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* (2005). Podemos decir que ambos son claros ejemplos tanto de vuestra agudeza para localizar las necesidades de una época y un contexto, como de vuestra capacidad para catalizar, organizar y difundir conocimiento. Desde que artistas como Del LaGrace Volcano y Diane Torr (presentes en el seminario de 2005) comenzaran a hacer visibles las culturas transgénero y *dragking*, han pasado 20 años... ¿En qué momento crees que estamos?, ¿ves un cambio sustancial en las políticas de representación del sexo-género?, ¿qué seminario-taller nos hace falta?

R: En 1997 organizamos para Arteleku el seminario-taller internacional *Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*. Se organizó en dos partes, una de seminario, con conferencias a cargo de las invitadas o pases de vídeo y una segunda de taller, donde las personas participantes podían desarrollar sus propuestas. Quiero señalar la relevancia del encuentro. Se presentaron cerca de cien solicitudes de acceso, esto nos llevó a pensar que era un tema que generaba mucho interés y sobre lo que, efectivamente, había muy poco. La propuesta giraba en torno a cuestiones en la que veníamos trabajando, la teoría, la práctica artística y el activismo feminista. Tenían como eje principal el feminismo y su sujeto político, las mujeres, si bien ya



Arriba. Dibujo de portada del libro *New Feminism* 2008

Izquierda-Arriba. Erreakzioa (o no poner nada...)

Derecha-Arriba. Publicaciones Erreakzioa 1994-2000

Derecha. ¡Aquí y ahora! *Nuevas formas de acción feminista* Erreakzioa-Reacción
El gabinete abstracto, Sala Rekalde, Bilbao, 2008
Fotografía: Begoña Zubero

entonces Erreakzioa problematizaba y trataba de romper con una idea de carácter esencialista o biológica del término «mujer» y del binomio mujer/feminidad. De esta manera se ponía de manifiesto la necesidad de dejar espacios a otros feminismos que se construyen en sintonía con nuevas coordenadas sociales, políticas, raciales o sexuales. La normalización del feminismo podía suponer su normativización, es decir la aceptación de un tipo de feminismo –blanco, heterosexual, de clase media, occidental– y la exclusión de otros. En ese sentido, en una intersección entre un feminismo crítico y las políticas *queer* hemos desarrollado proyectos posteriores como *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, realizado junto a María José Belbel (Arteleku, 2004) o *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas*, junto a María José Belbel y Paul B. Preciado (Arteleku, Macba y UNIA arteypensamiento, 2005).

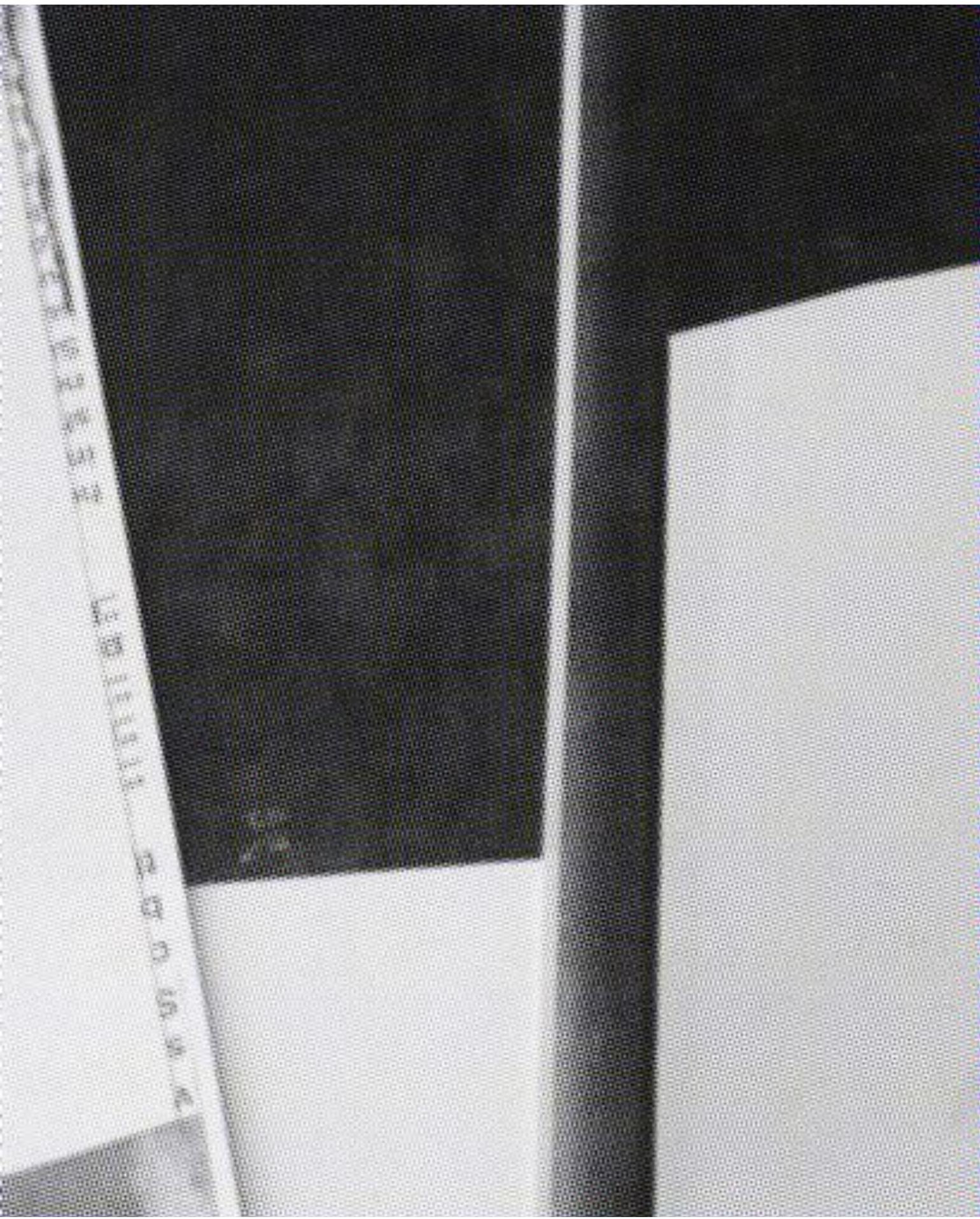
En los últimos tiempos se puede afirmar que existe una mayor pluralidad de propuestas, de debate y de complejidad de los discursos sobre el género y la sexualidad en nuestro entorno. Un panorama mucho menos desolador en relación a aquel con el que se encontró nuestra generación, la de Erreakzioa de principios de los años noventa, que estudió Bellas Artes en los ochenta, después de la Transición política hacia la democracia. A pesar de todo considero que debemos de seguir alerta y trabajando hacia nuevas formas de acción feminista en un mundo globalizado. Formas de acción feminista que se están produciendo también en las redes sociales y que juegan un papel tan destacado. Sabemos de la existencia de una tercera ola de feminismo en relación a un feminismo Riot Grrrls y como una forma separada de una segunda ola de feminismo de los años setenta, en la medida en la que el momento es distinto y el tiempo ha pasado. Se habla actualmente de una cuarta ola de feminismo.

P: Por último, sabiendo la gran cantidad de fanzines y femzines que vas encontrando a lo largo de tus investigaciones, y entendiendo el término edición en su más amplio sentido, ¿podrías indicarnos algunas referencias que consideres significativas de la relación entre la práctica artística, el feminismo y el trabajo de edición?

R: Los fanzines podrían ser un ejemplo de buena convivencia entre la práctica artística y el activismo feminista. El feminismo ha utilizado el fanzine como un medio de expresión, de divulgación del pensamiento y de creación de redes, desde una voluntad de cambio social y como un instrumento con el que las mujeres puedan pasar de ser objetos a sujetos de la acción, de la representación, en un proceso de toma de consciencia que mejore su autoestima, lo que en los países anglosajones se ha venido llamando *empowerment*.

El fanzine se enmarca en la cultura DIY (*Do It Yourself*). Tiene su genealogía en otros movimientos políticos, sociales o artísticos como el dadaísmo, el anarquismo, el punk, el situacionismo o los movimientos de liberación feministas y LGTB. En la actualidad podemos hablar de una reutilización de todo este universo y estrategias de la cultura DIY desde movimientos sociales que contemplan de una manera global otros mundos posibles. En el caso concreto de los fanzines feministas, *femzines*, se establece como genealogía fundamental el pensamiento feminista, el trabajo hecho por las mujeres desde una idea de lo colectivo y de lo transdisciplinar, el movimiento punk y pospunk de mujeres de finales de la década de los setenta y de los ochenta y el movimiento Riot Grrrls, que surge a finales de los ochenta y principios de los años noventa en el panorama anglosajón: si no te gusta lo que hay a tu alrededor, cámbialo, hazlo tú misma, no necesitas grandes infraestructuras, pasa de ser objeto a sujeto, cuestiona el virtuosismo técnico como requisito fundamental a la hora de elaborar un proyecto -musical, artístico, editorial-, cuestiona la idea de "profesionalidad", de «autoridad», utiliza una estética expresamente *low-fi*. Se trataría de continuar con una tradición de generar contextos y espacios de trabajo independientes que doten de poder a las mujeres.

Recopilé gran parte de mis primeros dibujos de los años noventa en una publicación un tanto fanzine que hice en 1997. Mi trabajo y el trabajo de Erreakzioa se ha venido desarrollando desde esta filosofía y modos de hacer, en este recorrido he ido conociendo otras propuestas que me han servido de referencia y aprendizaje. Por mencionar algunas de ellas: LTTR, Girls Like Us, Regina, Soupzine, If I Can't Dance u otras como el trabajo de las artistas Nina Nijsten, Gelen Jeleton o Rosa Parma y su proyecto Riot Flesh.

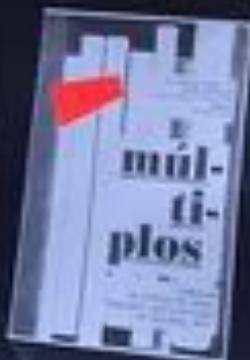


**múl-
ti-
plos**

Artistas, publicações
e ideias em diálogo

ET HALL
DEBUTO CONTEMPORÂNEO

CRY



ME ACUERDO DE *ENCERRARSE EN UNA LIBRERÍA PARA IMAGINAR SECCIONES*

Anna Pahissa

Responsable de Múltiplos, librería en Barcelona
especializada en publicaciones de artista
info@multiplosbooks.org

REMEMBERING 'ENCERRARSE EN UNA LIBRERÍA PARA IMAGINAR SECCIONES'

ABSTRACT: The author presents in this text an experience that took place within the program 'Todo lo que me gusta es ilegal, inmoral o engorda'. Organizers invite an artist to share with the audience some aspects of his/her working processes. 'Encerrarse en una librería para imaginar secciones' took place in Múltiplos bookstore, owned by the author, consisting of a series of working sessions focused on books and book classification systems.

In this context, we witness a first-person story about the experience of getting locked for three days in a bookstore, with two objectives: reading all the books and building a classification that would result in a bookstore with new sections. An experiment without script, that was developed during a weekend.

After carrying out this project, the author confronts the fragility of any classification system, because they are arbitrary, relative and changing. A fragility that is solid in its potential but produces subjectivity. From the same collection of books, multiple bookstores and perhaps infinite sections could be created. Beyond pragmatic and aesthetic connotations, the experience shows how any classification can be an excuse to articulate thought, so necessary as writing is.

KEYWORDS: Books, taxonomies, classification, subjectivity

RESUMEN: La autora presenta en este texto la experiencia que lleva a cabo dentro del programa *Todo lo que me gusta es ilegal, inmoral o engorda*, en el que los organizadores invitan a un artista a compartir con el público asistente aspectos relacionados con sus procesos de trabajo. *Encerrarse en una librería para imaginar secciones*, que tuvo lugar en la librería Múltiplos -que dirige la autora-, se concretó en una serie de sesiones de trabajo enfocadas al tema de los libros y sus sistemas de clasificación.

En este marco de reflexión, asistimos al relato, contado en primera persona, de la experiencia de encerrarse durante tres días en la librería Múltiplos con dos objetivos: leer todos los libros, y construir una clasificación que diera lugar a una librería con secciones. Un experimento que carecía de guión, y cuya formalización se concretaría en el transcurso de ese fin de semana.

Tras llevar a cabo ese proyecto, la autora se enfrenta a la fragilidad de todo sistema de clasificación, por arbitrario, relativo y cambiante. Una fragilidad que es a la vez tan sólida en su potencial como productora de subjetividad. A partir de una misma colección de libros se pueden generar múltiples y quizás infinitas librerías con secciones. Y, más allá de sus connotaciones pragmáticas e incluso estéticas, la experiencia hará ver cómo cualquier clasificación puede ser, sobre todo, una excusa para articular el pensamiento, tan necesaria como lo es la escritura.

PALABRAS CLAVE: Libros, taxonomías, clasificación, subjetividad



Hace unos meses Ariadna e Iñaki del colectivo nyamnyam¹ me propusieron participar en su programa *Todo lo que me gusta es ilegal, inmoral o engorda*, en el que invitan a un artista a compartir con el público asistente aspectos relacionados con sus procesos de trabajo, y a formalizar los contenidos como consi-dere. Esto ocurre durante cuatro sesiones en el transcurso de un mes, cada jueves a la hora de la comida.

Yo fui la chica del mes de junio.

Mi reacción ante tal invitación fue de sorpresa, pues hasta entonces los invitados habían sido artistas, y yo no lo soy. Ya entonces me encontré con el conflicto que nos ocupa, el de las clasificaciones.

Yo trabajo con libros.

Los compro, los vendo, los organizo, los clasifico, los ordeno, los exhibo, los hago circular, los comunico.

Los toco, los miro, los huelo, los sostengo, los transporto, los peso, los envuelvo, los recibo, los envío.

Y los leo. Soy librera.

Así iniciaba el *statement* de mi propuesta, para la que versioné el título del programa como *Todo lo que me gusta es animal, interlineal o provoca indie-gestión*.

Me centraré aquí en la cuarta y última de las sesiones, *Encerrarse en una librería para imaginar secciones*, que tuvo lugar en mi librería a diferencia del resto de sesiones que se habían desarrollado en el espacio de nyamnyam.

A la hora de plantear mi propuesta me acogí a algo que Ariadna e Iñaki me dijeron en alguna de nuestras conversa-

ciones: «*Todo lo que me gusta...* está pensado como un espacio de libertad para que podáis trabajar con ideas que os interesan respecto a vuestro trabajo y que no hayáis podido compartir antes. Un tiempo de experimentación en el que exponerse a la duda, a la falta de control sobre lo que acontezca, y a la posibilidad de que aparezca el fracaso como oportunidad para generar nuevas perspectivas sobre el trabajo de uno».

Bajo estas coordenadas, decidí enfocar mi propuesta hacia un tema que me ha interesado en especial desde que los libros son el material con el que trabajo. Me refiero a su clasificación.

Es éste un campo por el que me siento muy atraída y que he ido explorando en gran parte desde la ficción, a través del conocimiento y consumo de proyectos de arte y de obras literarias, que me han llevado a la vez al terreno del ensayo con la lectura de diversos estudios sobre el tema.

En este sentido, me resulta fundamental referirme a autores que con su obra han construido parábolas sobre los esfuerzos de la mente humana para imponer un orden arbitrario del mundo. En esta línea sería imperdonable no citar la obra de Georges Perec en libros como *Las cosas*, *Especies de espacios*, *Tentativa de agotar un lugar parisino*, *Me acuerdo*, *La vida instrucciones de uso*, o *El gabinete de un aficionado*, el autor disecciona el entorno ficcional para describirlo a través de listas y clasificaciones subjetivas. Un imaginario construido en base a unas reglas de clasificación personales y, por tanto, alternativas a taxonomías ortodoxas. En esta línea, podemos citar también la producción de autores como Aby Warburg, André Malraux, Mallarmé,

¹ nyamnyam es un proyecto que relaciona las diversas formas del arte y la comida -como elemento vehicular- para crear situaciones que ayudan a dinamizar y generar nuevas formas de relación en el tejido social. Haciendo uso de herramientas propias del arte visual, el proyecto promueve la creación, reflexión, intercambio de conocimiento y cultura, creando estrategias de participación para responder a la necesidad de generar diálogo.



Gustave Flaubert, Alain Resnais, Jorge Luis Borges, Duchamp, Joyce, Walter Benjamin, Alberto Manguel, miembros de la Patafísica o trabajos de artistas actuales.

Si entramos en el terreno del libro, no hay ningún otro espacio en el que la clasificación y catalogación del material sea tan relevante –y necesaria– como en las bibliotecas y archivos. Estos se convierten en espacios que recogen memorias objetivas basadas en principios racionales de organización, que se manifiestan en un orden históricamente rígido y derivado de temáticas, números y secuencias alfabéticas. Al respecto, existe todo un campo de investigación que a la vez ha derivado en propuestas que, tanto desde la misma biblioteca como a través de creaciones desde el arte, han reformulado el concepto de orden y provocado así accesos alternativos a la localización y lectura de los libros.

En esta línea es interesante el caso de la Prelinger Library, en San Francisco, que no obedece a los sistemas de clasificación tradicionales y conocidos como el Dewey Decimal System o el Library of Congress Classification, entre otros, sino que su catálogo está organizado de tal forma que ofrece al usuario la posi-

bilidad de perderse a modo de *flâneur* entre miles de referencias bibliográficas y así encontrar libros de forma accidental. Una colección de libros organizada por un principio de serendipia, y en la que el usuario se mueve como aquél que explora su medio natural.

Otro espacio sensible a la clasificación de los libros es el de las librerías. Sin embargo, es inevitable relacionar el orden de su material con razones vinculadas al mercado. El librero debe facilitar la localización de los libros al lector-cliente, proporcionarle un acceso fácil a su campo de interés, y dar lugar así a la posibilidad de una venta. Para ello, se establecen nomenclaturas tan claras y clásicas como «Historia», «Filosofía», «Literatura» o «Arte». O «Teoría del arte», «Performance», «Pintura», «Fotografía», «Monográficos de autores» o «Revistas» si nos referimos a librerías especializadas, por ejemplo, en arte. Se trata de un planteamiento tan lógico como el de las bibliotecas, pero que por el contrario no ha dado tantos frutos respecto a trabajos de investigación y experimentación al respecto, ni desde el plano teórico, ni desde el de la práctica. Es en este vacío donde se sitúa mi propuesta, que he podido permitirme desarrollar por la naturaleza de mi librería: auto-gestionada y de dimen-



siones reducidas tanto espacialmente como en cuanto a su catálogo.

A diferencia de la mayoría de las librerías que conozco, mi librería nunca ha tenido secciones. Por tanto, así como en estas librerías los lectores-clientes se dirigen a la sección adecuada para seleccionar el libro que les interesa, mi librería se ha planteado siempre como un sistema en el que el lector-cliente se pierde en una constelación caótica de lenguajes, temáticas, narrativas, estéticas, geografías y temporalidades distintas. El único elemento en común, y que de alguna forma impone un orden, es que el material a la venta son trabajos de artistas formalizados en el soporte del libro u otros materiales impresos –a lo que llamamos «publicaciones de artista»-. Como deriva, encontramos también un buen número de libros de referencia sobre la práctica editorial en el ámbito del arte, y algún libro teórico vinculado a ciertos discursos del arte por los que me siento especialmente interesada.

A veces, en silencio, he curado pequeñas secciones estableciendo conexiones entre algunos de los libros, con un criterio parecido al que establecía Aby Warburg con su principio de «la ley del buen

vecino» para su colección privada de libros, en base al cual la incorporación de un nuevo libro a una colección condiciona el resto, creando nuevas constelaciones, ideas y narrativas. En este sentido, como Warburg, he considerado siempre la división en géneros, tan habitual e incluso necesaria en bibliotecas y algunas librerías, como un obstáculo para el libre acceso del cliente-lector al catálogo de mi librería, y como una forma limitante y estigmatizadora del contenido de un catálogo de libros.

Estas intervenciones puntuales han sido realizadas de forma secreta, y respondiendo más a un juego caprichoso por relacionar libros entre sí de forma temporal, que de establecer conexiones que pudieran derivar, en un futuro, a una posible clasificación definitiva.

Sin embargo, tras años y observación del comportamiento del lector-cliente, me he dado cuenta que mi idea de no condicionarlo por la ausencia de secciones es más una utopía que una realidad. En el momento de enfrentarse a una colección de publicaciones, el lector-cliente produce de forma automática una clasificación imaginaria que condiciona su selección, permitiendo la entrada del prejuicio y la imposibilidad



de exponerse a un hallazgo accidental. Un recuerdo al inconsciente óptico de Benjamin. Incluso no habiendo un rótulo que guíe la mirada del lector, éste lo construye en base a un criterio que a menudo puede ser tan simple como el causado por el efecto de una portada.

Es un público especializado que rápidamente identifica su objeto de interés, que puede venir dado por un lenguaje o medio determinado (fotografía, dibujo, performance, cómic, cine, vídeo, etc.), por la identificación de un/a artista cuyo trabajo conoce, por la atracción por un formato determinado (libro, póster, cassette, vinilo, revista, periódico, múltiple, etc.), por ciertos discursos teóricos fácilmente reconocibles en la portada o contraportada de los libros, o por la producción en geografías y temporalidades determinadas.

Entonces, ¿por qué permutar esa utopía si incluso no estableciendo clasificaciones el lector-cliente las produce, y por tanto limita igualmente esa posibilidad de provocar un interés por «lo otro»?

Probablemente la respuesta viene dada por mi incapacidad de comprometerme con clasificaciones definitivas al detectar múltiples e incluso infinitas relacio-

nes entre libros que conforman el catálogo. También por el hecho de haber trabajado sola durante bastante tiempo, sin haber tenido necesidad de articular ante nadie la justificación sobre la presencia de un libro en el catálogo de la librería. Y por último, por el placer que produce el encontrarse ante ese lector-cliente residual que, liberado de la constricción de su campo de intereses, selecciona un libro tras un rastreo curioso y rizomático.

En este marco de reflexión, y retomando la crónica del proyecto de nyamnyam, propuse un acción orientada a clasificar todos los libros del catálogo de la librería, intuyendo de antemano que el resultado final sería algo efímero. En realidad, este ejercicio suponía una excusa para poder cumplir el deseo de hacer algo que las tareas diarias de gestión de la librería no me permiten: leer.

Leer todos los libros que tengo en el catálogo. Algo que resulta incluso imposible en una librería con un catálogo reducido como es el caso. A menudo me veo obligada a leer los libros de forma superficial, más por la necesidad de poderlos comunicar y posibilitar una venta, que por profundizar en sus contenidos.

En este sentido, cito al bibliotecario de la novela *Un hombre sin atributos* de Robert Musil, quien declaraba que un buen bibliotecario debe limitar su lectura a los títulos e índices pues si lee los libros está perdido y pierde la perspectiva. En mi caso, es solo una cuestión de falta de tiempo.

Tomando ese ejercicio como una especie de auto-regalo, me encerré durante tres días en la librería, sin salir de ella, sin ningún tipo de conexión con el exterior, y con dos objetivos: leer todos los libros, y construir una clasificación que diera lugar a una librería con secciones. Un experimento que carecía de guión, y cuya formalización se concretaría en el transcurso de ese fin de semana.

El aspecto temporal era importante. Tres días. Un tiempo reducido que diera lugar a una experiencia intensa y obsesiva que me parecían interesantes como marco y motores de producción. En este sentido, se dieron algunas situaciones como la de despertarme en medio de la noche con cierta angustia en el altillo de la librería en el que dormía, y bajar solo para cambiar un libro de sección, y poder así conciliar de nuevo el sueño. Una imagen que resulta cómica en el recuerdo, y que asocio con la escena de la película *Melancholia* de Lars Von Trier, en la que Justine, sumida también en un estado de cierta angustia, reordena de forma compulsiva la colección de libros de arte moderno de su hermana que están expuestos en varios estantes, reemplazando aquellos que muestran obras abstractas por clásicos del arte figurativo. Un impulso parecido al que yo tuve que saciar en medio de la noche.

Para mi ejercicio, establecí un sistema de trabajo muy sencillo: situé un punto de inicio del recorrido en una de las estanterías de la librería, desde el que me desplazé en el sentido de las agujas del reloj, libro por libro. En aquellos casos en los que consideraba que debía leer o re-

leer, procedía con ello para luego incluir el libro en la clasificación que iba construyendo paralelamente y disponiendo en el suelo. Cuando ya tenía un buen número de libros situados a modo de lista bajo un *post-it* con el nombre de la sección, no pude evitar pensar en la mítica fotografía de Malraux mientras construía su museo imaginario, en la que el autor aparece ante esa alfombra inmensa construida a base de libros. Esta imagen me conectaba a la vez con la concepción del coleccionista como fisonomista de los objetos del que hablaba Benjamin en su maravilloso texto *Desembalando mi biblioteca*. En ese ejercicio, hice desaparecer el cuerpo de libros como catálogo a la venta de la librería, para convertirlo en una colección.

Ya desde una etapa inicial de la clasificación pude corroborar algo que intuía desde el principio: el sentido arbitrario, y quizás absurdo, de ese ejercicio. Pues a medida que avanzaba en el recorrido, y en cuanto ya había establecido algunas secciones, era inevitable ir incluyendo los libros en las clasificaciones ya establecidas. Un hecho tan azaroso y relativo como el lugar de inicio del recorrido condicionaba los resultados, pues si hubiera decidido empezar por otra estantería, probablemente las secciones hubieran sido distintas.

El criterio que decidí para establecer las secciones fue el de centrarme en las narrativas de los libros, y el de usar, en la medida de lo posible, una nomenclatura alternativa a la utilizada habitualmente en el lenguaje del contexto de bibliotecas, librerías e incluso del arte contemporáneo. El resultado fue entonces un tanto dispar y esotérico, concretándose en 270 títulos organizados en 17 secciones: Espejos, Edición, Lexicología, Fenómenos paranormales, Diálogos, Construcción, Deconstrucción, Crónica de viaje, Clarividencia, Autobiografías, Alquimia, Versión, Traducción, Romanticismo, Memorabilia, Manuales y Listados.



Una vez finalicé el proceso de clasificación, dejando algunos libros fuera por falta de tiempo, fue el momento de decidir dónde ubicar las secciones con sus correspondientes libros. Las estanterías estaban aún ocupadas por las copias de los libros, y por tanto decidí usar el plano horizontal del espacio, el suelo, como lugar en el que ubicar la librería con secciones. Encontré un rollo de papel de embalar de color blanco con el que recorté 17 rectángulos, y el resto del papel lo usé para cubrir las estanterías y centrar el foco de atención en el contenido del suelo. A continuación dispuse los papeles a lo largo del perímetro del suelo de la librería, y fue entonces cuando encontré un accesorio que resultó fundamental para el dispositivo expositivo de esa nueva librería: cinta adhesiva para embalar de color blanco, con un «MUY FRÁGIL» de color rojo que se va repitiendo a lo largo de todo el rollo. Con él, rodeé cada uno de los rectángulos de papel para pegarlos al suelo. Al ubicar los libros en cada una de las secciones, estos se veían encerrados bajo un mensaje insistente que acabó resultando mucho más potente que el nombre de la sección, escrita con rotulador negro sobre el papel blanco. Sin duda alguna, esas secciones eran frágiles. Muy frágiles.

El domingo al mediodía abrí las puertas de la librería para recibir a los que se habían inscrito a la actividad, que consistía en una visita guiada por esa librería con secciones. Ese lector-cliente se convertía ahora en público, y se encontró con una nueva dimensión de la librería. Von Trier volvía a mi memoria con la escenografía que utilizó para Dogville.

Mantuve la librería con secciones durante una semana a fin de que el lector-cliente público pudiera hurgar en cada una de ellas. Más allá de la sorpresa que suponía la propuesta, se cumplió, en algunos casos, uno de los objetivos que me había planteado. El mecanismo del lector seguía siendo el de seleccionar el orden de la visita a las distintas secciones en función de la curiosidad que le provocaba cada una de ellas. Aun así, pudo acceder a libros a los que de otra forma no hubiera prestado atención. Por tanto, el cliente releía la librería y los libros contenidos en ella a través de una reformulación de sus accesos, y se dieron varias situaciones en las que alguno de ellos compró un libro que llevaba meses expuesto y en el que no se había fijado antes.



Tras esa semana, desmonté la librería con secciones, y el espacio volvió a su estado habitual. De nuevo, una librería sin rótulos.

Algunas personas calificaron la propuesta de performativa, y yo siempre me sentí incómoda con esa etiqueta, pues considero que fue leída como tal por estar inserta dentro de un proyecto, y realizada en un tiempo muy limitado que lo convertían en una especie de acción artística. Pero desde mi perspectiva, esa «acción» no tenía nada de representación. Se trataba más de un proceso de trabajo real, de una investigación, que acababa compartiendo con el público.

En definitiva, no se trata de que mi acción fuera performativa, sino del potencial de la librería como espacio para convertir el libro en objeto performativo.

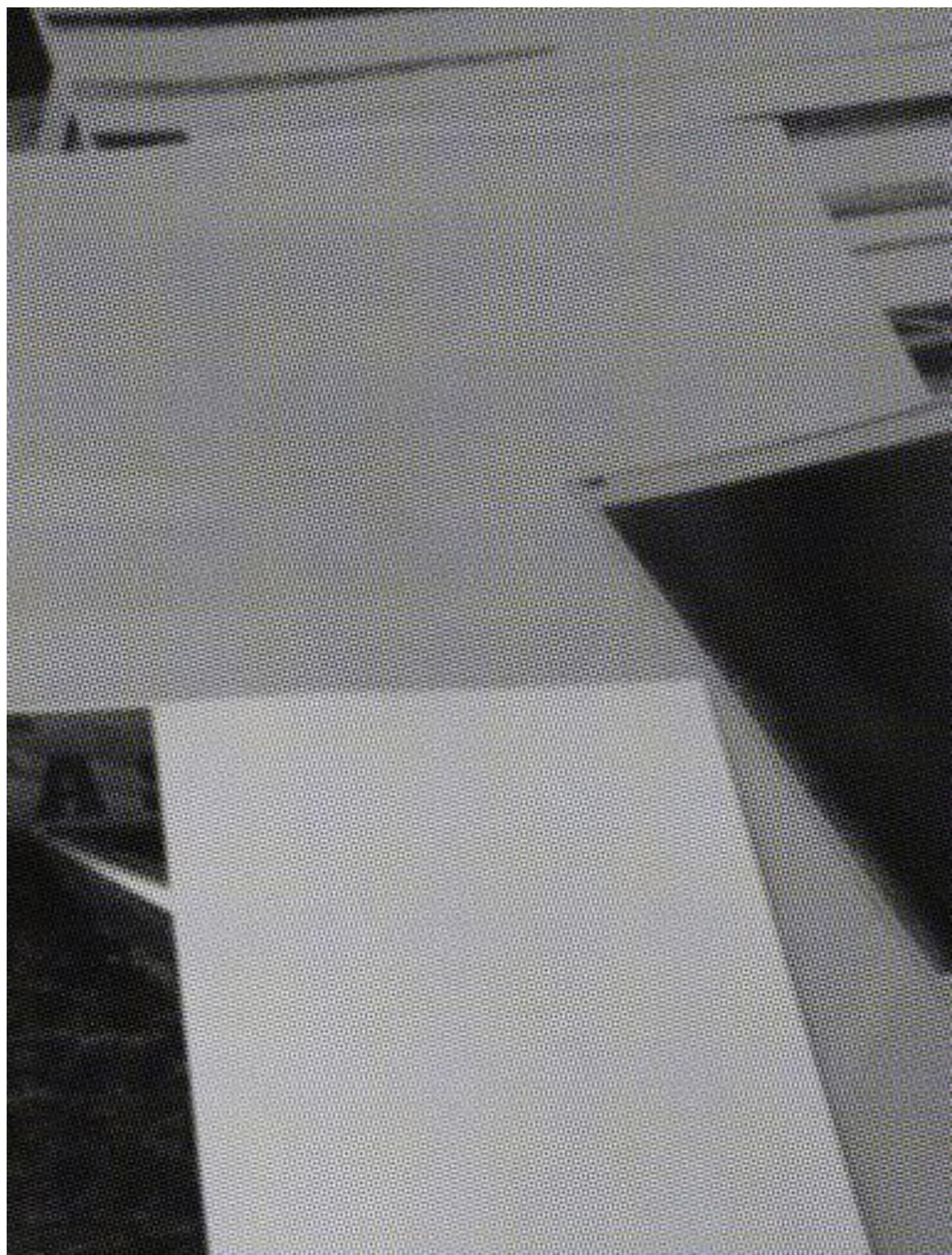
Los libros son mucho más que contenedores de información. Son un medio que permite la conexión e interrelación, convirtiéndose a la vez en motores de producción emocional. La librería entendida como colección tiene la capacidad de ser un meta-libro con elementos intertextuales ilimitados, que la convierten en objeto de deseo con el que experimentar desde esta perspectiva.

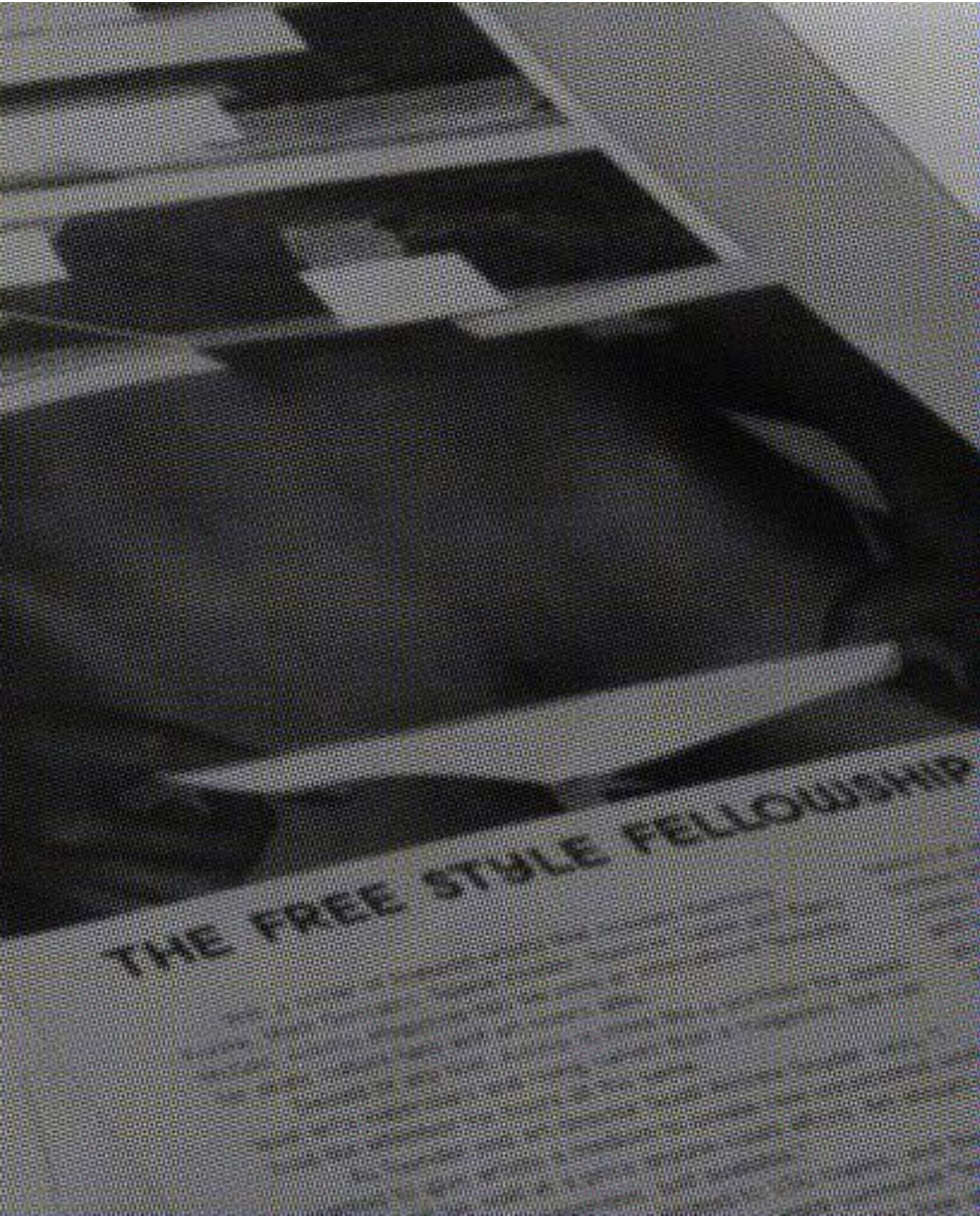
Siempre he pensado que sería imposible que mi librería hubiera sido sólo un lugar en el que se venden libros. Y eso es debido por una parte al potencial del material con el que trabajo –las publicaciones de artista– y el contexto en el que éste se genera, y por otra parte, y como consecuencia, al hecho que siempre la he considerado como un espacio que activar a través de actividades que van desde la presentación de un libro, a la intervención de un artista, pasando por una intercalación como la realizada por mí misma con este proyecto. Una librería puede ser, sin duda, un espacio de naturaleza dinámica, como lo es el pensamiento.

Tras llevar a cabo ese proyecto, corroboré mi interés por un sistema de clasificación que se mueve en el terreno de la fragilidad. Por arbitrario, relativo y cambiante. Una fragilidad que es a la vez tan sólida en su potencial como productora de subjetividad. A partir de una misma colección de libros se pueden generar múltiples y quizás infinitas librerías con secciones. Más si invitara a otras personas para su clasificación.

Pero esta posibilidad, que resulta fascinante, sería desde mi punto de vista insuficiente si se quedara sólo en el plano de la fantasía. Más allá del proyecto puntual, ¿cómo introducir el valor de este ejercicio en mi proceso de trabajo diario? ¿Qué se puede producir a partir de él?

La respuesta viene dada por la convicción de que la acción de clasificar ya no me resulta absurda. Volviendo de nuevo a *Perec*, me convengo de que más allá de sus connotaciones pragmáticas e incluso estéticas, la clasificación puede ser, sobre todo, una excusa para articular el pensamiento, tan necesaria como lo es la escritura. Una forma de leer y cuestionar un catálogo de libros, y que puede muy bien, y de distintas formas, expandirse a la gestión diaria de una librería.





Carlos Albalá

Doctor en Educación por la Universidad Complutense de Madrid (2015) con la tesis titulada: *Ambiente de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas*. Es cofundador junto a Ignasi López del Proyecto Bside, un proyecto que se engloba alrededor del concepto de territorio y de la interpretación crítica de la relación humana con los espacios y los lugares. Distintos procesos creativos y colaborativos se entrelazan a través de prácticas de investigación-acción e intercambios transformativos de carácter horizontal como base para la coedición de publicaciones independientes que exploran las posibilidades del proceso editorial y el desarrollo de instalaciones expositivas *site specific*. Así mismo compatibiliza su labor como autor/editor, la coordinación de Pivot (un espacio de autogestión educativa entorno a la cultura visual y la autopublicación), y la colaboración como docente para diversos espacios formativos en relación a las artes y cultura visual.

María José Belbel

Investigadora y activista feminista *queer*. Licenciada en Filología Inglesa y Master of Arts por la Universidad de Londres, es profesora de Enseñanza Secundaria en Vallecas, Madrid. Participó en la lucha antifranquista y feminista. Ha codirigido junto a Erreakzioa/Reacción el seminario La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas, Arteleku, 2004, y Mutaciones del Feminismo. Genealogías y prácticas artísticas, Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento, 2005, con dicho colectivo y Beatriz Preciado. Estudiosa de la obra de Eve Kosofsky Sedgwick, ha realizado junto a Rosa Reitsamer el proyecto en DVD *Dig Me Out. Discourses of Popular Music, Gender and Ethnicity*, Arteleku, 2009

Montse Clavé

Estudios en Barcelona (1950 -1966); Teatro Popular: La Pipironda (1961-1964). Bellas Artes, París (1967 y 1968). Colabora en la creación de la Editorial Gente Nueva dentro del Instituto del Libro Cubano, La Habana (1969 y1970). Diversas estancias prolongadas en México D.F. Dibujante de cómics para diversas revistas y agencias: Norma, Víbora, Tótem [...], colabora en revistas como Butifarra, Cul de Sac, Más Madera, La Sal, Edicions de les Dones, [ilustra el primer libro de la editorial] y trabaja con diversas editoriales como ilustradora (1972- 1996). Creadora de la Editorial Libros de allende, especializada en cocina y viajes. Como autora de libros de cocina, es la creadora de la colección «Cocina de allí, aquí», de Icaria Editorial (1996 -1998). La colección recoge las recetas de los primeros colectivos de mujeres inmigrantes: magrebíes, senegalesas, filipinas, dominicanas, argentinas, cubanas, gitanas, iraníes...Cocina Mexicana, Edicions del Serbal (1995). Colección «El Sabor en los grandes viajes», Libros de allende (2000-2003): El sabor en la ruta de Hernán Cortés, El sabor en la ruta de Colón, El sabor en la Ruta de Marco Polo. Viaje por las cocinas del Ebro, Celeste Ediciones (2000). Un itinerario gastronómico por el río Ebro desde su nacimiento en tierras cántabras a su desembocadura en el Delta del Ebro, libro que fue finalista del premio del Salon International du Livre Gourmand de Perigueux (Francia) 2001. Cocina de otoño, Brosquil Ediciones (2001). Las comidas del Camino (en el camino de Santiago), Ronsel 2004. Manual Práctico de Cocina Negra y Criminal, la gastronomía en las novelas policíacas, Libros de allende (2004). Hasta el 2015, dirige la librería Negra y Criminal, de Barcelona (2002), la única en España totalmente especializada en novela negra.

Oihana Cordero

Licenciada en Bellas Artes (2012) y Máster en Producción e Investigación en Arte (2013) por la Universidad de Granada. Actualmente trabaja como docente e investigadora en formación en el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada mediante un contrato predoctoral (FPU del Plan Propio de Investigación 2014). Pertenece al grupo de investigación HUM-425 y desarrolla su tesis doctoral en el programa de Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada, dentro de la línea de investigación Creación artística, audiovisual y reflexión crítica. Ha sido premiada en diversos certámenes nacionales y ha participado en exposiciones colectivas y estancias artísticas, tanto nacionales como internacionales. Desarrolla una investigación artística centrada en las prácticas que cuestionan y modifican los espacios de producción de las ficciones de sexogénero.

Susana Delgado

Graduada en Bellas Artes por la DeMontford University (Leicester, Inglaterra) y Máster en Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad de Edimburgo. Ha colaborado en la realización y publicación de libros fotográficos sobre el territorio como *1:1* (Bside books) y *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada* (Ciengramos). Actualmente se está doctorando por la Universidad de Salamanca con una tesis sobre estética fotográfica, en concreto, sobre la huella como representación del territorio a través de la fotografía. Reside en Madrid donde trabaja como profesora de educación plástica y visual, además de colaborar con Pivot School. www.susanadelgado.com

David G. Torres

Crítico de arte y comisario de exposiciones. Colaborador en crítica de arte en *El Cultural* y en *Art Press*, también ha colaborado en *Lápiz* y ha publicado artículos en *Papers d'Art*, *Lateral*, *Transversal*, *Untitled*, *Circa* y en diversos catálogos y monografías. En 2007 ha comisariado los proyectos «Intensities» para la Diputación de Barcelona, *No, Future* en Bloomberg Space de Londres y *Attitude!!* en Iconoscope en Montpellier. Ambas propuestas continúan una línea de trabajo sobre la recuperación de la radicalidad en arte iniciada en 2006 con el proyecto *David G. Torres presenta: Salir a la calle y disparar al azar*, un evento independiente de unas horas en un sótano en Barcelona. Ha sido comisario en el CASM entre el 2002 y 2004, de la Bienal de Pontevedra en 2004 y ha comisariado exposiciones en el Palais de Tokyo (París), Macro (Roma), Reikjavik Museum (Reikjavik), La Capella (Barcelona), Fundació Joan Miró (Barcelona) y el ciclo Vida Política en la Sala Montcada de la Fundació La Caixa (1999-2000), donde ha sido asesor de actividades en arte contemporáneo (2001-2003). Es profesor de crítica de arte y director del Master en Arte actual: análisis y gestión en IL-3 (Universidad de Barcelona). Ha sido director de la QUAM'08 y ha impartido numerosos cursos, conferencias y talleres.

Pedro G. Romero

Opera como artista desde 1985. Actualmente trabaja en dos grandes aparatos, el Archivo F.X. y la Máquina P.H. Participa en UNIA arteypensamiento y en la PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) en Sevilla. Es director artístico de la compañía Israel Galván y comisario/curador del proyecto Tratado de Paz para la Capital Cultural DSS2016. Desde 1999 trabaja en torno a la aparición y desaparición de las imágenes en el Archivo F.X. con presentaciones en la Fundación Tàpies, el MNCARS o la Kunstverein Stuttgart. Trabaja también en torno a la cultura popular, especialmente el flamenco.

Sofia Gonçalves

Licenciada en Diseño de Comunicación / FBAUL, Máster en Ciencias de la Comunicación/ UNL, Doctora en Bellas Artes/ FBAUL y docente en Diseño de Comunicación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Su actividad se centra en la exploración de las relaciones entre las prácticas editoriales y el diseño de comunicación, así como de la reflexión en torno a las economías de la publicación y sus respectivas políticas editoriales. Desarrolla proyectos donde la edición es entendida como género literario o artístico. Su tesis doctoral, titulada «Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição», investiga la página como espacio de escritura editorial. Fundadora junto a Rui de Almeida Paiva, de la editora DOIS DIAS, que estudia las superposiciones posibles entre arte y literatura.

Gelen Jeleton (María Ángeles Alcántara Sánchez)

Artista e investigadora española. Realizadora del Archivo Feminista *Archivo DIY: Hazlo tú misma. Música y dibujo en iniciativas autogestionadas y sus ediciones* que a su vez fue el punto medular de su tesis de Doctorado, la cual lleva por título: *Una archiva del DIY (do it yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer*. Es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, España. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca, España y realizó sus estudios de maestría en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, España. En 2015 realizó una estancia académica en el Programa de Estudios de Género en la Universidad Nacional Autónoma de México, como parte de su investigación doctoral sobre ediciones de iniciativas autogestionadas cuya práctica se relaciona con la música y el dibujo. Desde 1999, integra Jeleton junto con Jesús Arpal Moya; un grupo colaborativo que inició su trabajo en Barcelona. Es integrante del proyecto *Mujeres en Espiral* que coordina Marisa Belausteguigoitia y durante 2014 y 2015 diseñó y co-coordinó la realización de los Fanzines *Leelatu 1* y *Leelatu 2*, realizados al interior del CEFERESO Santa Martha Acatitla con las internas asistentes a los talleres de Arte y Género de *Mujeres en Espiral*. Ha sido invitada a diversos foros artísticos y académicos a presentar su trabajo, entre ellos, a los programas de radio en REDadas-mex y República Engendro, así como los seminarios de *Cultura Visual* y *Género* coordinados por Rían Lozano y Nina Höechtl en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2015 realizó la exposición de su *Archiva de Fanzines feministas* en el Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México. En el marco de la misma, realizó diversos talleres y conferencias.

Jesús Martínez Oliva

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, 2003. Desde 2001 es profesor de escultura en la facultad de Bellas Artes de Murcia. Ha investigado tanto a nivel teórico como desde la práctica artística la problemática de la articulación de la identidad masculina desde el género y la sexualidad. Es autor del libro *El desaliento del guerrero*, representaciones de la masculinidad en el arte de los 80 y 90, CENDEAC, 2005. Como artista, ha mostrado su trabajo en diversas exposiciones individuales (Fluidos discontinuos, Espai 13 de la Fundació Joan Miró, Barcelona, 1994; Jesús Martínez Oliva. Sujeciones, La Gallera, Valencia, 1998; Jesús Martínez Oliva, Sala Verónicas, Murcia, 2005; La escuela del miedo, Pepe Cobo, Madrid, 2010), así como colectivas (Líneas de fuga, 1ª Bienal de las artes de Valencia, Monasterio de San Miguel de los Reyes, Valencia, 2001; Héroes caídos. Masculinidad y representación. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002; Fugas subversivas, reflexiones híbridas sobre las identidades, Sala Thesaurus, Universitat de València, 2005; En todas partes, políticas de la diferencia sexual en el arte, CGAC, 2009; The Fear Society, Pabellón de la urgencia, 53ª Bienal de Venecia, 2009; Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, Musac, 2012).

Anna Pahissa

Responsable de Múltiplos, estructura de difusión y distribución de publicaciones de artista que cuenta con una librería en Barcelona, una distribuidora y una oficina de proyectos.
<http://www.multiplosbooks.org/>

Laura Pinillos Villanueva

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2013). Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo por la Universidad del País Vasco con el trabajo *La democratización de la obra de arte: edición de libros de artista y fanzine en Bilbao* (2015). Programa de Comisariado en Tabakalera (2015). Cursando La Educación en el Museo, plataforma Liceus. Ha realizado labores de asistencia para la creación y montaje de obra de la artista Elssie Ansareo (2015). Ha colaborado como redactora de varios artículos en PAC: Plataforma de Arte Contemporáneo (2014) y ha realizado una estancia como asistente en prácticas en la Fundación BilbaoArte (2014). Ha colaborado además en la organización de numerosas ferias de arte en Madrid: Estampa (2015), Art-Madrid (2013) y Masquelibros (2013).

Ahlam Shibli

Nació en Palestina en 1970, donde vive y trabaja. A través de una documentación estética, su trabajo fotográfico está enfocado en las implícitas contradicciones de la idea de hogar. Aborda con ello la pérdida del hogar y la lucha contra aquella pérdida, pero también contempla las restricciones y limitaciones que la idea de casa impone a individuos y comunidades marcadas por la política de identidad represiva. Ahlam Shibli ha expuesto en: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Jeu de Paume, Paris, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. Château de Sédières, Clergoux, Corrèze. Darat al Funun—The Khalid Shoman Foundation, Amman. Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw. Espace photographique Contretype, Brussels. Dundee Contemporary Arts, Dundee. Kunsthalle Basel, Basel. Ikon Gallery, Birmingham. Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena. Carré d'Art—Musée d'art contemporain de Nîmes, Nîmes. Camera Austria, Graz. National Gallery of Art, Warsaw, y Society of Ramallah Federation Palestine, Ramallah, entre otros centros y museos.

Azucena Vieites

Artista. Ha participado en proyectos como Valparaíso: in(ter) venciones, Valparaíso, Chile [2010] y formado parte de numerosas muestras colectivas. Entre sus exposiciones individuales se encuentran: Woollen Body. Rehacer Fundido encadenado. CarrerasMugica, Bilbao [2015]. Tableau vivant. MNCARS, Madrid [2013]; Collages, galería Fúcares, Madrid [2009]; Dibujos del Natural, galería MasArt, Barcelona [2007]; Check Out Wat I've Got, The Remix. Kunsthhaus, Wiesbaden, Alemania [2006]; Oye lo que traigo. Sala Rekalde, Bilbao [2005]. Ha colaborado con sus dibujos en publicaciones como *New Feminism* [Löcker, Viena; 2007] y en proyectos como *Dig Me Out. Discourses of Popular Music, Gender and Ethnicity* www.digmeout.org [2009]. Ha realizado el cartel para las Jornadas Feministas Estatales de Granada y participado en la mesa redonda central Nuevas representaciones. Nuevos contextos [2009]. Cofundadora en 1994 de Erreakzioa-Reacción, un espacio para la realización de proyectos en torno a la práctica artística, la teoría y el activismo feminista.



El prestigio de la escritura, lenguaje ordenado, con la forma de la novela, el ensayo o el texto divulgativo procede del derecho. La ley es una escritura.

Asistimos a su descrédito. Seguramente por los avances de la técnica. El lenguaje publicitario, los medios y redes digitales o el gesto *performativo* operan sobre lo escrito, lo desestabilizan aparentemente, incluso se habla de su devaluación. La operación, sin embargo, es pareja a la del derecho, en entredicho también, que no opera ya con su propio texto si no que es desbordado continuamente por excepciones e improvisaciones que rebasan el cumplimiento estricto de sus letras. La excepción, el estado de excepción, es la norma.

A veces, se atiende con interés a la vanguardia como anuncio, unas veces progresista y otras futurista, de esa desintegración del lenguaje escrito. En realidad las operaciones vanguardistas críticas no hacen sino explorar posibilidades de sujeción entre la ley escrita que se desmorona y sus efectos *performativos*, digitales o publicitarios. Punta de lanza de formas excepcionales y del propio estado de excepción. Ciertamente es una situación paradójica.

Se desatienden, a menudo, otros ejemplos de disolución de la norma escrita. Las formas que proceden del flamenco son un «por ejemplo». Más allá de los mitos del analfabetismo, del «cantar con faltas de ortografía» o de la, tan cacareada, transmisión oral del flamenco, sus voces, han sabido transitar, relacionarse y sobrevivir con naturalidad entre las líneas de lo hablado, lo escrito y lo representado. Seguramente por efecto de sus orígenes delincuentes, ha encontrado un tono para sobrevivir entre la policía de la escritura y el silencio de las prisiones. Pese a todo, ¿cómo ser capaces de escribir sin ser del todo policías?

Por eso atendemos al ejemplo que pudiera darnos Juan *El Camas*. Es curioso que el flamenco tenga admiración y crítica repartidas por igual con los adjetivos del romanticismo, el orientalismo, la hipertrofia identitaria, el turismo, el miserabilismo, el primitivismo, el *kitsch*, la adulteración del consumo de masas o el populismo. Pocas veces se atiende a su voz, autónoma desde que el género, precisamente, toma ese nombre y ese sitio, el del flamenco. En efecto, de la polifonía de voces y escrituras que el flamenco produce atendemos a estas de Juan *El Camas*, llenas de intermediaciones y meandros, claro, tal y cómo han aparecido en trabajos y atenciones que me han ocupado los últimos años. A ver que nos dice:

1/ Este relato procede de la serie *Mutilando estatuas*, que apareció en el libro *El tiempo en Sevilla* en 1996. Unos años antes *El Camas* me lo había relatado en el marco de una indagación en torno al Bizco Amate, cantaor que fuera su maestro.

2/ (La Soledad de San Lorenzo) «Cuentan que Juan *El Camas* llevaba consigo una imagen, una estampita de la Virgen del Rocío o de la Macarena, que rompía continuamente para repartir sus fragmentos entre sus admiradoras de aquí y allá. El gesto tenía algo de libertario e iconoclasta y, a su manera, no dejaba de sumarse a cierto fetichismo de carácter devocionario. No podemos dar una interpretación unívoca de esta actitud para con las imágenes. Lo importante está en los gestos: tomar, mostrar, romper, trocear, repartir, distribuir, dar.» Revista *Concreta*, nº 5, Pedro G. Romero, primavera de 2014.

3/ Se trata de un fandango atribuido, letra y música, al Bizco Amate. La primera versión la popularizó Juan *El Camas*, entonces Chiquito de Camas. La segunda es la versión más conocida, homenaje declarado de Camarón de la Isla al propio Juan *El Camas*. La tercera la realizan Charo Martín y las Cuarteleras en el marco de Las Procesiones, una pieza de audio con distintas presentaciones durante este 2016.

4/ Este *Discurso de la libertad con la voz de Juan El Camas* y la música incidental de Pata Negra fue presentado en la exposición *Vivir en Sevilla, construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966*, primero en el CAAC de Sevilla (2005) y después en el Centro Cultural de España en México D.F. y en las Salas de Caixa Brasil en Salvador de Bahía, Brasil (2006). También en el ciclo que, sobre esta exposición, Zemos98 extendió por distintos barrios y centros culturales de Sevilla. La cinta inédita nos fue facilitada por Ricardo Pachón. Finalmente está colgada en uno de los Escaparates de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (pie.flamenca).

5/ Este *Calígrama*, así le decía Juan *El Camas*, se escribió en un banco de la Gran Plaza en 1993, mientras visitábamos una antigua sala de fiestas, después Bingo y finalmente Iglesia Evangelista, en los tres casos se conservó un espectacular pasillo de entrada, *hall* decorado a base de espejos en suelo, techo y paredes a derecha e izquierdas. El dibujo o *Calígrama* pienso que es su *Autorretrato*, precisamente cuando hablábamos de esos espejos y sus reflejos. Fue presentado en una exposición colectiva de dibujos en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, *A través del dibujo*, comisariada por Rosa Queralt en 1995.

6/ Este documento, disponible en YouTube, como *Juan El Camas y Raúl en Casa Mónica* desde 2009. Me invitaron a un laboratorio en Azala, creo que fue en mayo de 2012, y allí fue material de trabajo.

7/ Entrada Juan El Camas en el Archivo F.X.

Bajábamos por una calle empinada, lo suficiente como para no mantenernos en pie. Nos sujetábamos el uno al otro, para no caer de boca al suelo. Toda la noche estuvimos bebiendo. Bebiendo y cantando. Nos contrató uno, para su taberna, pero la fiesta la pagaba un señorito. Nos montamos en un taxi casi amaneciendo. Despejándonos, oímos en la radio el primer parte. El noticiero cantaba el suceso del día, los rusos habían mandado con éxito un cohete al espacio. El *sputnik* se apellidaba y se quedó flotando en el espacio, arriba, alrededor de nuestras cabezas. Tomás asomó la corona por la ventanilla y miró al cielo, a la parte, todavía oscura, que daba paso ya a las luces tempranas de la mañana. El aire fresco me atrajo a mi también y saque mi cuello por la otra ventanilla. El taxista nos comentó la hazaña de los rusos y, apreciando nuestra complicidad, nos pasó una botellita de coñac para celebrarlo. Junto a nuestros brindis, el comentarista de la radio cuestionaba la veracidad de la noticia; o si la aceptaba, era un logro de la humanidad en general. El taxista nos pidió silencio cuando detuvo su coche para dejarnos, pues dos guardias charlaban con algunos taxistas en la parada. Tomás y yo nos encaminamos a dormir a la pensión. Pasamos junto al mercado y Tomás, muy decidido, entro en éste y se dirigió a la carnicería. Llevaba los ojos brillantes y con parte del dinero ganado esa la noche compro un kilo de solomillos frescos de ternera que aun chorreaban sangre. Yo lo miraba atónito y al cruzarse hacia la puerta conmigo, va y me dice muy serio, “*¡vamos!*”. Sorprendido, lo seguí, igualmente serio, aunque reconozco que zozobré cuando lo vi, tan decidido, subir las escaleras hacia la iglesia. Aceleré el paso hasta ponerme a su espalda y antes de que pudiera hablarle, estábamos en el interior del templo. Tomás se dirigió directo al altar, atravesando murmullos de beatas y la letanía de un rosario que desde el ara sacrificial voceaba un capellán. El sacerdote salió a nuestro paso, que ya era nuestro porque yo le seguía a zancadas entusiasmado. Tomás lo apartó de un manotazo y de un salto se encaramó en la tábula frente al altar. Abrió el paquete de carne y arrojando los solomillos y despojos hacia el aire y contra el altar, gritaba: “*¡dios ha muerto!, ¡los rusos han llegado al espacio!, ¡dios no existe!, ¡los comunistas están en las órbitas!*”. Yo, entusiasmado, le coreaba: “*¡no existe!, ¡no existe!*”. El capellán me agarró por el cuello, las beatas gritaban y Tomás seguía arrojando carnaza sobre el altar. Yo, entre las risas y el forcejeo, le vomite al cura la casulla. Tomás, que me miraba riéndose y con la camisa roja de la sangre de solomillo, empujó al sacerdote escaleras abajo y este, salió rodando. Nos abrazamos muertos de la risa y sacudiéndonos, con esa flojera que da el exceso.

Meados de la risa, efectivamente, nos meamos y con las pichas al aire, enfrentamos dos chorros de fuente frente al altar. Entonces sentí un golpe en la cabeza, y entreví como arrastraban fuera a Tomás.

La policía nos metió en un calabozo casi dos semanas.

Dos semanas estuvimos allí, “*sin juicio ni ná, sin una muda, meados encima como estábamos*”. Al final nos sacó un Capitán General al que le gustaba mucho como hacíamos los cantes.”

Relatado por Juan el Camas
en el bar restauran-
te, La Tana,
en Fuente-
heri-
dos.



¡Ay, ay, ya!

¡Ay! Alevanta.
tu mano divina
Virgen del Carmen sacrá
Por qué no levanta tu mano que es divina
Y echalé la bendición
A aquellos que por ti suspiran
Que los condenan a muerte
Y mueren en una prisión. ¡

Ay!

*Juan El Camas,
Chiquito de Camas & Ramón de Algeciras.*

¡leí!

¡Y alevanta
tu mano que es divina
Virgen del Carmen sacrá!

¡Y alevanta
tu mano divina!
Y ponlé tú la bendición
A aquellos que por ti suspiran
Que los condenan a muerte
Y mueren en una prisión.

¡Ay!

*Chiquito de Camas
Camarón de la Isla & Tomatito.*

Un empeño raro este de presentar la muerte como una victoria.

Campos de prisioneros, cárceles, juicios, sentencias de muerte,
pelotones de fusilamiento, bombardeos, destierros,
exilios, entierros en una cuneta.

El agua se lo va llevando todo,
la lluvia, los ríos, el mar del poeta.

Vencedores y vencidos en la guerra civil
se representaron con las estaciones
propias de un Via Crucis.

Ya levanta tu mano que es divina
Virgen del Carmen sacrá
Ya levanta tu mano que es divina
Y ponle tú la bendición
A aquellos que por ti suspiran
Que los condenan a muerte
Y mueren en una prisión.

Lluvia, granizo y pedriza.

Los condenados de la tierra.

Raining stones.

Salieron presos y prisioneros.

¡Bendito sea todo lo que cae desde el cielo!

La muerte de Juan del Campo.

*Las procesiones.
Charo Martín y las Cuarteleras & Pedro G. Romero.*



  00:25

Juan el Camas, Pata Negra, Discurso de la libertad, 1978

<http://www.pieflamenco.com/pantallas/02/>

<https://www.youtube.com/watch?v=QA9dyd3Mia>
<https://www.youtube.com/watch?v=mg9F2u5u4uI>
https://www.youtube.com/watch?v=8fy0K_HQRGQ
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=56m8q8C6WuQ>



6.



7.

AGRADECIMIENTOS

El equipo editor quisiera agradecer a los autores su participación en este primer número de la revista. También quisiera agradecer al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Un reconocimiento especial a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto.

También quisiéramos reconocer la ayuda prestada por:

Editorial Universidad de Granada
Biblioteca Facultad Bellas Artes - UGR
María Isabel Cabrera García
Francisco José Sánchez Montalbán
Ana García Bueno
Antonio Martínez Villa
Francisco Herranz
Francisco Vega
Sonsoles Pizarro
Mercé Ubalde

REVISORES N02

Nuria Enguita Mayo
Aixa Portero de la Torre
Teresa Espejo Arias
María Reyes González Vida
Carlos Miranda Mas
Ángel García Roldán
Elisa Berta López Pérez
Natxo Rodríguez Arkaute
Cristina Guirao Mirón
Carma Casulá
Josep Benlloch Serrano
Pedro Osakar Olaiz
Belén Mazuecos Sánchez
Borja Morgado Aguirre
Juan Calatrava Escobar
Ignacio López Moreno

ABIERTA CONVOCATORIA DE ARTÍCULOS PARA LA SECCIÓN «CAMPO» DE LA REVISTA

OPEN CALL FOR PAPERS

Hasta el 31 de diciembre de 2016 está abierta la recepción de artículos a incluir en el nº3 de esta revista dentro de la sección «Campo». Los artículos podrán abordar –de una manera diversa y poliédrica– la relación que se establece entre la práctica del arte –y sus modos y sistemas de producción– con aquellos marcos, medios y dispositivos empleados para su distribución y comunicación en el ámbito académico, profesional y en la sociedad en general.

Los trabajos publicados son sometidos a revisión anónima por pares (sistema «doble ciego»).

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

La revista SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición, editada en la Universidad de Granada, está dirigida a especialistas, investigadores y profesionales del campo del arte, la historia del arte y la educación y de otras disciplinas que puedan aportar conocimiento dentro de los ejes de interés de la revista. SOBRE acepta el envío de trabajos originales, de carácter empírico y teórico, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución al conocimiento en el campo de la producción artística y los medios y políticas de la edición. Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español o en inglés. Serán presentados y enviados a través del email contacto@sobrelab.com o mediante la aplicación Open Journals Systems (<http://sobrelab.com/revista/>), en la que encontrarán indicaciones concretas para el proceso. Junto con el artículo (no debe superar las 7000 palabras), se incluirá un breve resumen en inglés y en español (de aproximadamente 150 palabras cada uno) y las imágenes correspondientes, señalando su posición en el texto. Así como un archivo aparte donde figuren los datos de contacto (nombre completo del autor o autores, una breve nota curricular de cada uno (150 palabras) y los datos de contacto (dirección, correo electrónico, organismo y teléfono de contacto del autor o del responsable, en caso de ser varios autores). También se incluirá la financiación del trabajo, si la hubiese, indicando la referencia completa del mismo.

Normas de envío completas en: <http://sobrelab.com>

El nº2 de la revista *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición* se ha realizado gracias al apoyo financiero de la Facultad de Bellas Artes, los departamentos de Pintura y Escultura de la Universidad de Granada y la Sección Departamental de Didáctica de la Educación Visual y Plástica de la Universitat de Barcelona



UGR Universidad de Granada



Bellas Artes UNIVERSIDAD DE GRANADA



DEPARTAMENTO DE PINTURA



ESCULTURA UGR



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA



UNIVERSITAT DE BARCELONA