SOBRE

Prácticas artísticas y políticas de la edición

ISSN 2387-1733
E-ISNN 2444-3484
05/2017-04/2018
BBAA-UGR

revistaseug.ugr.es/index.php/sobre

SOB
RE–
N03

SOBRE
Prácticas artísticas y políticas de la edición

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**
DL GR 437-2015

Periodicidad: 1 número al año

EDITA
SOBRE Lab. Universidad de Granada

EQUIPO EDITORIAL

Dirección
David Arredondo Garrido, Universidad de Granada, España

Consejo de Dirección
Antonio Collados Alcaide, Universidad de Granada, España
Domingo Campillo García, Universidad de Murcia, España
Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España
Antonio Zúñiga Castellano, Universidad de Barcelona, España

Consejo de Redacción
Alfonso del Río Almagro, Universidad de Granada, España
Francisco Caballero Rodríguez, Universidad de Granada, España
Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada, España

Comité científico
Mela Dávila Freire, Investigadora independiente, España
Jesús Martínez Oliva, Universidad de Murcia, España
Martin Grossmann, Universidade de São Paulo, Brasil
Ana Navarrete Tudela, Universidad de Castilla – La Mancha, España
Bill Kelley, Jr., Otis College of Art and Design – Latin Art
Román de la Calle, Universidad de Valencia, España
Maria Helena Teixeira Maia, Escola Superior Artística do Porto, Portugal
Nuria Enguita Mayo, Comisaria independiente
Juan Fernando de la Iglesia, Universidad de Vigo, España
Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España
Jesús Mª Carrillo Castillo, Universidad Autónoma de Madrid, España
Isabel Tejeda, Universidad de Murcia, España
Pedro Osakar Olaiz, Universidad de Granada, España
Alberto López Cuenca, Universidad de las Américas, Puebla, México
Esperanza Guillén Marcos, Universidad de Granada, España
Natxo Rodríguez Arkaute, Universidad del País Vasco, España
Yolanda Romero, Centro José Guerrero, España
Carlos Albalá, Orientador educativo y editor Independiente, España
Josep Benlloch Serrano, Universidad Politécnica de Valencia, España
F. Javier Panera Cuevas, Universidad de Salamanca, España
Teresa Espejo Arias, Universidad de Granada, España
Salvador de Haro, Universidad Málaga, España
Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz, España
Carlos Miranda Mas, Universidad Málaga, España
Rosa Brun, Universidad de Granada, España
Ignacio López Moreno, Universidad de Murcia, España
Alfonso Masó, Universidad de Granada, España

DISEÑO
Patricia Garzón

CREATIVE COMMONS
Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported

Impresión digital bajo demanda en papel reciclado

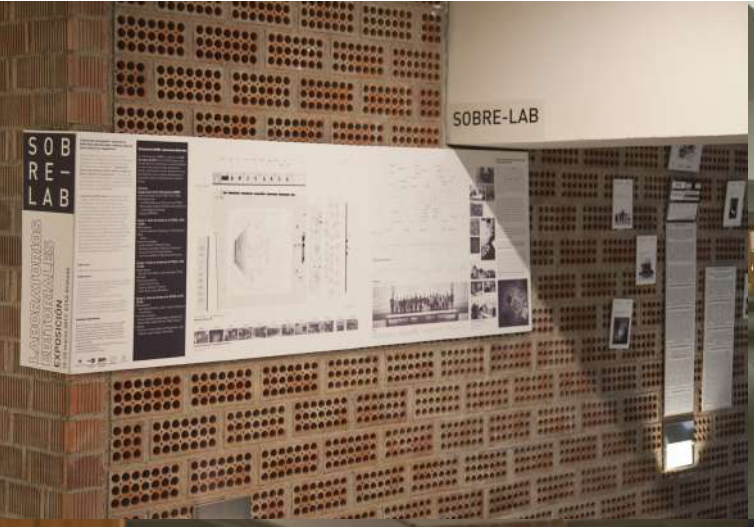
SOB
RE–
LAB

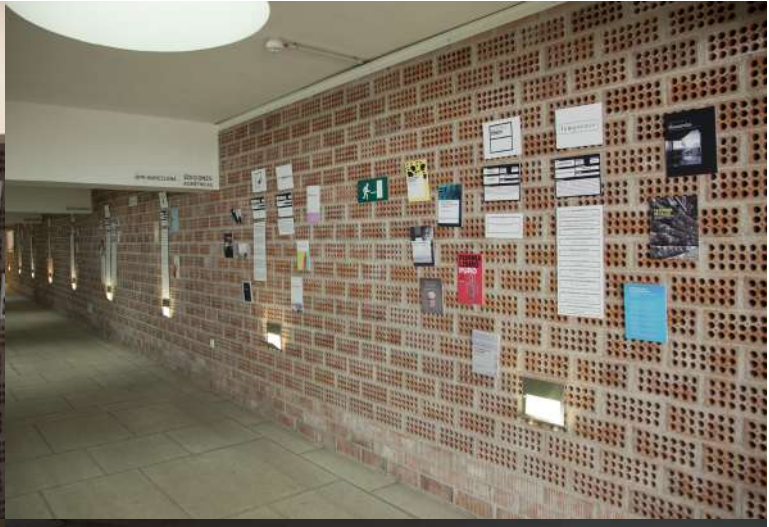
sobrelab.info
contacto@sobrelab.info
facebook.com/sobrelab

revistaseug.ugr.es/index.php/sobre

SOB
RE–
N03

06/2017-04/2018


SOBRE-LAB
SOB
RE-
LAB
EXPOSICION



CIRCO

MEDITERRANEO
АЛЕКСЕЙ
SITUACIONES
URBANAS/

SUMARIO
Contents

05 EDITORIAL

07 CAMPO
07-12 David Domínguez Escalona, *El accidente como acontecimiento deleuzeano en la obra de Enrique Metidines y Chantal Maillard.* *Accidents as deleuzian events in the work of Enrique Metidines and Chantal Maillard*

13-26 Mela Dávila Freire, *Desfases del archivo, o Cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio.* *Gaps in the archives, or how to build an image from memory (and not the other way around). Three case studies*

27-38 Carlos Gor Gómez, *Deriva a través de la construcción del subconsciente colectivo: el territorio, la arquitectura, la ciudad, el libro.* *Drifting through the construction of the collective subconscious: territory, architecture, city, books*

39-54 Antonio Manuel Fernández Morillas y Rafaéle Genet, *La mirada expandida: el fotoensayo como herramienta en arquitectura.* *The expanded gaze: the photo-essay as a tool in architecture*

55-64 Francisco José Guillén Martínez, *Autorretratos del libro de artista: los criterios de edición en la obra de Román Gil.* *Self-portraits of the artists' book: editorial criteria in the work of Román Gil*

65 ENCARTE
65-86 Dionisio Cañas, *Economía*

87 PANORAMA
87-103 Oriol Fontdevila, *La Tableau de Szeemann.* *Szeemann´s tableau*

104-110 Glòria Picazo, *Ediciones de artista: la edición expandida y los retos de cómo exponerla.* *Artists' publications: expanded editions and the challenges of exhibiting them*

111-124 Txuma Sánchez, *Primeras ediciones de artista en Sala d'Art Jove (2007-2011): del trabajo compartido y la edición como herramienta formativa.* *First artist publications at the Sala d'Art Jove (2007-2011): cooperative and editorial work as training tools*

125 PASAJES
125-147 Michalis Pichler, *Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich*

148 CORRESPONDENCIAS
148-157 David Maroto. *Entrevista a Clive Phillpot.* *Interview with Clive Phillpot*

158-166 Antonio Zúñiga. *Estrujenbank: de lo sublime a lo siniestro. Una entrevista a Dionisio Cañas y Juan Ugalde.* *Estrujenbank: from the sublime to the sinister. An interview with Dionisio Cañas and Juan Ugalde*

167 ESTUDIO
167-170 David Maroto, *La novela de artista.* *Artist´s novels*

172 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

175 CITA DE CIERRE
175-179 Left Hand Rotation

PANTALLA
Portada realizada por Michalis Pichler. *Cover by Michalis Pichler*

En la página anterior. Imágenes de la exposición resultante del *Taller de fabricación de mobiliario expositivo: cómo exponer la edición.* Marzo de 2017. ETSA Granada

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

PUENTE EDITORES

EDITORIAL

Equipo SOBRE Lab
Junio 2017
contacto@sobrelab.info

Con este nuevo número de la revista *Sobre. Prácticas artísticas y políticas de la edición* cumplimos tres años desde que, impulsados por el desarrollo de un proyecto de investigación concedido por el Campus de Excelencia BioTic de la Universidad de Granada, decidimos emprender la aventura de coordinar un espacio editorial periódico que atravesara el eje común de interés que teníamos las personas vinculadas a él: la edición como lenguaje y modo de transmisión vinculado al desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas.

Desde los espacios de enunciación propios: proyectos editoriales, editoras, distribuidoras, proyectos docentes vinculados a lo editorial, etc. la revista *Sobre* se ha constituido en el motor que anima la actividad del grupo de trabajo SOBRE Lab (sobrelab.info) y el espacio en el que todos sus integrantes vuelcan sus preocupaciones e intereses trazando líneas de trabajo que se manifiestan en forma de artículos, diálogos o intervenciones de su autoría o por medio de contribuciones de personas invitadas a enriquecer la reflexión en torno a lo editorial, entendido esto desde una visión amplia y diversa. La propia diversidad curricular de los miembros del equipo SOBRE Lab hace que los recorridos de cada número de la revista transiten por lugares diferenciados y que el campo inicial que acogía el proyecto -el del arte contemporáneo- se vea desbordado por otros espacios disciplinares en donde lo editorial adquiere complejidad: las ciencias sociales, la filosofía, la arquitectura, etc. En este sentido, el espacio de esta revista, así como el lugar dialógico que ha creado SOBRE Lab, se conforma como un espacio abierto donde la edición o los posibles «actos editoriales» se presenta como una actividad que atraviesa cualquier campo discursivo y de ahí que el enfoque de las contribuciones pueda dirigirse hacia territorios divergentes.

Esta revista es fruto de la actividad docente e investigadora de los miembros del grupo SOBRE Lab, un espacio que proyecta el continuo de acciones y actividades que genera el grupo en torno a sus intereses. Es también una herramienta con la que difundir el trabajo que otros investigadores están realizando y por ello acoge trabajos recibidos bajo convocatorias abiertas (call for papers) o mediante invitación directa de los editores. De esta manera se va construyendo un fondo de discusión crítica sobre la relación entre edición y práctica artística contemporánea a disposición de interesados tanto en el ámbito académico como en el profesional.

Como en cada nuevo número, además de los artículos incluidos en la sección «Campo» –de temática abierta–, planteamos un tema central para abordar un aspecto concreto vinculado a lo editorial. El «libro de artista» es la temática que construye la estructura de esta nueva edición de la revista con las aportaciones incluidas principalmente en las secciones «Panorama», «Correspondencias», «Pasajes» y «Estudio». Glòria Picazo propone modelos de exposición del libro de artista; Oriol Fontdevila trabaja en su texto la relación entre edición y comisariado y el papel de mediación de esta; Txuma Sánchez, nos propone pensar el vínculo entre prácticas artísticas emergentes y edición de artista a través de la experiencia en la Sala d'Art Jove; David Maroto establece la novela como nuevo género dentro de la producción de libros de artista y además entrevista a Clive Phillpot figura fundamental en la creación del modelo de producción que nos ocupa. Michalis Pichler nos ofrece el trabajo que realiza como comisario de libros de artista en *Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich* y finalmente Dionisio Cañas publica por primera vez un trabajo visual «Economia» para *Sobre* 3.

Mientras llevamos a cabo las tareas de coordinación y este número tuvieron lugar los II Encuentros Sobre: Laboratorios editoriales, esta vez en la Escuela de Arquitectura de Granada.

En la página anterior. Imágenes de los II Encuentros Sobre: Laboratorios editoriales. 22 de marzo de 2017. ETSA Granada

Entre los días 16 y 24 de marzo de 2017 se organizaron un conjunto de actividades docentes y de investigación dentro del marco del Proyecto de Investigación «Laboratorios Editoriales. Nuevos modos, medios y espacios para la edición en arquitectura», financiado por el Plan Propio de Investigación de la Universidad de Granada y coordinado por el profesor del Área de Composición Arquitectónica, David Arredondo Garrido (director del proyecto y miembro equipo SOBRE lab). Laboratorios Editoriales pretendió identificar, mapear y analizar nuevos modelos de edición vinculados a la difusión de la producción arquitectónica que se están experimentando en la actualidad, proponiendo como marco de investigación la realidad contextual de España. Una propuesta para conocer formas y modos de hacer en el ámbito de la difusión de la arquitectura, el arte y, en general, la cultura contemporánea, que están transformando su tejido productivo. Sus referentes, influencias de otros contextos (pasados y contemporáneos), así como las posibles conexiones entre las iniciativas, permitirán desvelar canales alternativos de desarrollo de las prácticas de la edición y la difusión de la arquitectura.

Los Encuentros SOBRE surgen con la intención de convertirse en un foro de debate bianual en torno a los nuevos modos de pensar la edición, permitiendo conocer de primera mano la producción de un conjunto de editores con propuestas de gran relevancia en el contexto actual. Si en los primeros Encuentros SOBRE (2014) reunimos a gran parte de los editores o proyectos editoriales vinculados al arte contemporáneo en Andalucía, en estos segundos encuentros es el campo de lo arquitectónico el eje sobre el que giraron las sesiones y debates organizados, y como resultado de ellos los artículos, resúmenes y casos de estudio que conformarán el núcleo temático del próximo número de la revista.

Esperamos que este número sea para el lector tan interesante y productivo como ha sido para nosotros realizarlo.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

EL ACCIDENTE COMO ACONTECIMIENTO DELEUZEANO EN LA OBRA DE ENRIQUE METIDINES Y CHANTAL MAILLARD

David Domínguez Escalona
dominesca@gmail.com

ACCIDENTS AS DELEUZIAN EVENTS IN THE WORK OF ENRIQUE METIDINES AND CHANTAL MAILLARD

ABSTRACT: This article addresses the complex and contradictory relationship contemporary, welfare societies have with accidents. Despite their taboo nature, the media overexposes accidents. Enrique Metidines' work intends to raise awareness regarding the accidents that occur in our everyday lives. The poem "Kill Plato", by Chantal Maillard, deals with the difficulties we have when it comes to understanding a tragic accident as a Deleuzean event, due to the prevalence of idealism. This article proposes a flexible methodology and a transversal approach to knowledge, where Gilles Deleuze's rhizomatic thinking is present.

KEYWORDS: Accident, tragedy, event, Plato, news, spectator, Gilles Deleuze, Chantal Maillard

RESUMEN: Este artículo trata de abordar la relación compleja y contradictoria que tenemos en nuestras sociedades del bienestar con respecto a los accidentes. Éstos, a pesar de ser tabuizados, son excesivamente representados a través de los medios de comunicación. La obra de Enrique Metidines, cuyo fin es concienciarnos a cerca de los accidentes que acaecen en nuestra cotidianeidad, guarda relación con el poemario «Matar a Platón» de Chantal Maillard, que trata de nuestra dificultad de contemplar un trágico accidente como un acontecimiento deleuzeano debido al idealismo imperante. En dicho artículo se apuesta por una metodología flexible y una transversalidad del conocimiento, imperando el pensamiento rizomático propuesto por Gilles Deleuze.

PALABRAS CLAVE: Accidente, tragedia, acontecimiento, Platón, noticia, espectador, Gilles Deleuze, Chantal Maillard

«Sí, pero ¿a los ojos de quién acontece el acontecimiento?»
(Maillard, 2004:53)

Si hay alguien especializado en accidentes ese es, sin duda, el fotógrafo mexicano Enrique Metidines, quien afirma haber presenciado todo tipo de desastres «menos un choque de naves espaciales o submarinos»(2003:15). Metidines tiene gran obsesión por los accidentes que acaecen en nuestras urbes sembrando el desorden y el terror. Ante tales sucesos disruptivos no sabemos comportarnos, pues carecemos de un aprendizaje previo en nuestras sociedades del bienestar. Al contrario que en un conflicto bélico, en el que los militares han sido instruidos para actuar en situaciones de emergencia, los accidentes cotidianos constituyen todo «un asalto a la inocencia» (Kuri,2003:14).

Accidentes de tráfico, incendios, inundaciones, explosiones, electrocuciones, terremotos, suicidios y asesinatos inesperados son algunas de las tragedias que interesa a este fotógrafo, quien ya con doce años se aficionó a fotografiar los accidentes de coche que solían acaecer en una peligrosa esquina próxima al restaurante de su familia. Enrique Metidines se formó de manera autodidacta y, a pesar de haber sido influenciado por la estética de las antiguos films policíacos de Hollywood, su intención nunca fue realizar fotografías artísticas. Tampoco es un reportero especializado en conflictos bélicos, aunque haya trabajado con bomberos, policías, criminólogos, peritos y socorristas. Metidines es más bien un fotoperiodista de acción acostumbrado a trabajar en condiciones estresantes y peligrosas con escaso margen de tiempo. No es un fotógrafo que se recrea en un estudio fotográfico con el fin de realizar obras para el deleite estético. En el caso de que sus fotos sean exhibidas en una sala de arte, Metidines siente la necesidad y obligación ética de informar al espectador sobre la veracidad de los sucesos que representan - qué, dónde y cuándo ocurrieron- .«Lo primero que tienes que explicar es que son reales, dónde se tomaron y qué es lo que retratan. Si no, la gente no va a entender. La nota a pie de la fotografía, como la de los periódicos, da sentido al contenido», aclara Metidines (2003:15)

Metidines se arma de valor y arriesga su vida introduciéndose en lugares donde reina la contingencia, la destrucción y el azar. Sorprende la habilidad que tiene para desenvolverse en estos lugares a los que, actualmente, suelen restringirse el paso a los ciudadanos. Sorprende la intuición que Metidines ha llegado a desarrollar para los accidentes. «Llegué a predecir un accidente aéreo que se cumplió en el mismo lugar donde dije. Otra vez soñé con un incendio y ese mismo día lo hubo, y al llegar al lugar yo sabía ya por dónde meterme porque había visto la imagen en el sueño» (Metidines,2003:15), comenta.

Las fotografías más interesantes de Enrique Metidines no son aquellas que muestran los cuerpos destrozados de las víctimas atrapadas entre los hierros de un vehículo siniestrado o bajo los escombros de un edificio derruido. Tampoco son las que aparecen los cuerpos ensangrentados sobre el asfalto o abrasados por las llamas. Las fotografías más inquietantes de Metidines son aquellas que retratan los rostros desencajados de los espectadores anónimos que se congregan en torno a las víctimas, ya sean movidos por el morbo que suscitan o por la necesidad de que alguien les explique qué ocurrió realmente. Difícil resulta encontrar algún tipo de sentido cuando, en un abrir y cerrar de ojos, un suceso imprevisible y violento tambalea nuestras certezas y pone entredicho al ilusorio estado de seguridad al que acostumbramos.

¿Por qué un suceso doloroso que acaece en nuestra vida cotidiana nos puede atraer? Glenn Gray utiliza la conocida expresión «el placer del ojo» para referirse a esa especie de éxtasis que podría reconocer alguien que haya visto la mirada desorbitada de quienes, incrédulos y excedidos, contemplan un incendio o un accidente[1]. Esto tiene relación con la experiencia de lo sublime que, según los románticos, podíamos tener ante sucesos que, al desbaratar el libre juego entre la razón y la imaginación, nos desbordan. Edmun Burke fue un pensador que hizo nuevas reflexiones a cerca de lo sublime tras Revolución Francesa[2], una experiencia estética que, según él, no tenía por qué relacionarse siempre con sobrecogedores fenómenos de la naturaleza (tormentas, erupciones, cataclismos, etc.). En su libro *Indagación* hace una clasificación de bellezas terribles, es decir, realiza un catálogo de sucesos que hasta entonces no se habían considerado fuente de placer sublime. Tal era el caso de, por ejemplo, el grito de los animales, la oscuridad o la brusquedad que, al ser contemplarlos con cierta distancia, podía producirnos un extraño deleite. Sublime podía ser el rasgo de cualquier objeto que resultara terrible u operara de forma análoga al terror. La experiencia estética de lo trágico es un tema poco tratado en Occidente, como apunta Chantal Maillard[3]. Para que una tragedia cotidiana produzca placer, ésta debe verse como una representación o ficción. El espectador debe aprehenderla sin demasiada distancia y sin identificarse plenamente, ya que conllevaría una falta de empatía y una confusión con sus emociones ordinarias respectivamente. «Lo placentero no es el dolor –sería un contrasentido– pero sí el hallazgo, a través del dolor, de ese suelo comunitario, nuestro común origen» (Maillard,2014: 293-294)

Actualmente la zona del siniestro suele acordonarse a varios metros de distancia, permitiéndose tan sólo el paso a policías, bomberos, médicos o a peritos, es decir, a profesionales de situaciones críticas o conflictivas en los que solemos delegar toda responsabilidad.
Como escribe Susan Sontag (2010:42), «quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante

—

1 Vid. Gray, J. G., *The Warriors: Reflections on Men in battle*, Lilcoln (EE.UU): University of Nebraska Press. 1998.
2 Burke reflexionó sobre lo sublime en un contexto socio-político marcado por las tensiones de la Revolución francesa, época en la que presenció numerosas ejecuciones con guillotina que, a modo espectáculo públicos, producían cierto deleite a las personas que los presenciaba.
3 «Para Addison, se trataba de una combinación entre el placer del reconocimiento y el placer del alivio, y Burke, por su parte, lo quiso entender como un placer de carácter social que respondería a una necesidad simpática. Ninguno de ellos, excepto David Hume, le prestó atención al poder que la propia representación tiene de por sí? (Maillard,2014:313.)

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Izquierda, «Ciudad de México, 19 de septiembre de 1985. Hotel Regis en el centro de la ciudad tras el terremoto de 1985.». Derecha, «Ciudad de México, 1968. Un niño en su bicicleta, de alrededor 12 años de edad, muere al ser atropellado por un coche en la Avenida Alvaro Obregón». Fotos de Enrique Metinides D.R. © Cortesía de 212 Berlin Films

sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo (...) o las que pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo». Pero, ¿cómo podemos aprender del sufrimiento ajeno si ignoramos y se nos impide tomar contacto con la cruda realidad de los accidentes que acaecen en nuestro entorno?

Para Metidines, la forma de ofrecer una perspectiva *más democrática* no es a través de la información manipulada de los medios sensacionalistas, sino a través de los rostros, las miradas y los gestos de quienes presencia un accidente. Metidines siente gran responsabilidad social, piensa que alguien debe preocuparse en mostrar esos terribles sucesos disruptivos de los que, parece ser, nadie es responsable – ¿o sí? –. Además de exponerse a la contingencia de los accidentes, se expone al miedo, al dolor y a la incertidumbre de los transeúntes, cuya rutina es interrumpida bruscamente. El fotógrafo mexicano nos devuelve la mirada de incomprensión de las personas con los rostros desencajados que esperan a que alguien les explique lo inexplicable, a que un fotógrafo acuda para encuadrar aquello que rompe con sus esquemas mentales produciéndoles un shock. Pero el espectador de una tragedia puede evitar inmiscuirse y negar lo acaecido, relativizar y reducir a un simple relato o anécdota un evento doloroso.

En situaciones críticas como son los accidentes, no sólo se evidencian las limitaciones y la fragilidad del cuerpo humano, en ellas también podemos tomar conciencia de nuestra *resiliencia* o capacidad de adaptación ante la adversidad. E incluso podemos llegar a realizar acciones heroicas inesperadas para socorrer a una víctima poniendo en peligro nuestra propia vida.

Un accidente fortuito puede echar por tierra las ideas preconcebidas que tenemos a cerca del mundo y de nosotros mismos o, por el contrario, puede hacer que nos aferremos aún más a ellas creando una coraza psicológica y evitar así una crisis o un trauma. Pero esto puede incapacitarnos para compadecernos con el dolor ajeno. Chantal Maillard, en poemario *Matar a Platón*, trata sobre esa falta de compasión que caracteriza a nuestra sociedad. Este libro gira en torno a un instante estremecedor: el atropello de un peatón por un tráiler en plena calle, una forma de morir típicamente moderna (rápida, violenta y asintomática).

Tanto el crudo mensaje como la forma fría y concisa de los primeros versos de *Matar a Platón* producen en el lector un choque. La escritora no revela la causa del accidente y sugiere que lo importante no son los hechos en sí, sino el instante del acontecimiento. Pero, ¿cómo puede un accidente mortal llegar a ser un acontecimiento? ¿A qué se refiere Maillard con acontecimiento? «Un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido (...) no es un hecho sino algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo. Por eso las variaciones. Por eso los poemas. Un poema puede sugerir un instante» (Maillard,2004:30-33), afirma la poeta . Para comprender el tipo de acontecimiento al que alude Maillard son imprescindibles las dos citas del filósofo Gilles Deleuze que, a modo de introducción, preceden *los primeros versos*.

El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (....) Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede». (Deleuze, 2001:183)

«Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en *un solo Acontecimiento* que ya no deja sitio al accidente».(Deleuze,2011:186)[4]

—

4 En vez de la traducción que Chantal Maillard realiza en *Matar a Platón*, las cuales, aunque no lo indique, ha extraído y traducido de *Lógica del sentido* (cuyo título original es *Lógique du sens*), se opta por traducción que realiza Miguel Morey.

Uno de los mayores desafíos de Deleuze fue investigar acerca de un sistema de pensamiento capaz de dar cuenta de los acontecimientos en su singularidad. Para Deleuze un acontecimiento nada tenía que ver con una verdad absoluta, un concepto o una idea eterna. Para él un acontecimiento es un complejo fenómeno problemático y problematizante que no puede ser representado. Captarlo conlleva una inversión del platonismo y, por tanto, supone una ruina de la representación, entendiendo ésta como mímesis o representación clásica. «No es el suyo un pensamiento representativo, es bien cierto, pero no porque en él no haya representación ninguna, porque huya de toda imagen del pensamiento» (Morey, 2011:22)

Deleuze hace una relectura de los antiguos estoicos que, al parecer, son los primeros en invertir radicalmente el platonismo. Los estoicos no creían en la existencia de un mundo de ideas absolutas y un mundo sensible. Ellos diferenciaban entre la realidad profunda de los cuerpos y la superficie metafísica de los acontecimientos. Éstos, a pesar de ser desprendidos de las acciones y pasiones de dichos cuerpos (que se atraen, se atraviesan, se agreden...), como si de un «vapor incorporal» se tratara, es irreductible a ellos. Para Deleuze, intuir este efecto inaprensible e ideal es captar el tiempo del acontecimiento, que es diferente al tiempo lineal o cronológico, relacionándose más bien con el devenir intempestivo nietzscheano, con un tiempo potencial que, esquivando nuestro presente, deviene pasado y futuro cargado de posibilidades sin efectuar. Deleuze, toma como referencia a Joe Bousquet, el poeta soldado que, tras quedar inválido al ser herido en la IGM, acepta estoicamente la herida que tiene en su cuerpo como un *acontecimiento*, como herida que lo precede, resuena y se comunica con otras heridas, como una grieta que es compartida por la sociedad entera. Según Deleuze, pensar en términos de acontecimiento no es nada fácil, pues implica un modo de pensar no axiomático. Se trata de *devenir* (de ser en cuanto no-ser), de llegar a participar de nuestro mundo como *multiplicidad*. Por ello es necesario ser un «hombre libre», adelgazarnos, poner en suspenso nuestros husos senti-mentales, olvidarnos de nuestra historia personal y de nuestro nombre propio. Esto conlleva una despersonalización o des-individualización, algo que se contrapone al férreo logocentrismo de nuestra cultura, al cultivo del yo que suele fomentarse en ella. Deleuze recomienda mucha cautela, pues ello implica toparse con la incertidumbre producida por un trastoque de las ideas preconcebidas que tenemos del mundo. Supone no pensar en cosas, conceptos o entidades fijas, sino en captar ecos, resonancias (cuasicausas), pensar «entre» las cosas o «en lo que ocurre», más allá de toda dicotomía o lógica de sucesión. Deleuze piensa que lo importante es lo que, estando fuera del pensamiento, nos fuerza pensar, es ser capaz de captar un suceso, por muy trágico o ruidoso que sea, como un sutil acontecimiento. Lo interesante es poder «contraefectuar» un accidente, extraer algo amable y vital de él e ir más allá de nuestras ínfimas subjetividades; poder intuir esa enorme trama que, en su estar-siendo, constituye la vasta «realidad» que nos excede. Hacer de algo un acontecimiento es lo contrario de hacer un drama personal o una historia trágica, es lo contrario al resentimiento o la pena, es sobre-saberse, sobre-volarse como un pájaro.

Maillard, en el poemario *Matar a Platón*, que trata de cómo un accidente puede llegar a ser un acontecimiento deleuzeano, describe a esa multitud de testigos que Metidines suele fotografiar congregados en torno a un siniestro. Éstos, como si conformaran un «gigantesco cuerpo vampiro»[5], participan con sus miradas, gestos y palabras de la enorme trama que acontece y de la que, aunque nieguen su existencia, no pueden escapar. El por qué no es la cuestión, sino considerar accidente o acontecimiento a un suceso disruptivo, saber o no deslizarse por esa la trama de relaciones no casuales que se despliega entre las cosas con la agilidad y la levedad de una «araña», como escribe Maillard.

Enrique Metidines podría ser aquel fotógrafo que esperan los personajes de *Matar a Platón* para que encuadre aquello que los excede y otorgue algún sentido al imprevisible accidente de tráfico, a la muerte del hombre aplastado y reducido amasijo irreconocible de metal y tejido.

> Ningún fotógrafo acudió a desplegar el tiempo, el tiempo que se anuda como un ojo vendado en el retrovisor (....) No habrá lugar que repita el espanto/ o la extrañeza: ese espacio pequeño/ en el que se deportan las imágenes/ a otras lejanías (Maillard, 2004:51).

Metidines no sólo debe hacer frente al desorden generado en los desastres cuando tiene que realizar una foto. También tiene que sortear los cuerpos de los propios mirones que, deseosos de salir en la prensa, se les echa encima dificultando su trabajo. Las fotografías de Metidines, como señalamos antes, no están hechas para ser contempladas en una galería o museo como si de obras de arte se trataran. Su fin es bien distinto, pues deben formar parte de la mala noticia o *noticia catastrófica* que difunden medios de comunicación de masas. Así pues, un suceso disruptivo, como lo es un accidente mortal, es introducido en el ámbito cotidiano a través de la prensa, tras haberse hecho de ellos un relato socialmente aceptable y normalizado; tras haberse reproducido o retransmitido hasta la saciedad. Es decir, las imágenes que muestran el caos, la destrucción y la muerte son aceptadas en nuestra sociedad tras sufrir un proceso de manipulación mediática, si no son censuradas, negadas o silenciadas. Una vez introducida en la gran maquinaria de las telecomunicaciones, puestas al servicio de las políticas y del mercado, parecen como si fueran controlables. Pero actualmente no sólo tenemos que lidiar

—

5 Adjuntamos el poema al que pertenece este verso:

«Está creciendo el número de los espectadores./ No como una marea, no: como crecen los sueños/ cuando el que sueña quiere saber qué se le oculta. Crecen desde los huecos, desde los callejones,/ desde la transparencia de las ventanas, desde/ la trama, el argumento,/complicando la historia/ ocupan las rendijas, los ojos de las tejas,/ cruzan por las cornisas,/ por los desagües bajan,/crecen en todas direcciones,/dispersando complican,/ añaden, superponen, indagan desde dentro/lo que fuera no alcanza, gigantesco/ cuerpo vampiro que procura/ saberse vivo por un tiempo,/ saberse vivo por más tiempo,/ saberse vivo tras la página/ que le invita a crecer, denso, fluido y compacto,/ urdiendo sus defensas/ al tiempo que investigan la manera/ de saber sin sufrir,/ de ver sin ser vistos» (Maillard,2004:25)

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

1

Un hombre es aplastado.
En este instante.
Ahora.
Un hombre es aplastado.
Hay carne reventada, hay vísceras,
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,
máquinas que combinan sus esencias
sobre el asfalto: extraña conjunción
de metal y tejido, lo duro con su opuesto
formando ideograma.
El hombre se ha quebrado por la cintura y hace
como una reverencia después de la función.
Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:
lo que importa es ahora,
este instante
y la pared pintada de cal que se desconcha
sembrando de confetis el escenario.

Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace
tarde y aún no he almorzado.

[13]

Primer poema de *Matar a Platón* (versión original subtitulada)

cada día con una sobreproducción de representaciones violentas, sino también con la violencia con las que son representadas e impuestas. Las fotografías de tragedias son una eficaz herramienta para instrumentalizar el miedo, hacer propaganda política y crear opinión pública. Han sido una poderosa arma para avivar el odio y la rivalidad entre países o partidos políticos rivales y en, definitiva, crear al enemigo.

Metidines piensa que la fotografía analógica es el medio más objetivo para mostrar la realidad. «Con la fotografía no puedes mentir y con la nota sí (...) pero ahora con nuevas tecnologías sí (...) la gente siempre busca la imagen», escribe Metidines (2003:15-16) No olvidemos que, en la actualidad, convivimos con un exceso de imágenes o simulacros producidos con las nuevas tecnologías digitales que, fácilmente, podemos retocar o manipular por medio de programas informáticos. Hoy en día los reporteros no tienen porqué ser testigos directos de los acontecimientos, sino parte de un equipo de profesionales de la información que, independientemente de la opinión del fotógrafo, eligen las imágenes para elaborar la noticia. Pero, ¿cuándo no se ha manipulado la información según intereses políticos o religiosos? Uno de los fines originarios de la fotografía era el espionaje. Desde que las cámaras se liberaron del trípode y se hicieron portátiles han acompañado a la muerte. No existen técnicas neutras, la fotografía analógica nunca es objetiva aunque lo parezca. La fotografía es una ficción que suele reflejar el posicionamiento o la subjetividad de su autor por muy documental que sea, ya sea mediante el encuadre, el ángulo, la distancia focal o la luz elegida, como apunta Sontag.

En *Matar a Platón* llama la atención los dos registros de escritura, a distinta altura y con diferente tipografía, que Maillard utiliza. Esto se corresponde a dos puntos de vista o actitudes con los que podemos aprehender un suceso. Mientras que los poemas o la parte ficcional del libro trata de dar cuenta del complejo tiempo del acontecimiento, la narración, que recorre la parte inferior de las páginas a modo de subtítulos, se relaciona con el tiempo lineal de los hechos o tiempo histórico, cuyo cometido es informar objetivamente al lector de lo ocurrido. Esto equivaldría a los pies de foto de la noticia periodística que Metidines realiza con el fin de informar al lector de la veracidad de los hechos, nota que considera menos fiable que la imagen publicada.

En *Matar a Platón* ningún fotógrafo acudió para retratar ni al hombre aplastado ni a la masa de espectadores que, horrorizados e incrédulos, lo contemplaban. Sin embargo, sí estaba el poeta, quien es capaz de captar realidades complejas que, no siendo inteligibles, pueden ser comunicable por medio de la metáfora. Es decir, quien puede sobrevolar los hechos y aprehender el accidente como un sutil acontecimiento que excede los límites de la razón y de nuestras constreñidas individualidades. Es curiosa la tenue aura de muchas personas retratadas por Metidines, un efecto que consigue utilizando el flash en pleno día. Este efecto podría recordarnos al acontecimiento, que Deleuze describe como un «vapor incorporal»[6] intempestivo o una «fulguración de superficie» desprendido por los cuerpos. La obra de Metidines nos hace reflexionar sobre la mirada del espectador de tragedias, cuyo papel ha dado un giro radical con el desarrollo de las nuevas tecnologías. Es raro quien no tenga un teléfono móvil con cámara y conexión a internet. Con esta prótesis tecnológica podemos convertirnos en agentes productores de información, podemos fotografiar o grabar accidentes antes que los periodistas lleguen al lugar del suceso para cubrir la noticia. Cada vez es más común ver vídeos domésticos de desastres, catástrofes o atentados en los noticiarios. Recordemos las impresionantes escenas del Tsunami que asoló la costa japonesa el 2011, un desastre que muchos turistas grabaron con sus móviles desde el hotel en el que se alojaban; o los vídeos de los recientes atentados en París que muchos filmaron desde la terraza de un bar o la ventana de casa ayudando así a esclarecer los hechos.[7]

—

6 El «vapor incorporal», el «pájaro» o la «llovizna» son metáforas del acontecimiento que utiliza Deleuze.
7 «La fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confieren una ventaja insuperable sobre los no formados e inexpertos: por muchas razones, entre ellas, la importante función que desempeña el azar (o la suerte) al hacer las fotos, y la inclinación por lo espontáneo, lo tosco, lo imperfecto» (Sontag, 2010:31)

Actualmente el ciudadano de a pie no sólo es un consumista pasivo de malas noticias, también puede participar con los periodistas y la policía. Incluso puede crear noticias y difundirlas por las redes sociales que, utilizada de forma adecuada, pueden ser una poderosa herramienta para la concienciación y la movilidad ciudadana en un mundo donde prima la instantaneidad y ubicuidad de la información. Pero no hay que confundir el acontecimiento deleuzeano con el acontecimiento histórico o de masas que llegan a crear e imponer los medios de comunicación, el cual puede llegar a convertirse en un acontecimiento globalizado. Esto ocurrió, por ejemplo, con el espectacular atentado de las Torres Gemelas el 11S, que fue retransmitido por televisión a tiempo real en todo el mundo y que Metidines deseó fotografiar in situ.

En la Ciudad de México el número de muertos por accidentes de tráfico es muy elevado. También es alarmante la gran cantidad de víctimas inocentes que el fuego cruzado entre las bandas de narco producen cada año, una problemática social de la que la artista Teresa Margolles trata de concienciarnos[8]. No hemos de extrañarnos que existan gran cantidad creencias y supersticiones en torno a los accidentes en México, como demuestran la gran cantidad de exvotos que podemos observar en muchas iglesias. No es raro que Enrique Metidines, como buen mexicano, lleve siempre en su cartera estampas de la Virgen de Guadalupe, a quien invoca por medio de palabras, gestos o rituales íntimos cuando se siente en peligro mientras fotografía accidentes. Estos comportamientos irracionales parecen efectivas estrategias mentales para conjurar el caos y no dejarnos sucumbir por el pánico, cuando todo a nuestro alrededor se torna confuso y amenazante y no encontramos asideros donde agarrarnos.[9]

Las fotografías sobre accidentes y desastres que realiza Enrique Metidines, cuyo fin es cubrir una noticia o a ayudar a esclarecer investigadores forenses, poco tienen que ver con la controvertida serie de serigrafías *Death and Disaster* (1962 -1963) que realizó Andy Warhol, aunque ambos autores intenten concienciarnos de la faceta violenta y destructiva de nuestro sistema capitalista. Quizá sea necesario construir espacios en los que se nos inviten a reflexionar sobre la sobreproducción de accidentes que ocurren en nuestras urbes, excesivamente tecnificadas. Tal es el caso de, por ejemplo, el *Museo de los accidentes* que propone Paul Virilio[10], una utópica institución que funcionaría como un «observatorio de accidentes» con el que se «patrimonializaría las catástrofes». Con este museo se haría una labor de «arqueología preventiva» y pedagógica pues, según Virilio (2002), los occidentales somos «analfabetos de las catástrofes».

—

8 Teresa Margolles realizó una polémica exposición en el Pabellón de México de la 53º Bienal de Venecia (2009) titulada «*¿De qué otra cosa podríamos hablar?*», cuya temática era la violencia y la muerte que el narcotráfico produce en su país, el principal problema de México. Margolles en sus obras suele utilizar restos orgánicos de los cadáveres encontrados en el lugar del homicidio tras un rastreo pericial o durante la autopsias realizadas en la morgue.

9 El antropólogo Walter Burkert sugiere que este tipo de creencias y actos irracionales obedecen a un comportamiento animal muy primitivo inscrito ya en nuestros genes.

10 *Vid*. Virilio, P.(2009) «El museo de los accidentes». En *El accidente original* (pp. 44-54). Buenos Aires (Argentina): Amorrortu Editores.

Metidines como de Maillard hace que nos replantemos nuestro modo de abordar los sucesos imprevisibles y violentos que acaecen en nuestro entorno, rompiendo con nuestras ideas preconcebidas o esquemas habituales. Sus obras hace que recapacitemos sobre nuestro papel y nuestros límites como espectadores. Aunque un suceso o accidente puede sobrevenir y no estar dirigido a nadie en concreto, no sólo basta con aparecer de alguna forma, también necesita de la presencia de alguien. No hay acontecimiento sin observador. Diferente es un simple suceso o hecho que produce un cambio en nuestro entorno (un relámpago, un accidente, etc), de un «acontecimiento» propiamente dicho. Un acontecimiento puede suponer una brecha en nuestra cotidianeidad y suele producir una transformación o cambio de la perspectiva en quien lo experimenta. Lo que puede ser considerado acontecimiento para uno no pude serlo para otros. Para que tenga lugar acontecimiento, que es una experiencia compleja, subjetiva y contradictoria, es necesario una predisposición especial del individuo, de una actitud estética ante el mundo en su *estar-siendo*. En definitiva, lo que no puede ser abordado por la razón puede ser abordado estéticamente.

Bibliografía

Bal, E. y Virilio, P. (2010). Discurso sobre el horror en el arte. Madrid: Casimiro.

Burke, E. (2014). Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo Bello, Madrid: Alianza Editorial.

Burkert, W. (2009), «Huida y ofrendas». En La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas (pp. 71-106). Barcelona: Acantilado.

Metidines, E. y Kuri, G. (2003). «Enrique Metidines. Entrevistado por Gabriel Kuri». En Bush, K.; et al. (eds.). Enrique Metidines, Londres: Ridinghouse.

Deleuze, G. (2011). Lógica del sentido. Barcelona: Paidós.

Maillard, Ch. (2004). Matar a Platón. Barcelona: Tusquets Editores

– (2014).«El placer de lo trágico en India y en Europa». En India (pp. 305-319). Valencia: Pre-textos.

Morey, M. (2011). «Del pasar de las cosas que pasan y su sentido». En Deleuze, G., Lógica del sentido (pp.13-23). Barcelona: Paidós.

Sontag, Susan. (2010). Ante el dolor de los demás. Barcelona: Debolsillo.

Virilio, P., et al. (2002, 28 de diciembre). Diálogo con Paul Virilio, filósofo y curador. Revista Ñ. Recuperado de http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/28/u-00701.htm

Virilio, P; Agoff, Irene [tr.] (2009). «El museo de los accidentes». En El accidente original (pp. 44-54). Buenos Aires Argentina: Amorrortu Editores.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

DESFASES DEL ARCHIVO,O CÓMO CONSTRUIR LA IMAGEN DESDE LA MEMORIA (Y NO A LA INVERSA). TRES CASOS DE ESTUDIO

Mela Dávila Freire
artfile.es

GAPS IN THE ARCHIVES, OR HOW TO BUILD AN IMAGE FROM MEMORY (AND NOT THE OTHER WAY AROUND). THREE CASE STUDIES

ABSTRACT: The article gathers some of the ideas upon which Mela Dávila based her contribution to the seminary Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar (Huesca, October 20th-22nd, 2016). Through three case studies, Crónicas Mecas; Territorio archivo and Sammlung Mina Menz, by the German artist Gesa Lange, she considers how the notions of identity, archive and photography are influenced by the everyday act of picture taking. The first is a social project of family albums that the community of O Grove in Pontevedra is developing on Facebook. The second work began in Cerezales del Condado (León) and it is an online archive project. It compiles pictures from family albums that are organized by topics. This archive includes voices of the protagonists or their families, explaining the pictures they have contributed to the project. The last work is not strictly an archive, but an artists' book that considers the notion of the passage of time, where classic ways of documenting the past (drawing and photography) are subverted. It is an abstract photographic chronicle, focused on the absence of the characters who once populated the scene under observation. The interaction of fields, disciplines and epistemological practices are shared aspects of these three projects, allowing us to relate photography to anthropology, sociology and personal memory.

KEYWORDS: Archive, family album, record, memory, photograph, identity, territory, geography

RESUMEN: «Desfases del archivo, o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio», recoge las ideas en las que Mela Dávila basó su aportación al seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (Huesca, 20-22 de octubre de 2016).

Mela Dávila, a través de tres casos de estudio: *Crónicas Mecas; Territorio archivo* y *Sammlung Mina Menz*, de la artista alemana Gesa Lange, se plantea cómo las nociones de identidad, archivo y la fotografía se ven afectadas por la práctica fotográfica doméstica. El primero es un proyecto social de álbum familiar que, de manera pública, la comunidad de O Grobe en Pontevedra, hace para facebook. El segundo trabajo se inició en Cerezales del Condado, León y es un proyecto web de archivo, compuesto por imágenes de álbumes familiares agrupadas por temas. Este archivo incorpora las voces de los propios protagonistas de las imágenes o sus familiares, explicando las fotografías que han aportado al proyecto. El último trabajo no es un archivo en sentido estricto, se trata de un libro de artista que plantea una reflexión sobre el paso del tiempo en la que las expectativas sobre las formas clásicas de documentar el pasado (el dibujo y la fotografía) se subvierten. Una crónica personal fotográfica, abstracta y centrada en la ausencia de los personajes que poblaron la escena que se contempla.

Los tres proyectos comparten la interacción de campos, disciplinas y prácticas epistemológicas que permiten aproximar fotografía, antropología, sociología y memoria personal.

PALABRAS CLAVE: Archivo, álbum familiar, registro, memoria, fotografía, identidad, territorio, geografía

Dávila, M. (2017). Desfases del archivo,o Cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio. *SOBRE*. N03, 13-26

«Sincephotographic archives tendtosuspendmeaning and use, withinthe archive meaningexists in a statethatis-both residual and potential. Thesuggestion of past uses coexistswith a plenitude of possibilities.»
Allan Sekula(1983, p. 445)

El archivo, en sus numerosísimas manifestaciones posibles, es el repositorio por excelencia de la memoria y el recuerdo, herramientas indispensables en la construcción de la identidad tanto individual como colectiva. Entre los soportes en los que los documentos del archivo, a su vez, atrapan y fijan en el tiempo los recuerdos, la fotografía ocupa desde su invención un lugar preferente: congela el tiempo en imágenes fijas, recoge todo tipo de detalles y resulta, además, muy verosímil. Asimismo, al emplear un lenguaje accesible para todos—incluso quienes no saben leer—, la memoria inscrita en soportes fotográficos entraña un enorme potencial de comunicación, y ofrece un vasto territorio de posibilidades en lo que a nuevas lecturas e interpretaciones, revisiones, actualizaciones o meras expansiones del archivo se refiere.

El sentido contemporáneo de estas tres nociones —identidad, archivo, fotografía— se ve directamente afectado por la transformación que en nuestros días atraviesan la práctica fotográfica doméstica, y los archivos fotográficos personales en los que dicha práctica, de uno u otro modo, redunda. Los cambios, espoleados por la expansión a la vida privada de la tecnología digital, se suceden a tal velocidad que son perceptibles incluso en el transcurso de menos de una generación. Muchas de las mismas personas que aún conservamos el registro de nuestra infancia en fotografías positivadas y cuidadosamente adheridas a las páginas de un álbum familiar, nos lanzamos ahora, transcurridas poco más de tres décadas, a la generación instantánea, infinita y constante de *selfis* destinados a proyectar —más aún: a fabricar— nuestra propia identidad en el entorno digital: imágenes fotográficas que tendrán una vida efímera, enmarcada en el lapso entre el selfi anterior y el siguiente, y cuya pervivencia no se cuenta entre nuestras preocupaciones.

Esta transformación está todavía en curso, por lo que no es sencillo llegar ya a conclusiones fiables sobre el impacto que provocará en la configuración de los archivos fotográficos de nuestras vidas, o en la concepción del archivo doméstico como repositorio de memoria y, por lo tanto, de identidad, tal como lo habíamos entendido hasta ahora. A falta de conclusiones, sin embargo, puede resultar útil empezar por analizar ciertas instancias particulares: casos de estudio que plantean perspectivas o métodos originales, provocadores o creativos a la hora de preservar —y poner en uso— imágenes fotográficas de contenido biográfico o autobiográfico.

El presente texto, que recoge las ideas en la que se basó mi aportación al seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (Huesca, 20-22 de octubre de 2016), organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, la Diputación Provincial de Huesca y el programa ViSiONA, dirigido por Pedro Vicente y Víctor del Río, comenta tres de estos casos de estudio. Estos casos se han escogido porque, *a priori*, los tres hacen uso de fotografías en su condición de «objetos que encarnan momentos de vida que resultan en perchas a las que se puede sujetar la memoria» (María Rosón, 2016, p. 17), si bien, como se verá más abajo, a menudo es más bien la mirada que se les lanza desde el presente la que carga de significado —y, por lo tanto, de sentido— las imágenes que los conforman. Aunque en cada uno de estos casos las intenciones, el soporte y el método son radicalmente diferentes, los tres ilustran sugerentes actualizaciones, o transformaciones, del álbum fotográfico doméstico, destinadas a construir, revitalizar o interpretar el documento fotográfico mediante prácticas radicalmente distintas.

1. Del álbum familiar a Facebook: *Crónicas mecas*

Situada en la ría de Arousa, en Pontevedra, O Grove es una localidad de larga tradición pesquera, que contaba con incipientes explotaciones de salazón de pescado ya en el siglo XVIII, y cuya población —actualmente, 10.000 habitantes— vivió en la estrechez económica hasta la década de 1940, época en la que el cultivo y la venta de marisco se profesionalizaron, y comenzaron a llegar a las playas los primeros turistas. Merced a estas dos industrias, en la segunda mitad del siglo XX la renta per cápita media en O Grove fue subiendo hasta situarse, en el presente, en niveles altos en relación con el resto de Galicia. La bonanza económica, no obstante, no ha venido acompañada de

Izquierda, cabecera del grupo público en enero de 2017, que muestra una imagen del Gran Hotel de la Toja en los años cuarenta, antes de que un incendio lo destruyese por completo. Derecha, grupo de pescadores en lo que a primera vista parece ser plena faena, aunque posiblemente se tratase, en realidad, de un posado familiar para el fotógrafo (como indicaría, entre otros, la presencia de la niña con lazos en el pelo).

la consolidaciónde entidades o proyectos de carácter cultural que recojan la memoria colectiva y social de la comunidad local: en la actualidad, las instituciones culturales locales se limitan a una pequeña biblioteca y, desde hace pocos años, un modesto museo dedicado a la pesca y el cultivo de marisco. Ninguna de estas dos entidades cuenta con recursos económicos y humanos para conservar el patrimonio fotográfico local, y por lo tanto no hay, en O Grove, un archivo fotográfico público.

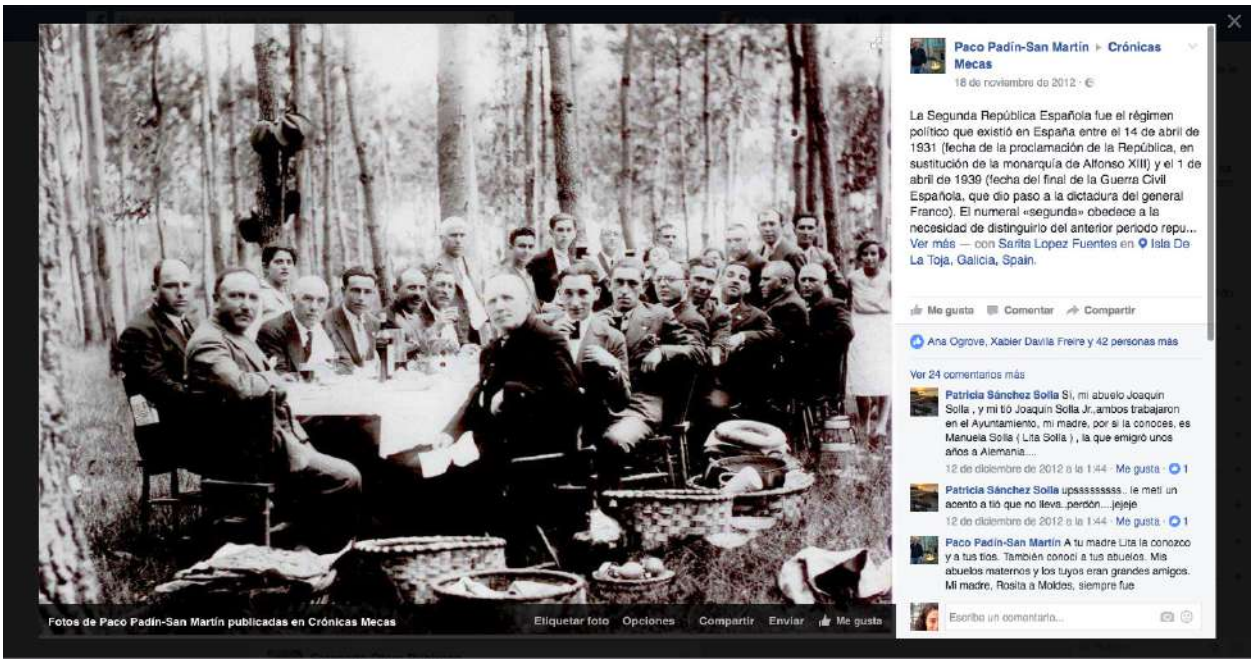
O bien, quizás debería decirse, no lo *había*. Hasta que, en el año 2011, por propia iniciativa, varios vecinos, aficionados a la fotografía y a la historia local por igual, crearon un grupo público en la red social Facebook y lo bautizaron con el nombre de *Crónicas mecas* («meco» es la forma popular del gentilicio local). El grupo nació con una intención clara y sencilla: aprovechar la agilidad e inmediatez de las redes sociales para compartir fotografías del pasado reciente de la localidad entre sus miembros. Desde el primer momento la gran mayoría de las fotografías que se comparten en el grupo provienen, por lo tanto, de álbumes familiares, aunque en menor medida se incluyen también imágenes publicadas en postales, recortes de prensa, fotografías procedentes de archivos foráneos recuperadas por historiadores locales, vídeos e incluso imágenes escaneadas de libros. En su totalidad, el conjunto que los miembros de *Crónicas mecas* han ido subiendo a la red conforma, actualmente, un auténtico repositorio visual de la historia local, que ha construido una «comunidad virtual» formada por la nada desdeñable cifra de 4.500 miembros.

La mayoría de las imágenes que se publican en *Crónicas mecas* muestran a personas, personalidades y personajes locales, que los miembros más activos rápidamente se encargan de identificar y situar en el espacio y el tiempo. Un número importante de las imágenes ilustran también lugares del municipio, paisajes, y escenas locales que van desde bodas, primeras comuniones y procesiones religiosas hasta entierros, fiestas de Carnaval y torneos de fútbol, o bien momentos cotidianos de trabajo dentro y fuera de casa.

En lo que a la temática se refiere, el grupo de administradores de *Crónicas mecas* no ha impuesto ningún conjunto de parámetros que regulen la selección de fotografías, ni ha marcado más límites que un único y obvio requisito: las imágenes publicadas en este grupo deben guardar algún tipo de relación con la historia local. En cuanto al marco temporal, las imágenes más antiguas que pueden encontrarse en el perfil se remontan a los primeros tiempos de la fotografía, en tanto que las más recientes datan de la década de 1980. El conjunto, por lo tanto, atraviesa todo el siglo XX, y a primera vista parecería documentar en detalle la vida en O Grove durante dicho siglo. La observación detallada, no obstante, revela que los miembros del grupo, de modo espontáneo y no explícito, seleccionan sus temas con delicadeza: es llamativa la ausencia de imágenes relacionadas con sucesos de carácter político que puedan provo-

Izquierda, una de las fotografías más antiguas que se han publicado en el grupo, que data de finales del siglo XIX.

Abajo, comida campestre de confraternidad entre los partidarios locales de la Segunda República.



ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

car desencuentros de opinión. Así, una comida campestre de los partidarios locales de la Segunda República, la imagen de algún soldado o un disfraz de miliciano que una joven viste en Carnaval en los años treinta, son casi las únicas referencias a la Guerra Civil y a los conflictos anteriores a su estallido. Del mismo modo, tampoco aparecen documentadas en *Crónicas mecas* las duras condiciones laborales de los primeros trabajadores de las fábricas de pescado en conserva, ni los conflictos laborales en los que dichas condiciones posiblemente derivaron.

A lo largo de los cinco años de existencia de este grupo, el interés que han venido despertando las imágenes que sus integrantes postean no ha decaído, como demuestran el significativo ritmo de participación y el propio número de miembros: 4.500, en un grupo dedicado —recuérdese— a la historia de una población de 10.000 habitantes. Y ello a pesar de que la aparición de *Crónicas mecas*, y su continuidad, no guardan relación alguna con prácticas institucionales o administrativas, sino que resultan de un esfuerzo voluntario y colectivo, que se ha apropiado del entorno digital para materializaruna nueva versión del álbum familiar clásico, guiada por parámetros semejantes a este, pero con sus propias particularidades, que emanan precisamente de su condición post-analógica.

De hecho, a primera vista *Crónicas mecas* revela casi todos los rasgos del álbum familiar clásico: al igual que aquel, este conjunto de imágenes se ha construido a lo largo de un tiempo expandido, el que la selección de imágenes se va reuniendo de forma progresiva; las poses y los temas están altamente codificados y significados (aunque puedan parecer espontáneos a primera vista); los tabús, o momentos particularmente dolorosos de la historia, no se ven reflejados en las fotografías; y el conjunto resultante está pensado para ser compartido y revisado de forma colectiva. Así, apesar de lo contemporáneo de su soporte, *Crónicas mecas* comparte el estatuto de construcción colectiva que era propio de los álbumes familiares clásicos, actualizando el modelo de circulación pública de contenidos que ya constituía un elemento intrínseco dichos álbumes, en relación con los que María Rosón ha señalado: «La aproximación a este tipo de álbumes no puede hacerse exclusivamente bajo el estatuto de lo privado, sino por el contrario como parte constituyente de una cultura visual común y dinámica, cuya movilidad de un formato a otro, de un medio a otro y de una mano a otra –como intercambio o regalo—recupera un testimonio fundamental de la memoria colectiva y manifiesta la circulación de imágenes entre distintos medios, práctica tan antigua como la misma creación de imágenes. A través de ese intervalo y esa circulación, así como el fluido diálogo que establece con otros materiales, se puede decir que el álbum está "elaborado en común".» (Rosón, 2016, p. 166)

Abajo, vista de la iglesia parroquial en una época anterior a la completa urbanización de su entorno, que es tal como se presenta en la actualidad.

Sin embargo, *Crónicas mecas* no es una mera traducción del álbum familiar al soporte digital. Mejor dicho: como sucede en cualquier traducción, también aquí el cambio de soporte provoca alteraciones quizás sutiles, pero relevantes, en la condición original. Para empezar, allí donde en los álbumes se trataba de reunir *fotografías*, entendidas como objetos cuasi-tridimensionales que se podían sostener con las manos, que tenían un peso (aunque fuese ligero), un anverso y un reverso (a menudo marcado con información manuscrita) y una fragilidad material que obligaba a conservarlas con esmero, el grupo de Facebook acumula *imágenes fotográficas* planas, bidimensionales, cuya resolución en pantalla, materialidad original, estado de conservación, calidad e incluso expectativa de supervivencia en el tiempo son cuestiones de todo punto irrelevantes.

Y precisamente la supervivencia, o el potencial de conservación de este conjunto de imágenes, es otro punto en el que un proyecto como *Crónicas mecas* se aleja del espíritu de un álbum familiar. Si aquel era un objeto único, valioso, conservado con esmero y cariño entre las propiedades familiares y transmitido de padres a hijos, este repositorio digital *sui generis*, surgido del esfuerzo espontáneo de los miembros del grupo, carece de aspiraciones de durabilidad. En una nueva instancia del «capitalismo de plataformas» en que vivimos inmersos (Geert Lovink), los resultados de este esfuerzo de documentación colectiva se vuelcan en un software propietario, sujeto a los avatares de la empresa que lo hace público, cuyo cierre conllevaría la desaparición irreversible del conjunto de datos y metadatos que la comunidad de usuarios ha reunido a lo largo de los años.

Página de inicio del Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid en enero de 2017.

El discurso narrativo es, igualmente, un punto de divergencia. Allí donde los álbumes familiares proponían una narrativa cuidada, lineal y definida de manera consciente, un grupo como *Crónicas mecas* hace acopio de materiales de forma totalmente fragmentaria, sin ningún orden específico, y sin permitir búsquedas que permitan imponer alguna estructura en los contenidos. Como ha señalado Lucie Ryzova, «Compartir material en las redes sociales es, por definición, un acto de descontextualización; el único "origen" que importa es el último post en la cadena de infinitos materiales compartidos. Cualquiera que comparta se convierte en "fuente" para la siguiente persona que comparte un ítem, y, durante una breve fracción de tiempo, es también su "propietario".» (Ryzova, 2015, p. 243) En un rasgo muy propio del soporte digital, el sentido narrativo de *Crónicas mecas* se crea a partir de instancias fragmentadas y desconectadas entre sí, que se consultan y se comentan de forma casi siempre independiente.

Asimismo, allí donde los álbumes fotográficos eran depositarios de los referentes visuales de la identidad individual o, como mucho, familiar, un ejercicio de construcción de archivo como *Crónicas mecas* encarna los anclajes visuales de un colectivo más amplio, en este caso el municipio de O Grove. Este factor es significativo, puesto que de él se deriva, posiblemente, el carácter evocador y nostálgico que impregna la interpretación con la que los miembros del grupo reciben y celebran muchas de las imágenes. En este sentido, *Crónicas mecas* está muy lejos de ser una iniciativa aislada. Otros muchos proyectos semejantes, algunos de carácter colectivo y otros, también, organizados por instituciones, comparten este impulso de recuperación y registro del pasado desde una perspectiva eminentemente evocadora, que se concentra en reconstruir y loar un pasado más o menos pintoresco, idealizado y «editado».

Un ejemplo institucional de esta tendencia es el Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid, un proyecto comisariado por Chema Conesa entre 2010 y 2011, a lo largo del cual una serie de unidades móviles se repartieron por el territorio madrileño y se dedicaron a digitalizar e identificar imágenes fotográficas de álbumes familiares para construir, tal como se señala en la presentación de la página web, «una gran historia contada foto a foto, a partir de las imágenes que los ciudadanos de la Comunidad de Madrid hemos recuperado de nuestros álbumes familiares: aquellas que *mejor cuentan nuestra vida*, la de todos, la de Madrid... Porque *detrás de estas fotos está cómo fuimos, cómo somos y cómo seremos*...» (las cursivas son mías).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Uno de los numerosos grupos de Facebook, en Egipto, dedicados a recrear en imágenes el pasado reciente.

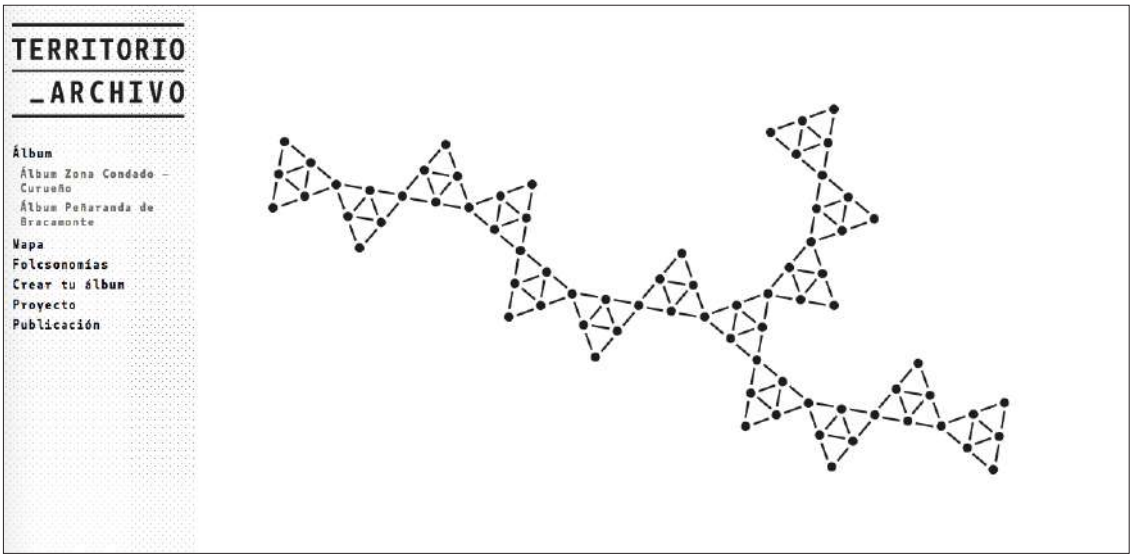
Pero podrían encontrarse instancias semejantes en contextos mucho más lejanos. Lucie Ryzova se ha dedicado a analizar la proliferación de perfiles y grupos de Facebook dedicados a recuperar fotografías antiguas en el Egipto contemporáneo, y sobre ellos señala algunos aspectos que serían perfectamente aplicables a nuestros ejemplos locales: «La *raisond'être* de todas estas páginas es postear y poner en circulación imágenes que ilustran aspectos de la vida en el *zaman* egipcio. *Zaman* podría traducirse como "por aquel entonces", pero es más exacto traducirlo como "en los (buenos) viejos tiempos", porque lleva implícitos una nostalgia y una valoración positiva que se vinculan al "por aquel entonces".» (Ryzova, 2015, p. 241) Algo parecido puede decirse del conjunto de imágenes que conforman *Crónicas mecas*: en una población que ha visto sus formas de vida y su configuración urbana visiblemente transformados en el plazo de pocas décadas, el esfuerzo por documentar en imágenes los cambios y recuperar para la memoria lo que ya ha dejado de existir refuerza vivamente el sentido de pertenencia a una comunidad específica y concreta, que une a quienes fueron testigos del pasado desaparecido. Al mismo tiempo, de forma involuntaria, pero inexorable, este esfuerzo de documentación certifica su pérdida de forma definitiva; como ha señalado Anthony Downey, «La necesidad de archivar está vinculada al temor a la pérdida; pero a fin de archivar algo, este algo debe fijarse en el tiempo, como si fuera una mariposa pinchada con un alfiler a una vitrina de cristal, y así archivar es también matar precisamente aquello que uno teme perder.» (Anthony Downey, p. 54)

2. *Territorio archivo*: el álbum fotográfico familiar como disparador de actividad

El segundo caso de estudio que nos ocupa es ha sido construido también a partir de archivos fotográficos domésticos. Su carácter, no obstante, es muy diferente, empezando por el hecho de que la tarea de recopilar imágenes y convertirlas en un repositorio digital no se agotó en sí misma, sino que formaba parte de un conjunto de actividades más amplio, que buscaba resituar en el presente la selección de fotografías y emplearla como disparador de eventos que les insuflasen nueva vida y aprovechasen su potencial para provocar nuevas interpretaciones y lecturas, además de reforzar la vinculación emocional de un colectivo concreto a un territorio específico.

Territorio archivo arrancó en 2011, y en su primera fase se materializó en un repositorio digital que incluía una selección de fotografías procedentes de diversos álbumes familiares, debidamente clasificadas con taxonomías desarrolladas, en parte, para la ocasión; una exposición, en la que se incluían facsímiles de las fotografías seleccionadas para el repositorio digital; una serie de actividades públicas, orientadas a la participación de público, y a un diálogo en el que los organizadores institucionales y los visitantes se encontraban en un mismo nivel; y una publicación que recoge diversos análisis teóricos al hilo de todas las facetas del proyecto, aunque haciendo especial hincapié en la reflexión sobre las particularidades del archivo fotográfico.

El proyecto surgió de la iniciativa de un artista, Chus Domínguez —realizador de cine—, en colaboración con una institución cultural, la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, en Cerezales del Condado (León). Es relevante señalar que la Fundación se



define a sí misma como «orientada al desarrollo del territorio y a la transferencia de conocimiento a la sociedad mediante dos vías de acción: la producción cultural y la etnoeducación».La orientación al territorio que subraya el *mission statement* de la Fundación resultó un factor clave en este proyecto, el cual, según su propia definición, «aborda[ba], a partir de una lógica de *no ficción* y mediante un programa de activaciones, el grado de interdependencia que se establece entre la idea de territorio y la de archivo sobre el horizonte de ocho núcleos rurales —en distinto grado—, distribuidos en dos provincias / regiones de Castilla y León: siete de ellos situados en la provincia de León, en la comarca Condado-Curueño —Cerezales del Condado, Castro del Condado, Ambasaguas de Curueño, Devesa de Curueño, Barrio de Nuestra Señora, Barrillos de Curueño y Lugán— y uno más, Peñaranda de Bracamonte, situado en Salamanca y población principal de la comarca de Tierra de Peñaranda.»

El concepto de territorio –geográfico, emocional o temporal— resultaba, pues, doblemente relevante para este proyecto, como también lo eran la participación y —una vez más— la identidad colectiva: «El proyecto deposita la principal autoridad en la construcción de los relatos comunes, aquellos que dan sentido colectivo a cualquier lectura social, cultural, económica o histórica de un lugar, sobre los propios habitantes de los núcleos señalados.»

«Desde el álbum familiar como síntesis de la memoria íntima —prosigue la presentación del proyecto— hasta las diferentes categorías de la sala de exposiciones como destino público del documento se produce un recorrido que transita a través de numerosos hitos conceptuales, metodológicos y formales, esenciales para comprender buena parte del trabajo del arte en el último siglo: la compulsión privada de archivar en imágenes; la construcción de identidades locales o etnológicas mediante la identificación de sus objetos, paisajes, relaciones o individuos; los derechos del entrevistado/a; la tensión entre verdad y ficción documental, entre archivo y exposición, entre uso y abuso del documento; la repercusión iconográfica y conceptual de la estructura archivística y documental sobre la estética y la creación contemporáneas; ciertos absurdos—o desplazamientos— de la costumbre taxonómica; las ramificaciones contemporáneas del arte de la memoria; la capacidad de las organizaciones de

Izquierda, página de inicio de la página web de *Territorio Archivo*.

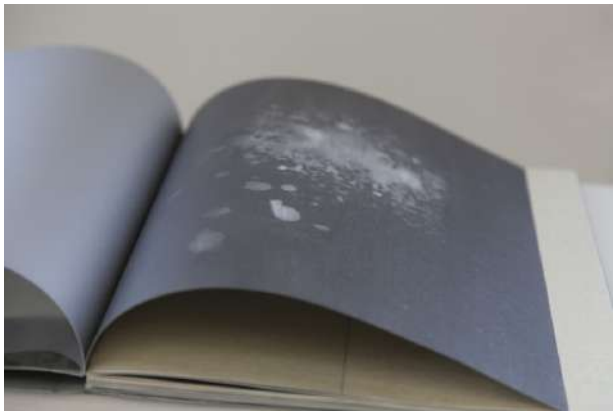
Centro, ficha descriptiva de una de las fotografías que se han digitalizado para el proyecto, en la que se ilustran tanto el anverso como el reverso, y un documento de audio con la descripción del contenido de la imagen por parte de su propietaria, o «conservadora doméstica».

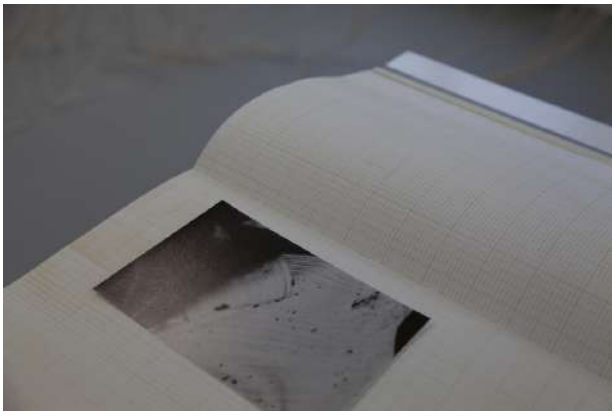
Derecha, las visitantes observan las reproducciones de fotografías de los archivos domésticos, en el contexto de la exposición que formó parte del proyecto.

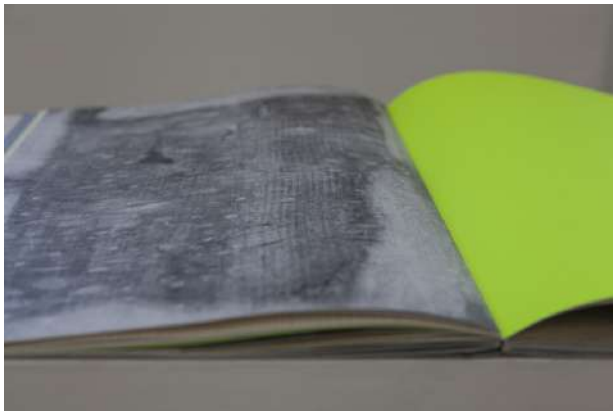
imágenes —y de los relatos orales— para catalogar y al mismo tiempo construir la realidad que representan.»

A diferencia de instancias surgidas de forma espontánea y colectiva, como *Crónicas mecas*, desde el primer momento la perspectiva que adoptaron los impulsores de *Territorio archivo* estuvo guiada por la reflexión teórica, una actitud «meta-archivística» —que les impulsó a documentar en detalle no solo los archivos domésticos consultados, sino también su propio trabajo sobre ellos—, y un agudo sentido de la profesionalidad y el rigor. Así, en la concepción de la base de datos destinada a conservar el repositorio digital se tuvo muy en cuenta la condición material de los originales fotográficos, tomando la decisión de escanear tanto el anverso como el reverso de cada fotografía; para el proyecto se definieron nuevas taxonomías, adaptadas al contexto geográfico y cultural en el que estos archivos habían ido surgiendo; y los metadatos se presentaron de un modo poco «mediado», incorporando las fuentes originales en la medida de lo posible: por ejemplo, los audios que registran las descripciones o comentarios de los «conservadores domésticos» en relación con cada una de las imágenes.

El resultado es un repositorio cuidadísimo, en el que se ha tenido en cuenta cada detalle en cuanto al impacto que provocaría en la presentación de los materiales, y la selección de fotografías se ha realizado tras haber dedicado numerosos esfuerzos a reflexionar sobre lo que se pretendía con ella. Por ello, aunque pudieran resultar semejantes —de hecho, lo son en cuanto a la materia prima de la que se han alimentado—, *Territorio archivo* y *Crónicas mecas* son iniciativas muy distintas. *Crónicas mecas* es, sin duda, más espontáneo, pero también, por ello, menos consecuente, riguroso y consciente de sus propios límites y potencialidades. Y su recorrido es, en cierta medida, menor, puesto que se limita al crecimiento y la expansión del repositorio digital, si bien recientemente, y casi a modo de efecto secundario e involuntario, el creciente interés por las colecciones fotográficas domésticas en relación con la historia local que este grupo ha alimentado ha desempeñado un papel relevante en la organización de exposiciones dedicadas a la fotografía histórica en la Casa de la Cultura de O Grove). *Territorio archivo*, por su parte, reivindicaba el mismo nivel de







ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

relevancia entre todas y cada una de las facetas en las que se desdobló el proyecto, de las que, como se ha señalado, el repositorio digital era solo una—, situando aspectos como la exposición, o las reuniones vespertinas para revisar fotografías en grupo, en un mismo nivel de relevancia con respecto a la exposición o el libro.

Territorio Archivo constituye, de hecho, un ejemplo modélico de «reactivación», es decir, de la recuperación de materiales de archivo (fotográfico, en este caso) a los que se les devuelve vida y sentido en el presente, al mismo tiempo que esos mismos materiales, a su vez, dinamizan el presente y el futuro: merced a este proyecto, la Fundación Cerezales, que había iniciado sus actividades poco tiempo antes, logró tejer una rápida y sólida red de complicidades entre la población local, despertando su interés, ofreciéndoles un atractivo aliciente para acudir a sus salas, y convirtiéndose, en consecuencia, en un referente más del contexto cultural local.

3. *Sammlung Minna Menz*. Documentar qué pasa cuando no pasa nada

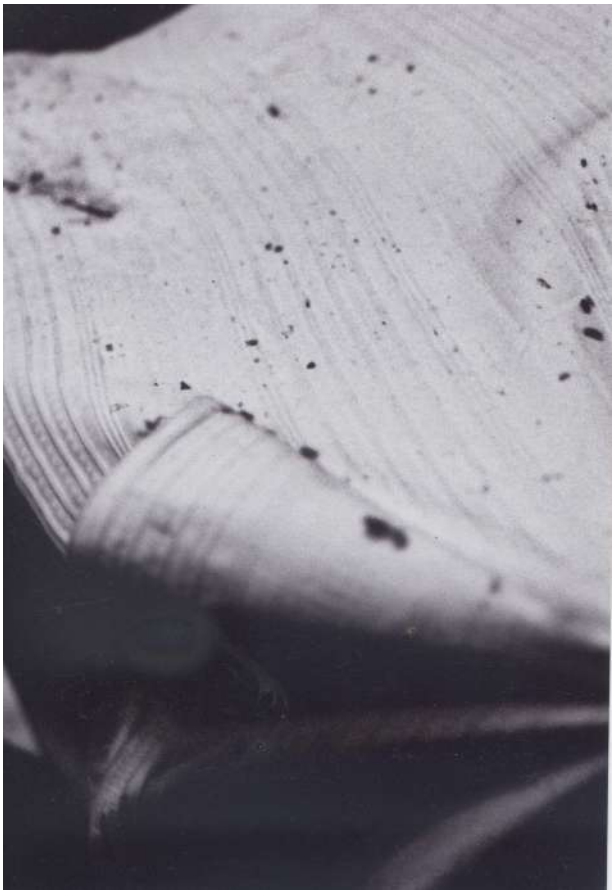
El último de los tres casos que nos ocupan no es un archivo en sentido estricto, sino un libro de artista que hace uso del dibujo y la fotografía. *Sammlung Mina Menz*, de la artista alemana Gesa Lange, fue publicado en otoño de 2016, y plantea una reflexión sobre el paso del tiempo en la que las expectativas sobre las formas clásicas de documentar el pasado se subvierten de tal forma que el dibujo presenta la realidad de forma figurativa y literal, en tanto que la fotografía agrega el componente abstracto y emocional. Con la combinación de uno y otra, el libro acaba por evocar de modo casi físico la espacialidad del lugar que documenta, un lugar en el que los rastros de la existencia humana son apenas perceptibles, pero se resisten tercamente a desaparecer del todo.

Corría el año 2004 cuando, un día, un buen amigo invitó a Gesa Lange a visitar la propiedad donde reside su familia, que comprende una vivienda y varias edificaciones adyacentes: un establo y cobertizos diversos. Durante la visita, advirtiendo el interés de Lange en aquellas construcciones deterioradas, que no habían sufrido modificación alguna a lo largo de las últimas décadas, uno de los miembros de la familia sugirió que seguramente a Lange le gustaría visitar también «la casa de la abuela». A continuación, la invitó a entrar en una de aquellas edificaciones, en cuyo interior Lange descubrió una habitación de unos 16 m^2 en la que, como ella misma recordaría más tarde, «se diría que el tiempo no había pasado desde sesenta años antes». Una cama con las almohadas cuidadosamente colocadas, dos armarios llenos de prendas femeninas, estanterías con vajilla y cubiertos, una mesa con un mantel de ganchillo, sillas… Todos y cada uno de los objetos en aquel cuarto parecían hablar de la mano cuidadosa de su habitante, y estar a la espera de que regresase en cualquier momento.

Los miembros de la familia recibieron con circunspección las precavidas preguntas de Lange sobre la última ocupante de aquella habitación, y sobre las razones por las que su interior se había conservado en aquel estado durante décadas. Aquella, le contaron a Lange, había sido la habitación de la abuela, fallecida en 1963. Nadie parecía saber bien cuánto tiempo había vivido la abuela en aquella habitación, ni tampoco por qué, tras su fallecimiento, nadie había vuelto a tocar sus cosas. A partir de las vagas explicaciones que recibió, Lange dedujo que no había sido una decisión consciente, sino más bien producto de las vacilaciones de la familia sobre lo que había que hacer con aquel cuarto y su contenido al morir la abuela. Como no sabían qué hacer, no hicieron nada: la incertidumbre condujo a la inacción, y la inacción, con el paso del tiempo, fue transformando aquel cuarto en un mausoleo doméstico involuntario y accidental.

Las habitaciones abandonadas —Lange ha citado la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard en este sentido— pueden convertirse en repositorios no solo de nuestros recuerdos, sino también de todo aquello que olvidamos. Y así fue como el recuerdo de la abuela se conservó, al mismo tiempo que se difuminaba, merced a la presencia tercamente física de los objetos personales que la habían acompañado en sus últimos días.

El descubrimiento de aquella habitación produjo en Lange una impresión duradera que la impulsó a reflexionar sobre el espacio, el tiempo, la memoria, la decadencia, y la posibilidad de atrapar y explorar todos estos temas mediante el dibujo. Tras aquel primer hallazgo, Gesa Lange regresó a aquel cuarto en varias ocasiones, dejándose



ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

impregnar por el peculiar ambiente del lugar, tomando fotografías y haciendo bocetos. Con aquellas fotografías y dibujos, Lange aspiraba a dar forma visual a la mezcla de memoria y olvido que tanto la había impresionado, y al mismo tiempo a documentar el impacto del paso del tiempo en la condición física de aquella habitación, la cual, tal como Lange advertía visita tras visita, iba cayendo poco a poco en la ruina: las ramas de los árboles comenzaban a entrar por las ventanas, el papel pintado de la pared se levantaba, y la humedad iba impregnando las ropas que todavía colgaban en los armarios.

Al capturar los detalles de tal decadencia, lo que Lange pretendía en realidad era transformar una dimensión en otra dimensión distinta. Pero no se trataba de trasladar los rasgos de un espacio *tridimensional* a una superficie *bidimensional*, sino sobre todo de tomar el *tiempo* como materia prima, y convertirlo en *imagen*.

El hallazgo y la exploración de la morada final de Minna Menz resultaron muy pronto en una serie de dibujos que ocupan, en cierto modo, el espacio intermedio entre la representación figurativa y la abstracción. ¿Qué muestran estos dibujos? Procesos de mutación incesantes, inexorables, que se materializan en superficies deterioradas, texturas en descomposición y manchas sujetas a un proceso de cambio permanente. Así, estos dibujos retratan visualmente la transformación perpetua a la que el transcurso del tiempo somete a los objetos materiales.

A la vez, sin embargo, se trata de imágenes inmóviles, que capturan un instante y constituyen, por lo tanto, representaciones atemporales de los estadios apenas perceptibles de un proceso interminable, estadios que el trazo del lápiz sobre el papel ha congelado. Al igual que el espacio doméstico de Minna Menz en el momento en que Lange lo descubrió, estos dibujos hablan del tiempo y sin embargo se sitúan fuera de su alcance, puesto que constituyen un inventario de imágenes *fijas*. En su conjunto, estas imágenes aspiran a mostrar lo que pasa cuando no pasa nada más que el tiempo.

Surgido del mismo impulso que animó a Gesa Lange a desvelar, mediante dibujos y fotografías, el impacto irrevocable del tiempo en la materia, el libro de artista *Sammlung Minna Menz* supone un paso más allá en el desarrollo de su investigación. Esta serie de imágenes narra una historia poco convencional, construida a partir de fracciones de tiempo aparentemente inconexas, pero unidas entre sí gracias a la linealidad que el formato impone al contenido: la secuencia de páginas conlleva un ritmo narrativo que tiene un principio y un final, y es así como el tiempo, merced a la materialidad de las páginas, vuelve a imponerse una vez más.

En esta nueva formalización de la investigación de Lange, los movimientos de la mano del lector a medida que hojea las páginas constituyen un reflejo de la propia progresión física de la artista mientras avanza en la realización de sus dibujos, en tanto que las fotografías que Lange ha insertado entre las páginas, como si se tratase de instantáneas personales olvidadas una vez en un libro para ser reencontradas mucho tiempo después, recuperan para la experiencia del lector la subjetividad y el afecto, al mismo tiempo que cuestionan las expectativas convencionales de objetividad y precisión que despierta la fotografía, en contraste con el dibujo, cuando se trata de representar el mundo tangible. Al insertar estas fotografías, que la propia Lange tomó en la última morada de Minna Menz, la artista transforma este libro en un contenedor, y así, la habitación original que sirviera como inspiración para el proyecto se evoca no solo mediante los dibujos, sino también mediante el repositorio físico en el que el propio libro se convierte.

El círculo, de este modo, se completa: el proceso que había empezado con la exploración de un entorno tridimensional culmina en un libro de artista que ha sido concebido a modo de receptáculo, en cuyo interior el tiempo, el espacio y los efectos de ambos sobre la memoria y las emociones se representan de un modo altamente sugestivo.

Bibliografía

Downey, Anthony (ed.) (2015) introducción a *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and ContestedNarratives in theMiddle East*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
Lange, Gesa (2016) *Sammlung Minna Menz*. Hamburgo: Material Verlag.
Numerico, Teresa (2016) «Interview withGeertLovink». Roma: L'Unità, 2 de abril de 2016.
Rosón, María (2016) *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (Materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, colección «Grandes temas», 2016.
Ryzova, Lucie (2015) «TheMaking of PhotographicHeritage in ContemporaryEgypt». En Anthony Downey (ed.), Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and ContestedNarratives in theMiddle East. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
Sekula, Allan (1983) «Reading an Archive: PhotographyBetweenLabour and Capitalism» [1983], en Liz Wells (ed.), ThePhotography Reader. Nueva York: Routledge, 2003, pp 443-452.

www.archivofotograficodemadrid.com

http://fundacioncerezalesantoninoycinia.org

www.territorioarchivo.org

http://www.dphuesca.es/seminarios-uimp

Fotografías de SammlungMinnaMenz, por Dorothea Heinrich

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

DERIVA A TRAVÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL SUBCONSCIENTE COLECTIVO: EL TERRITORIO, LA ARQUITECTURA, LA CIUDAD, EL LIBRO

Carlos Gor Gómez
carlosgor@grxarquitectos.com

DRIFTING THROUGH THE CONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE SUBCONSCIOUS: TERRITORY, ARCHITECTURE, CITY, BOOKS

ABSTRACT: Our identity can be observed through the role that architecture plays in its construction from an amplified point of view, without adhering to the purely formal aspects of the discipline. The idea of the "Marlboro Man" drawn from documenting the pioneers of the Midwestern United States, citizen self-surveillance in the German Democratic Republic in the 1970s, or the crystallization of the bourgeois class society in the design of the Besançon Theather are just some of the examples that can help us understand the role of Territory, City and Architecture in the construction of the collective subconscious. If we understand architecture in the terms laid out by Michel Foucault, that is, as an instrument of power in which control strategies, body disciplines and bio-political devices converge, it is easier to understand the city as a battlefield in which the subtleties of identity are forged. In the same way, the image of architecture and the way it has been narrated have gradually built the subconscious of the discipline.

KEYWORDS: Territory, architecture, urban, city, collective subconscious, identity, panoptic on, theater, cinema, control, book

RESUMEN: La forma en la que se construye nuestra identidad puede ser observada desde el papel que juega en ella la arquitectura, afrontada desde una mirada amplificada, sin ceñirse a los aspectos puramente formales de la disciplina. La idea del «Hombre Marlboro» a partir del documentalismo de los pioneros del medio oeste en Estados Unidos, la autovigilancia ciudadana en la República Democrática Alemana, o la cristalización de la sociedad de clases burguesa a partir del diseño del Teatro de Besançon, son algunos de los ejemplos con los que podemos entender el papel que juega el territorio, la ciudad y la arquitectura en la construcción del subconsciente colectivo. Si entendemos la arquitectura de la forma que la entendía Michel Foucault, como un dispositivo de poder en el que confluyen estrategias de control, disciplinas del cuerpo y mecanismos biopolíticos, podemos entender la ciudad como un campo de batalla en el que se fraguan las sutilezas de la identidad. De la misma manera, la imagen de la arquitectura y su forma de narrarla han ido construyendo el subconsciente de la disciplina.

PALABRAS CLAVE: Territorio, arquitectura, urbano, ciudad, subconsciente colectivo, identidad, panóptico, teatro, cine, control, libro

Robert J. Flaherty. *Nanook of the North* (1924)

Robert J. Flaherty rodó el primer documental antropológico en 1924, *Nanook of the North*, sobre la vida de los aborígenes groenlandeses. Para ello Flaherty convivió con los inuit durante meses para conocer sus costumbres y formas de vida, pero a la hora de rodar pidió a estos esquimales que vistieran de una forma más pintoresca, usando los trajes tradicionales que ya entonces solo usaban para la festividades y evitando atuendos occidentales. También les pidió que no cazaran con armas de fuego si no usando los aparejos de sus ancestros. Cuando los críticos supieron que había filmado con esta metodología le criticaron por no ser fiel a la realidad. Flaherty argumentó que para ser fiel al espíritu de las cosas, tenía que distorsionarlas[1].

La forma en la que se construye una narración es fundamental a la hora de transmitir un hecho histórico o explicar una realidad social o cultural. Es a partir de una construcción narrativa aceptada desde donde se cimentan los esquemas y estructuras mentales que dan lugar a nuestra percepción y los principios de nuestras ideas; es decir, es la forma de ir moldeando nuestro subconsciente. Carl G. Jung determinó la idea de «inconsciente colectivo» (Varnelis; Sumrell, 2007) a modo de una construcción social de ciertas narraciones culturales «mitológicas» o «arquetipos» a modo de vara de medir o guía con los que compararnos, construirnos o identificarnos a la hora de determinar nuestra escala de valores, nuestro lugar en el mundo o nuestros roles de género, por ejemplo. Con el término «subconsciente», el sufijo «sub» permite situarnos más cerca a la conciencia, o al menos indica que no actúa «sin» conciencia. Esta palabra se considera más precisa, por tanto, para hacer referencia a una narración social para la formación de una impronta de conceptos más abstractos, más alejados del individuo y cercanos a la colectividad, de construcción más interesada y «consciente» como pueden ser «nación», «ciudad», «museo» o «casa». Por otro lado, usando el término «subconsciente colectivo», en lugar del jungiano «inconsciente colectivo», se busca descartar una posible pretensión de aportar conocimiento al campo del psicoanálisis, si no más bien discurrir en el tipo de narraciones que construyen la identidad cultural.

Bruno Latour habla en la *Invención de la guerra de las ciencias (*Latour, 1999: 258-282), acerca de cómo los supuestos datos objetivos son en realidad constructos posicionados e interesados socio-políticamente en lo que él denomina como «cajas negras», una serie de cierres epistémicos que permitan aseverar ciertos datos y resultados como objetivos para el desarrollo de una narración científica. Estas narraciones pretenden funcionar a modo de pacto ajeno a la filtración de la subjetividad, como si el conocimiento se construyera desde una urna impermeable a la contaminación contextual. Del mismo modo la narración de la historia se fundamenta en estas «cajas negras», constructos narrativos que nos permiten encapsular en cajones estancos historias que en realidad escapan a una lógica unidireccional y que en ocasiones son útiles para la conformación intencionada de una idea colectiva.

A partir de cuatro escalas de lectura del paisaje asociadas a cuatro narraciones, podremos entender el papel que el territorio, la ciudad, la arquitectura, y el libro (de lo lejano a lo cercano), juegan en la configuración tecno-política del subconsciente colectivo.

EL TERRITORIO: La construcción de la identidad del Medio Oeste estadounidense.

Entendamos el territorio como la alianza entre una realidad geográfica y sus habitantes, humanos y no humanos[3], que lo cargan de contenido cultural e histórico. La idea de una identidad colectiva del territorio que se transmite a través de la cultura popular contiene una

—

1 Varnelis, K. & Sumrell, R. (2007). *Blue Mondays*. Barcelona, España: Actar
2 Las referencias de Jung sobre el «inconcsciente colectivo» se reitera y profundiza en gran parte de su trabajo, la obra donde se define es *Los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo* (1936-54), pero lo enfoca desde una óptica más coloquial en *Recuerdos, Sueños, Pensamientos* (1961).

3 Forma de hablar de los agente habitantes de un lugar desde una perspectiva ampliada como se recoge en la idea del actor-red de Bruno Latour, donde los habitantes no tienen que ser entendidos como únicamente humanos, si no que pueden ser colectivos, animales, ecosistemas o discursos.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Arriba izquierda: Edward Sheriff Curtis. *Cañón de Chelly* (1904). Fuente: Respini, 2009.
Arriba derecha: *Centauros del Desierto* (Howard Hawks, 1956)

Abajo izquierda, Cartel publicitario de Marlboro. Abajo centro, Stephen Shore. *Beverly Boulevard and La Breal Avenue*, Los Angeles (1975). Abajo derecha, Adam Bartos. *Los Ángeles* (1978).

multiplicidad de capas epistémicas, como un hojaldre sobre el que se superponen discursos hegemónicos históricos, culturales y artísticos. En el caso europeo, la complejidad de los devenires históricos que atraviesan diferentes campos culturales, le confieren una amplitud de lectura que hace imposible el seguimiento de una narración lineal de un discurso histórico. Pero el caso estadounidense es diferente, no tanto por ser una historia corta desde su construcción como estado colonial, si no porque su evolución y desarrollo ha sido documentada fotográficamente prácticamente desde su gestación. Esta es una cualidad común con diversos estados de la colonialidad europea, pero ninguno de los otros se convirtió rápidamente en la vanguardia económica, militar y cultural que le confirió un rol de «titán»[4] del capitalismo, mito que también deviene de construir muy intensamente una narración propia fácilmente exportable.

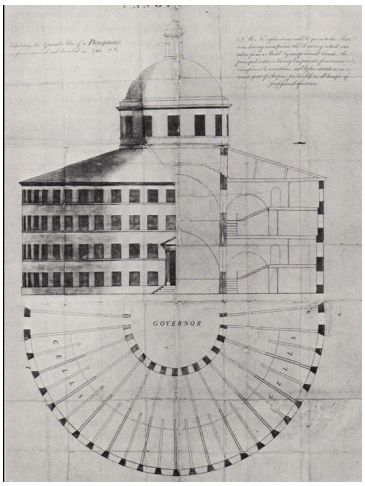
Esta narración no se puede entender sin la fotografía documentalista que acompañó a los nuevos colonos y pioneros en las tierras del Medio Oeste norteamericano. Fotografías como las de Edward Sheriff Curtis, Timothy O´Sullivan, Carleton E. Watkins o William Henry Jackson a finales del siglo XIX, que recogen la fascinación por el paisaje y la vulnerabilidad del ser humano en su presencia y que parecen especialmente prediseñadas para la construcción de una ambientación del gran constructor del ideario estadounidense, el *western*. Podemos ver su influencia en la construcción visual de autores como Howard Hawks, John Ford, Sergio Leone o Sam Peckinpah[5], y construye el ideal del «hombre americano» encarnado en John Wayne, como modelo de la masculinidad americana: rudeza, violencia, individualidad, insolidaridad, control de la situación y justiciero, en definitiva *el hombre que vive con su propio código* como define Eva Respini (2009:24).

Esta formulación construye las bases de una comprensión nítida de la propia identidad para el estadounidense a partir del que se pueden entender dos líneas de fuga: la reivindicación de la supuesta autenticidad americana, representada en el «hombre Marlboro» o en la decadencia heroica de esa figura y sus paisajes con el *Easy Rider*[6]; así como nuevas visiones desde ese punto de partida del territorio americano en autores como David Lynch o Win Wenders entre otros[7]. Del mismo modo ocurre con la

—

4 Carl G. Jung habla en términos mitológicos para la definición de los «arquetipos» utilizados en su discurso sobre el «inconsciente colectivo».

5 Con ejemplos como Rio Bravo (Hawks), Centauros del Desierto (Ford), El Bueno, El Feo y El Malo (Leone) y Grupo Salvaje (Penkinpah), se propone un resumido abanico cinematográfico en los que, independientemente de las corrientes narrativas, la imagen del medio oeste americano tiene fuerte influencia del citado documentalismo de los pioneros.
6 Se hace referencia a la película de Dennis Hopper *Easy Ryder* (1969).
7 Con ejemplos como *Paris, Texas* (Wenders) o *Corazón Salvaje*, *Terciopelo Azul* o *Carretera Perdida* (Lynch), se pone un breve ejemplo de una gran diversidad de autores que han trabajado una revisión del territorio del Medio Oeste americano.



Derecha, Diseño de panóptico de Jeremy Bentham.
Izquierda, Martha Rosler. Serie *Housing Beautiful* (1967-1972).

revisión de estos paisajes en el avance del capitalismo en la pintura de Edward Hopper, o en la fotografía de Robert Adams, que muestra la vulnerabilidad de estos paisajes en decadencia. Edward Ruscha muestran la producción seriada de lo urbano que destrona la idea de autenticidad americana, línea por la que incide Stephen Shore, mostrando la comercialización e industrialización de los equipamientos, o Adam Bartos incidiendo sobre la inhumanidad de las infraestructuras que dan soporte a esas líneas del subconsciente de libertad a la americana. En cualquier caso desde el constructo referencial a ese ideario representado y construido desde un discurso estilístico desde el siglo XIX, estos paisajes y las alianzas con sus habitantes, configuran el soporte de una idea de territorio que será el telón de fondo para la destilación del discurso hegemónico de una nación.

LA ARQUITECTURA: El panóptico y la evolución espacial del teatro clásico al cine contemporáneo. La construcción de la escena social.

Si el territorio es la alianza entre un entorno y sus habitantes, la arquitectura es la forma en que esos habitantes se adaptan a dicho entorno. Por tanto es un constructo social, una materialización de las estructuras políticas y económicas que permite lecturas veladas más allá de los discursos hegemónicos, la forma en que se organizan las jerarquías sociales, la capacidad cultural de una sociedad y sus intervalos económicos. A través de los espacios se generan las disciplinas de los cuerpos a modo de adiestramiento (Foucault, 1981: 157-199). El dispositivo de Jeremy Bentham, el panóptico[8], es la mejor representación del diseño para la disciplina, a partir de un diseño radial el vigilante tiene el control monofocal de todos los prisioneros.

Esta estructura de control no solo adiestra al preso que se siente vigilado, lo esté o no, si no que la prisión en sí misma es un aviso para la sociedad, un dispositivo de discursos intelectuales y arquitecturas para la prefiguración del civismo. Esta forma de entender la arquitectura como un dispositivo político se produce de igual manera en lo doméstico a través de la casa, que cristaliza la idea de familia, higiene o el papel de la mujer en la sociedad, entre otras cuestiones. Diferentes artistas han trabajado con la forma que la arquitectura arrastra con una suerte de cargas de poder. La artista Martha Rosler visibiliza estas construcciones sociales en diferentes obras, desde una visión más global en la serie de fotomontajes sobre la vivienda periurbana de la postguerra con la serie *Housing Beatiful*, a discursos sobre la intimidad en el diseño de los cuerpos en el video *Semiotic of the Kitchen* de 1974.

En otra dirección, la obra *Gogó* del artista Félix González-Torres, en la que un gogó profesional baila sobre una tarima en el espacio expositivo, evidencia cómo el contexto espacial construye las reglamentaciones sociales inscritas en las arquitecturas que habitamos. En una dirección más poética, pero también reveladora, se presenta el trabajo *Altes Bahnhof Videowalk* de Cardiff & Miller para la Documenta 13, una instalación audiovisual en la que presentan una serie de videos para ser visto desde un dispositivo móvil, donde el escenario real puede a su vez ser vistos a través de pseudoficciones con diferentes capas históricas y narrativas que amplían la percepción de la arquitectura que se está habitando, evidenciando las cargas biopolíticas de los espacios.

Ciertamente el panóptico y cómo sus tecnologías se adaptan a la tipología «casa» representan las ideas de Michel Foucault sobre la prisión de forma muy ilustrativa, pero la gestación de otro dispositivo ha sido aun más operativo, sutil y evolucionado: la invención del espacio escénico del teatro. Hasta el siglo XVIII el teatro se organizaba en las plazas y patios de vecinos como una festividad popular, la única organización social definida. Se llevaban a cabo en festividades y lo habitual era que se sucedieran entre borrachos, gritos, prostitución y mercadeo, un acto festivo y popular. El refinamiento

—

8 Jeremey Bentham, pensador inglés creador de la idea del panóptico utilizado por Foucault como paradigma de las relaciones de poder en *Vigilar y Castigar*.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Alter Bahnhof Videowalk (2012). Cardiff & Miller.

intelectual de las obras teatrales y el aumento de la afición a las artes escénicas por parte de la nobleza y burguesía de la época provocaron en Francia el inicio del diseño y construcción de los primeros teatros, tarea en la que fue pionero un innovador tipológico, el arquitecto Claude-Nicolas Ledoux. El diseño fue claro y tan efectivo que se mantiene hasta nuestros días prácticamente sin modificaciones. Reproducía un gran patio de vecinos (el patio de butacas, con un foso para apuntadores y músicos), con sus terrazas interiores en el perímetro (los palcos). Este diseño permitía la diferenciación social por su localización, las clases populares y sus entradas baratas en el patio de butacas, y las clases pudientes en nivel ascendente en las diferentes plantas de palcos con la ubicación de la autoridad y la realeza en el palco real en el centro del espacio, recogiendo el guante del innovador diseño panóptico de Bentham. Además el diseño se planteaba como una caja dentro de otra caja, de forma que se quedaban en el cuerpo exterior (el espacio servidor) e invisibilizados los trabajadores, aperos y mecanismos que hacen posible el servicio a la escena (espacios servidos)[9]. Por tanto en este espacio se produce el mismo constructo que en la prisión, pero no tanto para la disciplina punitiva, sino para la disciplina cultural y discursiva. La autoridad se configura como autoridad policial de la narración artística y las diferentes escalas sociales, así como sus reacciones y preferencias, que son controladas, supervisadas y evaluadas. El panóptico como espacio de la prisión no es más que el más evidente diseño de poder, pero el sistema se reproduce en la casa, la escuela, el hospital o el museo.

Significativo es el salto del espacio del teatro hacia su adaptación a las salas de cine contemporáneas. A finales del siglo XIX aparecen las primeras técnicas cinematográficas en Europa. Los hermanos Skladanowsky llevan a cabo la primera proyección en público con su bioscopio en el Music-Hall Wintergarten de Berlín (Barber, 2006: 22-30), un lugar para espectáculos de variedades. La proyección ilustraba un canguro boxeando, niños bailando danzas populares y algunos paisajes urbanos de Berlín. Además de esta proyección, los hermanos Skladanowski fueron los primeros en cerrar el espacio, cobrando una entrada para disfrutar de una proyección audiovisual, lo que en ese momento configuró el diseño de la futura industria cinematográfica. Los espacios de proyección entonces eran casetas y barracas improvisadas, cabarets o salas privadas, pero con la entrada del siglo XX y el refinamiento de las historias filmadas y su devenir hacia estructuras no solo plásticas sino también narrativas, el cinematógrafo entró en el espacio del teatro. Una vez las proyecciones cinematográficas se regularizan y se crean las «sesiones continuas» y prolifera la producción, los espacios antes para escena, van adaptándose y especializándose en las proyecciones, o bien se crean ex profeso para el cine. En esta evolución, el espacio anteriormente para el palco real es sustituido por la cabina de proyección, y el resto de palcos se homogeneizan, se reducen o simplemente desaparecen. Este cambio es fuertemente ilustrativo, el evento ya no tiene porqué ceñirse al espacio donde están los actores, sino que se atomiza y puede producirse en diversos lugares, la posición del poder ya no es tan solo evaluadora y controladora, sino que es productora,

—

9 El principio de los espacios servidores y servidos, muy utilizados en arquitectura, se asocia al arquitecto Louis I. Kahn y su forma de aplicarlo en diferentes proyectos. Queda reflejado en diferentes entrevistas y memorias de sus proyectos.

R-Urban. Londres (2008-2015). Atelier d'Architecture Autogérée.

Izquierda: Rirkrit Tiravinija *Cooking Up an Art Experience* en PS1-MoMA (obra original en 303 Gallery, 1992). Derecha: Lacaton & Vassal *Palais de Tokyo* (2005).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

es decir, el poder deviene narrativo. La escena ya no es carnal, sino etérea y atomizada, la relación obra-público ya no es interpelable, el público es por tanto más pasivo y la emisión del mensaje es masivo. Este cambio coincide con la decadencia en occidente de los poderes monárquicos y la aparición de los poderes fácticos de la comunicación de masas. Tras la construcción de este escenario, el cine y la televisión han construido los discurso y las posiciones hegemónicas desde lo doméstico a lo transnacional, si bien es cierto que su atomización también ha permitido un escenario de proliferación de narraciones independientes y subversivas para la deconstrucción de las estructuras discursivas.

Uno de los pilares fundamentales de la política moderna, la lucha de clases marxista, reside en el concepto de «conciencia de clase», que ya sea entendido como un constructo discursivo (Edward P. Thomson) o una narración histórica (Marc W. Steimberg)[10], se basa en un producto cultural. Si observamos el capitalismo desde la óptica de la batalla de poder cultural, uno de sus éxitos reside en la desaparición de la idea de clase, superando «la lucha de clases marxista», creando así una idea ambigua de una globalizada clase media, así como la idea del libre ascenso de clase a través de los ideales (éxito, fama, libertad, etc...) integrados en los productos de consumo. En este constructo cultural, el papel jugado por los espacios de consumo de información y de la narración capitalista es fundamental, ya que el territorio, la ciudad y la arquitectura, se convierten en el anfitrión que ubica a los agentes sociales para desarrollar su rol, materializando no solo muros o edificios, sino constructos biopolíticos. El papel decisivo que la arquitectura tiene en este proceso es el poder de transformación de las realidades a través de la materialización de los diseños sociales, por lo que por contraposición también contiene un poder de subversión; es decir, la configuración espacial de los escenarios arquitectónicos puede articularse para el diseño de nuevos esquemas políticos o bien materializarse como herramienta de contrapoder.

Por tanto, si los cambios políticos suponen modificaciones en el escenario físico, el activismo contemporáneo a través de dispositivos arquitectónicos es una realidad en los movimientos sociales. Nuevas generaciones de arquitectos entienden la arquitectura como dispositivos de construcción social o como herramienta creativa para la transformación política de la ciudad. Casos como el del francés Didier Faustino, o proyectos como *Aula-bierta*, llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes de Granada, entienden la acción arquitectónica como forma de incidir sobre las cargas simbólicas y políticas de la construcción de nuevas realidades materiales y espaciales. Destacable en esta dirección es el caso de los franceses Atelier d'Architecture Autogérée, desarrollando proyectos sobre espacios de oportunidad mediante entornos sociales autogestionados a partir de la implicación de sus habitantes, visibilizando nuevas prácticas estéticas y tecnológicas *low-cost* que favorecen transformaciones urbanas. En sus proyectos se alternan la capacidades sociales de los procesos participativos con la calidad espacial del diseño contemporáneo, generando nuevos paradigmas estéticos.

La carga simbólica de este tipo de prácticas ha sido destacable, tanto en su práctica como en el ámbito comunicador, a pesar de que su impacto sobre la sociedad ha sido mínimo debido, en parte, al hecho de mantenerse fuera de los ámbitos hegemónicos de la cultura arquitectónica, ya que estos actúan en el ámbito masivo de las promociones inmobiliarias y las grandes obras estrella de arquitectura. Por este motivo parece pertinente estudiar los casos que, más allá de la marginalidad, generen nuevos formatos estéticos y de representación de la arquitectura creando nuevos mapas del subconsciente colectivo, especialmente dentro del sector productivo de la ciudad: la disciplina arquitectónica. En este sentido han aparecido en los últimos 20 años, junto con la eclosión visual de internet, una serie de estudios herederos de las prácticas más fenomenológicas cercanas a las de Alison y Peter Smithson o Bernard Rudofsky, que prefieren tener como referencia a arquitecturas vernáculas que a los grandes maestros, y abrazar discursos de otras prácticas culturales y no necesariamente los discursos estéticos arquitectónicos académicamente hegemónicos. Destacable es el caso del estudio francés Lacaton & Vassal, que casualmente consiguió por concurso el encargo del Palais de Tokyo en Paris cuyo co-fundador es Nicolas Bourriaud, que puso sobre la mesa el termino *estética relacional* a finales del siglo XX (Bourriaud, 2002)»[11]. En la obra del Palais de Tokyo, Lacaton & Vassal entendieron perfectamente los conceptos de Bourriaud transladando esta idea a su propia arquitectura.

De esta manera, la materialización del proyecto, a partir de una economización de la intervención, permite una estética que favorece la actividad desinhibida e improvisada alejada de la actitud encorsetada de «caja blanca» habitual de los centros de arte. Una de las cuestiones más interesante de la obra de Lacaton & Vassal ha sido precisamente no ceñirse a un ámbito marginal de la profesión, si no haber seguido ampliando su abanico de proyectos en un ámbito tipológico muy diverso, desde hoteles a grandes centros de arte o educativos, pasando por viviendas sociales públicas y privadas (Drout, Lacaton, Vassal, 2007). En todos estos ámbitos su técnica de representación ha tendido a abandonar el preciosismo que ha caracterizado a sus contemporáneos, y la representación fotográfica de su obra no busca el espacio impoluto a gusto del arquitecto y las revistas de arquitectura, si no la vida y desorden vivencial de sus ocupantes, actividad a la que invitan sus proyectos a través de la modestia de los materiales utilizados, consiguiendo

—

10 Thomson y Steimberg son algunos de los principales autores analistas de los principios de la «lucha de clases»marxista y por tanto del concepto «conciencia de clase». El término «conciencia de clase» en los términos de este artículo podrían transformarse en «subconsciencia de clase».

—

11 En esta publicación pone nombre a una serie de prácticas artísticas y culturales cuyo objetivo, de forma muy resumida, es las relaciones que se producen entre el público, o entre artista y público, o con el mismo espacio escénico o cultural, descargando la importancia del objeto artístico.

Arriba, *Palais de Tokyo* (2005). Obra de Lacaton & Vassal.
Abajo, *Viviendas en Ciudad Manifiesto en Mullhouse* (2003).
Lacaton & Vassal.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Izquierda, Foto de la boda de Eija-Riitta Eklöf-Berliner Mauer (1979).
Derecha, Rueda de prensa de Günter Schabowski (1989).

sorprendentes resultados técnicos sin desarrollar una estética sofisticada para arquitectos, sino precisamente una *estética relacional*.

LA CIUDAD: La articulación territorio-arquitectura. Berlín y el fantasma del Muro.

Si el territorio es la alianza entre contexto físico y habitantes, y la arquitectura la forma en que esos habitantes se adaptan al territorio, la ciudad es donde la arquitectura deviene territorio y el territorio arquitectura.
Si la Guerra Fría era un concepto geopolítico complejo y global (territorio)[12], en Berlín (ciudad) ese concepto devino realidad a través de un muro (arquitectura). El muro de Berlín fue durante años el símbolo de la guerra fría, la cristalización de un conflicto por la hegemonía mundial durante décadas. Pero no solo eso, también era todo aquello que la arquitectura había sido: el centro de la atención social, la representación de los poderes del estado y su herramienta para la gestión de los cuerpos, así como la metáfora del pensamiento de una época. De hecho, por visibilidad, sencillez, funcionalidad y trascendencia, podría designarse como una de las obras más significativas de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX, la pieza cumbre de la modernidad. Tan efectiva y poderosa era su presencia que Eija-Riitta Eklöf, de la «Objetúm-Sexuality»[13], se enamoró de Él y decidió contraer matrimonio con el Muro debido a sus viriles cualidades: «por su nobleza, por su sensación de seguridad, sus atractivas líneas y su simple presencia» (Varnelis, Sumrell, 2007:46), adoptando el nombre de Eija-Riitta Eklöf-Berliner Mauer.

Para Berliner-Mauer la arquitectura tenía ideología y representaba valores asociables a un alma, y por tanto poseía la capacidad de amar y ser amada. Pero a pesar del «amor» de muchos por el Muro, el gobierno alemán decidió la retirada paulatina de sus dispositivos de bloqueo fronterizo para la contención de ciudadanos, estrategia que le estaba causando más problemas que los que pretendía resolver. Esta retirada paulatina sufrió una accidentada aceleración cuando en noviembre de 1989, Günter Schabowski Ministro de Propaganda de la Alemania Oriental, no leyó correctamente un comunicado internacional televisado e involuntariamente anunció el levantamiento de las fronteras y el libre movimiento a la Alemania Occidental. La masiva recepción que otorgaba una única vía de comunicación pública, así como la incapacidad para contrastar la información por parte de los ciudadanos, provocaron la inevitable ola de berlineses, de un lado y otro del Muro, con la esperanza de vivir la apertura de la frontera.

Como afirma Kazys Varnelis y Robert Sumrell (2007:45), es un clásico error pensar que el comunismo perdió la guerra fría al capitalismo por una menor capacidad de financiación (el presupuesto militar soviético sobrepasaba ampliamente al estadounidense) o una mayor operatividad militar (el estado de alerta y temor en Estados Unidos era muy superior al soviético). La verdad era que debido al terror norteamericano a un ataque nuclear soviético que bloqueara las comunicaciones y al probable colapso que sufriría por la destrucción de alguna de sus metrópolis, se desarrolló un sistema de comunicación y transmisión de información en red mediante gestión computerizada, aquello que más tarde daría como resultado Internet. Por tanto el capitalismo, sin saberlo, se adelantaba en la carrera de la hegemonía política desde una sala de ordenadores, mientras que los funcionarios soviéticos trasnochaban en la fotocopiadora. Parecería apropiado aceptar que, independientemente de posicionamientos ideológicos, un sistema se hacia más resistente por su capacidad de adaptación, flexibilidad y atomización de los recursos e información, que los fuertes sistemas centralizados, jerarquizados y nucleares. Ni el tanque ni el muro monopolizaban ya la gestión de la ciudad y su subconsciente, todo eso se había derribado en Berlín, esa capacidad había pasado a ser explosionada en una infinidad de organismos, instituciones y dispositivos sociales que devendrían cada vez más inmateriales y que permitirían una interiorización de las conductas de forma más efectiva, sutil e inevitable mediante una multiplicación de agentes partícipes de un sistema sin dueño que hace entender el capitalismo como sistema autónomo, sin un Gran Hermano que lo controle. Del mismo modo había empezado a ser subvertida por nuevas estrategias de producción social, cultural y organizativas, aun mucho más difusas, en una construcción mutua de las tecnologías urbanas en la que nos ubicamos a principio del siglo XXI.

—

12 Walter Lippmann acuñó el terminó «guerra fría» en los años 40 y estudió la complejidad de las estructuras sociales en las que se reflejaba este conflicto.
13 Objetofilia: Tipificado como trastorno médico, también es entendido como corriente artística que establece relaciones afectivo-amorosas con objetos, mobiliario o elementos arquitectónicos.

De la misma forma que podríamos entender la transformación en la ciudad como este proceso de evaporización desde un estado líquido (estable, lento y conformable al contenedor) a uno gaseoso (inestable, acelerado e informe) (Serrano, 2003:37) que amplía los parámetros de construcción de la ciudad, podríamos afirmar que el Muro de Berlín se evaporó ante la aparición de Internet y las nuevas tecnologías de la información. Este factor en el cambio de estado del sistema ha generado nuevos contratos con el medio y formas de conocimiento e inteligencia, basados en la capacidad de acceder a la información, manipularla e incluso recomponerla, generando aquello que Gilles Deleuze llama *agenciamientos* (Guattari, Deleuze, 1990), o lo que Bruno Latour y la sociología simétrica llama *actor-red* (Latour, 1999); es decir, relaciones exponenciales entre agentes donde las dicotomías entre humanos o no-humanos quedan disueltas, generando lo que Peter Sloterdijk denomina *parlamentos post-humanista* (Sloterdijk, 2003). La ciudad, durante este proceso ha dejado de estar en manos del urbanismo y la arquitectura, ni siquiera necesariamente de sus poderes políticos, sino que se presenta como la conjunción paisajística de este paradigma entre el control y la subversión que se retroalimentan, formando parte del mismo paisaje del capitalismo. Arquitectura, paisaje e información entran dentro de una misma alianza articulada como interfaz biopolítica entre habitantes (humanos y no humanos, recordemos) y el medio.

EL LIBRO: Rem Koolhaas. El proyecto editorial como elemento estratégico en arquitectura.

Si el territorio es la alianza de contexto y habitante, la arquitectura aquellos dispositivos biopolíticos para adecuarse a dicho contexto, y la ciudad donde arquitectura y territorio convergen, el libro es el mecanismo comprimido de todo ello construido biopolíticamente para legitimar sus paradigmas. En esta aproximación de escalas, podemos decir que es el libro, y en sí el hecho editorial, el dispositivo de legitimación y cristalización de todo lo que en las otras escalas suprahumanas sucede, siendo una especie de cuello de botella de la narración cultural. El libro es por tanto un legitimador. Incitar al «escepticismo activo» de estos dispositivos legitimadores es parte importante de la obra del artista Joan Fontcuberta, campo al que dedica uno de sus libros, *Contranatura* (Fontcuberta, Gómez, 2001:136-139). En él integra las obras trabajando el fotomontaje dentro de una narración y puesta en escena de una serie de ficciones e investiga la «estética de la veracidad». Es decir, todas aquellas cuestiones contextuales que rodean a un relato que facilitan que el espectador les otorgue cualidades verificadoras, como el carácter del espacio expositivo, o el lenguaje usado en la narración que acompaña a la imagen, así como la misma imagen. El libro es en sí el gran baluarte de la verificación de un relato, además así lo viene determinando la academia, y es en este elemento verificador en el que ha apoyado su prestigio dentro de la disciplina arquitectónica una de sus principales figuras, el holandés Rem Koolhaas.

Rem Koolhaas es uno de los arquitectos más relevantes e influyentes del mundo, su estudio OMA (Office for Metropolitan Architecture) cuenta con su sede central en Rotterdam y sedes estables en Nueva York, Doha, Dubai, Hong Kong y Pekín[14], con proyectos construidos y en construcción por todo el planeta. Ha sido galardonado con los premios más importantes, incluido el Premio Pritzker en el año 2000. Pero parte de esta relevancia profesional tiene su fundamento en la edición de sus investigaciones a través de un proyecto interno de OMA denominado AMO, sobre el que orbita el mundo intelectual de Koolhaas y que apenas ha sido tratado de forma específica en el estudio de su trabajo, como así lo apunta Beatriz Colomina en la conversación publicada en El Croquis monográfico sobre OMA publicado en 2008 (Koolhaas, Colomina, 2007:368): «las publicaciones nunca han sido parte fundamental de las monografías dedicadas a OMA», cuestión no tratada ni por la propia oficina: «además está el caso de AMO, que analiza todo menos a sí mismo». En esta entrevista, titulada «La Arquitectura de las Publicaciones», Colomina trata de estructurar una narración de la carrera de Koolhaas como investigador, escritor y editor de libros, de la que se puede sustraer la hipótesis de que es en este campo sobre el que ha cimentado su carrera profesional. Esta influencia destacable es debida, en gran parte, no tanto a su labor estrictamente arquitectónica como «ideador de edificios», sino por cómo sus edificios cristalizan las suposiciones y especulaciones sobre el contexto socioeconómico y cultural que describe en sus libros, otorgando a estos proyectos editoriales una cualidad táctica, como él mismo afirma: «Creo que fue el libro el que me dio acceso a un mundo más allá de la arquitectura» (Koolhaas, Colomina, 2007:368)». Los proyectos editoriales de Koolhaas tienen, a través de AMO, una triple función: implementación de credibilidad discursiva, visibilidad y prestigio profesional, así como argumentación de estrategia interna de su oficina:

> Primero escribí para dar credibilidad al tipo de arquitectura que quería hacer. Ahora es distinto. Una parte consiste en describir el presente en evolución de la arquitectura. Otra parte, como el trabajo realizado en Harvard[15] nos prepara para dedicarnos a determinados temas que se percibe inminente para la práctica profesional. (Koolhass, Colomina, 2007, 368)

Para ello podemos entender tres ejemplos básicos en su bibliografía como son *Delirious New York*, *S, M, L, XL* y *Content*.

> A través de *Delirious New York* intenté describir un espacio en el que más tarde podía trabajar. En *S, M, L, XL* hay dos ambiciones distintas: una es dar al proyecto el mismo rango que tiene la obra construida (...) la otra es crear un marco contextual muy definido para revelar el momento exacto del proceso de globalización en el que se produjeron, a qué presiones respondían y qué momentos políticos generaron. (Koolhaas, Colomina, 2007:368)

Pero en esta línea, en la que entiende un libro con la complejidad estratégica con la que se idea un edificio, también se deduce de su encadenamiento de reflexiones y la valoración del hecho editorial, en el que la inversión

—

14 OMA, web oficial. Sección «Office». (http://oma.eu/office)
15 Koolhaas se refiere a Harvard «Project on the City», producto de su labor docente en la Design School de la Universidad de Harvard, que tuvo su conclusión en diversas publicaciones.

Libro de OMA/Rem Koolhaas (1994). Libro de OMA/Rem Koolhaas *Content* (2003). Portada de la revista *Wired* (2003).

y esfuerzo en el diseño de sus libros tiene una función de posicionamiento dentro del mundo de la arquitectura. Como así lo deja ver cuando Colomina le pregunta por los libros privados que desarrolla para potenciales clientes, a lo que él explica el caso del concurso del MOMA de Nueva York y cómo entendieron la edición de un libro sobre el proyecto como única herramienta para conseguir ganar el concurso, aunque esto no sucediera.

> Fui totalmente consciente de que tenía que desafiarlos porque con aquella lista de participantes en el concurso no podría haber ganado con otro planteamiento; solo si lo valoraban como un esfuerzo intelectual, lo que desde luego hicieron hasta cierto punto, podríamos tener una oportunidad. De otro modo no había esperanzas. (Koolhaas, Colomina, 2007, 366)

En esta explicación Koolhaas deja entrever, como así lo hacía en *S,M,L,XL*, la forma en que en los años noventa era importante para él conseguir proyectos de gran escala, así como la forma en que lo editorial podía ubicarle en un estatus suficiente dentro la profesión para que eso tuviera lugar. Objetivo que, podemos comprobar desde la actualidad, ha logrado sin lugar a dudas. El libro y el hecho editorial, en pleno auge de los medios digitales, contiene en sí mismo un poder verificador y diferenciador sobre el que todas las disciplinas, y en especial la arquitectónica, depositan la capacidad de cristalizar las posiciones ideológicas y creativas. En este contexto, Rem Koolhaas ha sabido ver la cualidad táctica del libro, y la capacidad de la arquitectura de cargarse de un discurso biopolítico con el que llenarlo de contenido.

Conclusiones: El Paisaje, la Arquitectura, el Objeto. Contenedores de subconsciente.

El subconsciente colectivo es una sustancia etérea a la par que compleja por la cantidad de capas diferentes de la que está compuesta. Pero estas capas han ido adquiriendo con la aparición de las técnicas fotográficas, y más recientemente con la implosión audiovisual de las tecnologías informacionales, un carácter visual que las hace muy manipulables. La fuerza visual de estas narraciones, como la «doctrina del shock» definida por Naomi Klein, es fundamental a la hora de crear nuevos mapas visuales de la colectividad. Podemos entender que las narraciones de las que se forman pueden ser desmontadas, estudiadas y de nuevo reconstruidas, dando lugar a una historia al gusto del narrador. Pero en cualquier caso y, como ocurre en la narración mitológica clásica, requieren de un contexto que les de sentido cuando la construcción de esas ideas tiene lugar en el mapa de lo social, es decir, cuando la construcción de estas identidades no hablan tanto de lo que podemos ser o no como individuos, si no lo que somos o podemos ser como colectividad. La idea de estado va a estar fuertemente relacionada con una narración del paisaje, con una forma de observarlo, y por supuesto con una idea de sujeto que lo recorre y sus valores. La idea de civismo va a estar relacionada con la forma en que el poder se materializa en la ciudad, bajo qué roles se manifiesta, cómo la sociedad los subvierte o los acepta. La idea de familia va a estar ubicada en el contexto de la casa, cómo en ella se producen las relaciones de poder, con la organización de los usos y quién los lleva a cabo. La carga ideológica de nuestros paisajes, nuestras calles, nuestros muros y de las páginas de nuestros libros va definiendo un mapa colectivo. Cuando un diseño o una imagen «funciona», se produce una suerte de selección natural del subconsciente colectivo, que lo archiva y recodifica, los asimila para tener una imagen más nítida de nuestra realidad, y esta puede ser actualizada. En este proceso, la arquitectura, los paisajes y los libros tienen la capacidad de plasmar todas las cargas biopolíticas y relaciones de poder de sociedad narrada. En este sentido podríamos entenderlo como una placa fotográfica, pero en este caso no solo es un elemento pasivo que refleja la realidad, sino que estos objetos, espacios y paisajes, son también constructores de subconsciente. Por tanto la arquitectura, entendida como anfitriona de la escena social, es tanto pasiva al ser un reflejo de

las construcciones biopolíticas en las que surge, como activa al dar forma a esas narraciones que devienen contenedores de identidad, que pueden ser moldeados, pero también desmontados y reinventados.

Bibliografía

Libros, revistas y catálogos:

Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano.* Barcelona, España: Gustavo Gili.
Bentham, Jeremy (1979). *El Panóptico.* Madrid, España: Ediciones de la Piqueta
Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetic.* Paris, Francia: Presses du Réel.
Druot, F., Lacaton, A., & Vassal, J. P. (2007). *Plus.* Barcelona, España: Gustavo Gili.
Foucault, M. (1981). *Vigilar y Castigar.* Madrid, España: Ed. Siglo XXI
Fontcuberta, J. (2001). *Contranatura.* Barcelona, España: Actar
Guattari, F. &Deleuze,G. (1990). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia.* Madrid, España: Pre-textos.
Hart, M. &Negri, A. (2002). *Imperio.* Barcelona, España: Paidós.
Ito, T.(2006). *Una arquitectura de límites difusos.* Barcelona, España: Gustavo Gili.
Klein N. (2007). *La Doctrina del Shock.* Barcelona, España: Paidós
Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A retroactive maniefiesto for Manhattan.* Londres, Reino Unido: Academy Editions
Koolhaas, R., Werleman H., Mau B. (1994). *S, M, L, XL.* Nueva York, EEUU: The Monacelli Press
Koolhaas, R. (2003). *Content.* Nueva York, EEUU: Taschen
Latour,B. (1999). *La esperanza de Pandora.* Barcelona, España: Gedisa.
Rosler, M. (2009). *Martha Rosler: La calle, la casa, la cocina.* Granada, España: Centro Guerrero (Catálogo de la Exposición)
Respini, Eva (2009). *Into de Sunset.* Nueva York, EEUU: MoMa (Catálogo de la exposición)
Rochelandet B. (2002). *Les mystères de Becançon: énigmes et découvertes.* Ginebra, Suiza: Editions Cabedita.
Serrano, E.(2003). *Capitalismo y Territorios* (Tesis Doctoral. E.T.S.A. Sevilla)
Sloterdijk, P. (2003). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la ´Carta sobre el humanismo´ de Heidegger.* Madrid, España: Siruela
Thomson, E.P. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra.* Madrid, España: Capital Swing. 2012.
Steinberg, M.W. (1999). *Fighting Words: Working-Class Formation, Collective Action and Discourse in Early Nineteenth-Century England.* Londres, Reino Unido: Cornell University Press.
Varnelis, K. &Sumrell, R. (2007). *Blue Mondays.* Barcelona, España: Actar
Lacaton, A., & Vassal, J. P., Druot, F. (2007). *Plus.* Barcelona, España: Gustavo Gili.
Lippmann, W. (1947). *The Cold War.* Nueva York: EEUU
VV.AA. (2010). *Trans Local Acts. Cultural Practice Withing and Across.* París: Atelier de Architecture Autogereè/ Peprav.

Artículos y entrevistas:

Boeri, S. (2000), «Multiplicity / Use Uncertain States of Europe /» en: *Mutaciones* (2001) Rem Koolhaas. Barcelona, España: Actar
Kahn L., Cook J., Klotz H. (1973). «Conversations with Architects». En Kahn L. (1986). *What Will Be Has Always Been. The Worlds of Louis I. Kahn.* Nueva York, EEUU.
Koolhaas, R., & Colomina, B. (2007). «La Arquitectura de las Publicaciones. Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas». *El Croquis,* (135), 368-377. Madrid, España: El Croquis
Koolhaas, R. (1992).»Encontrando libertades. Entrevista de Alejandro Zaera Polo». *El Croquis*, (53), 6-31. Madrid, España: El Croquis
Serrano, E. (2004). «Carta a Los Hackitectos del Futuro». *Fanzine Rizoma.*

Filmografía:

Caruso F. (Productor). Lynch D. (Director). (1987). *Terciopelo Azul* (Cinta Cinematográfica). EEUU: De Laurentis Entertainment Group.
Dauman A., Guest D. (Productor). Wender W. (Director). (1984). *Paris, Texas* (Cinta Cinematográfica). República Federal Alemana, Francia, Reino Unido, EEUU: Road Movies Filmproduktion, Channel Four Films, Argos Films, Westdeutcher Rundfunk.
Feldman P. (Productor). Peckinpah S. (Director). (1969). *Grupo Salvaje* (Cinta Cinematográfica). EEUU: Warner Bros., Seven Arts.
Fonda P. (Productor). Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Ryder* (Cinta Cinemátográfica). USA: Columbia Pictures
Golin S., Montgomery M., Sighvatsson S. (Productores). Lynch D. (Director). (1990). *Corazón Salvaje* (Cinta Cinematográfica). EEUU: The Samuel Goldwyn Company.
Hawks H. (Productor y Director). (1959). *Río Bravo* (Cinta Cinematográfica). EEUU: Warner Bros.
Whitney C.V. (Productor). Ford J. (Director). (1956). *Centauros del Desierto* (Cinta Cinematográfica). EEUU: C.V. Whitney Pictures, Warner Bros.
Sweeney M., Sternberg T., Nayar D. (Productores). Lynch D. (Director). (1997). *Carretera Perdida* (Cinta Cinematográfica). EEUU: Ciby 2000, Asymetrical Productions.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

LA MIRADA EXPANDIDA: EL FOTOENSAYO COMO HERRAMIENTA EN ARQUITECTURA

Antonio Manuel Fernández Morillas y Rafaéle Genet

antonio.fdez.morillas@gmail.com y rafagenet@ugr.es

THE EXPANDED GAZE: THE PHOTO-ESSAY AS A TOOL IN ARCHITECTURE

ABSTRACT: The goal of this essay is to introduce a new methodological approach that could be applied to architectural research, and therefore, to the practice of teaching architecture. The methodology developed, which has an arts-based research background, uses photographic pairing, photographic series and photo-essays as strategies. During the experimentation process, data is compiled and results are drawn from images. In this way of approaching the matter, images are responsible for laying out, developing and concluding a discourse. Moreover, this study will assess the relevance of photography when it comes to approaching architecture, allowing us to explore the visual potential of images, since they enable the communication of the specific values in accordance to each research. Exploring the links between artistic and architectural disciplines may contribute to the discovery of places from which to begin to understand reality differently.

KEYWORDS: Arts-based research, architecture, photography, photo-essay, Antonio Jiménez Torrecillas

RESUMEN: Este artículo presenta un nuevo enfoque metodológico aplicable a la investigación en arquitectura y a la práctica de la educación arquitectónica. La metodología desarrollada es propia de una Investigación Basada en las Artes, utilizando como herramientas el Par de imágenes, la Serie fotográfica y el Foto-ensayo. En esta forma de estudio, tanto la obtención de datos como la presentación de resultados se realizarán mediante fotografías, estando encargadas de enunciar, desarrollar y concluir el discurso. El estudio evaluará la importancia de la fotografía en el acercamiento a la arquitectura, permitiendo explotar el potencial visual de imágenes ya que permiten transmitir valores específicos en cada investigación. Como caso de estudio, se trabajará con arquitectos y proyectos concretos. En la exploración de las relaciones que existen entre las disciplinas artísticas y la arquitectura, se propicia el descubrimiento de lugares desde los cuales comenzar a entenderlas de una manera distinta.

PALABRAS CLAVE: Investigación basada en las artes, arquitectura, fotografía, foto-Ensayo, Antonio Jiménez Torrecillas

La mirada expandida*

*Expandir

Del lat. *expandere*.

1. tr. Dilatar algo o hacer que aumente de tamaño. U. t. c. prnl.
2. tr. Difundir o propagar algo, como una noticia o una idea. U. t. c. prnl.
3. tr. Extender algo, o hacer que ocupe más espacio. U. t. c. prnl.

Introducción

La *mirada del arquitecto* es una expresión utilizada para definir la capacidad del técnico para resolver las demandas exigidas por un proyecto de arquitectura. Paolo Portoghesi (1969:56) define el proyecto como: «el conjunto del proceso de los actos y de los hechos necesarios para prefigurar un objeto y predisponer su ejecución.» En definitiva, el proyecto de arquitectura es el proceso mediante el cual se obtiene un elemento construido derivado de un ejercicio intelectual caracterizado por la capacidad de ideación de su autor. Como arquitecto siempre me interesó todo lo que rodea al instante clave de la creación: ¿cómo se genera un proyecto?, ¿cómo surge la inspiración?, ¿de qué manera se almacenan las ideas que van surgiendo de nuestra cabeza?, ¿podremos ver, de manera literal, las imágenes que forman el ideario visual de un arquitecto?

Estas inquietudes se exploran en la tesis «La fotografía y el dibujo en la construcción de la imagen arquitectónica», una investigación basada en las artes visuales aplicada al estudio de proyectos de arquitectura, cuyos planteamientos forman parte de una estrategia cualitativa en la que el uso de la fotografía será el principal instrumento de investigación. La inquietud por el papel que juega la fotografía en este ámbito aparece durante un taller de proyectos en la escuela de arquitectura de Granada. Antonio Jiménez Torrecillas nos presentaba el proyecto de intervención en la muralla del Albaicín (2006), apoyando su discurso verbal con una presentación de imágenes. Intercaladas con fotografías de su nueva muralla, aparecían otras tantas que habían sido tomadas por él mismo con anterioridad al proceso del proyecto, a priori de forma casual, realizadas sólo por un interés intuitivo del arquitecto que en ese momento ejercía como fotógrafo. Durante el proceso de gestación de la muralla, las viejas fotografías habían sido recuperadas como elemento inspirador. Según el propio Jiménez Torrecillas (2009:55), la cámara de fotos se define como un «instrumento maravilloso, block de notas instantáneo». Esas imágenes acabarán recopiladas en «El viaje de vuelta» formando un discurso visual que construirá en 2006, su tesis doctoral.

Tomando como prueba de investigación las fotografías descritas y al propio Antonio como caso de estudio, quien evidencia que las imágenes son utilizadas como parte del proceso proyectual además de ser empleadas para la toma de datos, surgen las siguientes cuestiones: ¿permitiría el análisis de una serie de fotografías entender las claves de un proyecto? De demostrarse esto, ¿podremos analizar la arquitectura a través de la fotografía?, ¿el uso de imágenes permitiría de manera autónoma estudiar la arquitectura sin el empleo del discurso escrito tradicional, aplicando las metodologías de investigación basadas en las artes?, ¿los discursos visuales pueden afirmarse como teoría arquitectónica?, ¿podremos hacer arquitectura con la fotografía?

Volviendo al concepto de *la mirada del arquitecto*, que liga la inteligencia arquitectónica a la capacidad de mirar, si se potencian las relaciones existentes entre las distintas disciplinas artísticas y la arquitectura se propiciaría el descubrimiento de visiones más amplias y profundas del caso de estudio, para lo que se propone la fotografía como herramienta de reflexión sobre la arquitectura. Marina (1993:35) afirma que «la mirada se hace inteligente – y por lo tanto creadora – cuando se convierte en una búsqueda dirigida por un proyecto.» En esta investigación se defiende el papel de la fotografía como mecanismo de análisis y planteamiento, eficaz no sólo para el acercamiento a elementos arquitectónicos para su estudio, sino además como herramienta útil para interpretarlos o para desarrollar ideas que permitan imaginar otras arquitecturas posibles, siendo un medio eficaz para articular nuevos significados de lo visible, que no deja de ser más que una apariencia. Trillo de Leyva (2011:13-18) menciona que: «No es casual que utilicemos el mismo término, proyectar, para representar la acción de pensar la arquitectura y la de visualizar imágenes.», aunando ambas disciplinas aparentemente desligadas.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Mirar como forma de pensar

La metodología de investigación sirve para definir un proceso de trabajo con el fin de mejorarlo y aprender de su desarrollo, marcando reglas particulares de su propio establecimiento. En este sentido, se debe aclarar que la metodología no se define a priori, sino que se va construyendo conforme se avanza en la investigación, ya que en un primer momento se comienza a trabajar de manera intuitiva.

La metodología de investigación desarrollada en este estudio es la definida por una Investigación basada en las Artes *(Arts-Based Research*) en la que se utiliza el Par de imágenes, la Serie fotográfica y el Foto-ensayo como herramientas de trabajo y formas de expresión en el discurso visual. En el transcurso de la experimentación, tanto la obtención de datos como la presentación de resultados se realizarán mediante fotografías. En esta forma de estudio, las imágenes son las encargadas de enunciar, desarrollar y concluir el discurso, construido mediante una forma visual que se deriva de la disciplina artística (Barthes, 2009; Sherman, 2007; Struth, 2007; Roldán & Marín Viadel, 2012, Whiston Spirn, 2012).

La investigación desarrollada está relacionada de manera conceptual y metodológica con los llamados Estudios Visuales. Los *Visual Studies* son una especialización visual de los Estudios Culturales, que aparecen en Inglaterra a mediados del siglo XX como reacción al elitismo cultural, tomando como caso de estudio temas hasta entonces considerados «marginales», como cuestiones de identidad, de género, raza o clase social, entre otros ámbitos de disciplinas sociales y antropológicas. Tienen como objetivo el análisis de imágenes producidas por una sociedad concreta en un momento determinado de su historia, de creciente importancia en el ámbito contemporáneo. Dicho material visual puede proceder del ámbito artístico habitual, o de la combinación entre la historia del arte y la teoría fílmica, la de medios o la cultura visual: del mundo de la televisión, el cine o la publicidad y de la arquitectura; formando un ámbito de acción compartida que toma la imagen visual como objeto por sí mismo, más allá de su origen. Según Foster (2005:92): «La imagen es a los estudios visuales lo que el texto era a la crítica posestructuralista: una herramienta analítica que ha revelado el artefacto cultural de nuevas maneras, especialmente atendiendo a posicionamientos de diferentes observadores.»

El marco metodológico de los estudios visuales es generado de manera transdisciplinar, marcando así que esta nueva intervención sobre la imagen sobrepasa las formas tradicionales de actuación, siendo necesaria la interacción de diversos ámbitos académicos o profesionales, abarcando a las distintas expresiones del arte contemporá-

Fotoensayo deductivo. La pesquisa, Granada, 2014. Compuesto por fotografía digital del autor y (abajo) una serie de citas visuales tipo literal (Jiménez Torrecillas, 2006).

neo: dibujo, danza, fotografía, performance, cine, música, internet y las nuevas formas de producción audiovisual. Estas tendencias, englobadas en el ámbito de las metodologías artísticas de investigación surgidas en el ámbito de la educación artística, confían en la mixtura de la investigación científica y la creación artística. La arquitectura queda equiparada con otros procesos artísticos, que recurren a la imagen como manera de expresión y comunicación.

Esta investigación tiene también características propias de corrientes metodológicas como la etnografía, al particularizar el proceso en la figura concreta de un arquitecto y de su obra producida; y la investigación biográfico-narrativa, propia de enfoques metodológicos cualitativos. En el primer caso, la recogida de datos en estas metodologías puede ser interactiva como la observación participante, entrevistas o historias profesionales; o no interactiva, como observación no participante, recogida de material escrito o de datos de archivo. En investigación biográfica, se tomará la experiencia personal del sujeto de estudio como método de conocimiento. Según Siegesmun y Cahnmann-Taylor (2008:101):

> La Investigación Basada en las Artes nos recuerda que los datos no se encuentran, sino que son construidos. Esto refuerza la autoridad tanto del investigador como del lector para crear significados personales a partir de un trabajo de investigación, más que para transmitir o recibir un significado externo. En la medida en que las imágenes crecen de forma exponencial en nuestras vidas –desde la organización visual de la información en los teléfonos móviles, hasta la presentación visual de los datos a través de Internet y la ubicua presencia de cámaras digitales, escáneres, etc. – el poder de lo visual tiene implicaciones para todos los investigadores cualitativos.

De los mecanismos de construcción de imágenes presentes en las disciplinas artísticas, la fotografía se ha convertido en un medio habitual con el que acercarse a la formulación del mundo de una manera personal. Nos habituamos de forma general a manipular una cámara para captar y conservar fragmentos de realidad, siendo válida para educar la mirada. En el momento actual, no nos queda ninguna duda sobre el valor artístico de la fotografía, incluso entendida como herramienta documental. Esta afirmación está avalada por la teoría y la crítica en arte contemporáneo y ya la diferenciación que existía entre la figura del fotógrafo y la del artista ha desaparecido. La relación entre figura documental y objeto artístico es una de las bases del uso de la fotografía como recurso en investigaciones cualitativas.

Los procesos de generación de imagen requerirán una definición específica para su aplicación en los procesos propios de la Investigación Basada en las Artes. Estos instrumentos serán diseñados, catalogados y justificados para ser considerados útiles de la indagación, además de alcanzar la carga estética y de sensibilidad, propias de la disciplina artística, que permitan optimizar la calidad del resultado. Será necesario profundizar en los sistemas y técnicas de obtención de imágenes, así como en sus sistemas de organización y presentación, para considerar las fotografías como definiciones visuales y no como simples registros de la realidad.

La fotografía muestra el mundo de manera visual, yendo más allá de la simple representación de objetos de forma literal y convirtiendo el elemento visible en elemento visual (Berger, 2007; Dewey, 2008; Eisner, 2004; Roldán, 2010). Frente a otro tipo de imágenes, la fotografía artística tiene la capacidad de extraer de la realidad aquellos detalles que son significantes para el autor, visualizando elementos que de otra manera pudieran pasar desapercibidos tras una realidad compleja. La fotografía artística permite configurar un ideario visual basado en imágenes fotográficas en el que el dominio sobre la creación de la imagen es esencial. Berger (2001:56) menciona que: «La fotografía no es una imitación o una interpretación de su tema, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su tema de la manera en que lo hace la fotografía.»

La fotografía como herramienta

La fotografía, entendida como técnica de documentación visual, será una herramienta empleada por aquellos artistas que buscan un acercamiento visual a la realidad de sus contextos. Cartier-Bresson, Walker Evans o los *New Topographics*, con Robert Adams y el binomio Bern y Hilla Becher entre ellos, acabaran aportando a la escena fotografiada la inestabilidad entre la lógica documental y la poética artística. La rela-

ción entre fotografía y arquitectura está asentada desde comienzos del siglo XX. Así, desde el marco de las vanguardias europeas, la arquitectura encuentra en la fotografía una herramienta de análisis y divulgación perfecta, mecanismo privilegiado para publicitar los avances de la nueva arquitectura, fundamentándose en la iconografía que surge del tratamiento propagandístico de las nuevas máquinas de habitar. En paralelo, los fotógrafos encuentran en la arquitectura y en la ciudad moderna el contexto perfecto para captar los nuevos modos de vida del hombre moderno.

Los artistas siempre se han interesado por la arquitectura desde los orígenes mismos de la disciplina. Desde los primeros ensayos fotográficos y los primeros negativos de autores como W. H. Fox Talbot (1800-1877), Eugene Atget (1857-1927), Charles C. Ebbets (1905-1978), Bernd y Hilla Becher (Bernd (1931-2007), Hilla (1934-2015)), Franco Fontana (1933), Edward Ruscha (1937), o los más recientes Carlos Cánovas (1951), Manolo Laguillo (1953), Joan Fontcuberta (1955), Eric Tabuchi (1959), Josef Schulz (1966), Oskar Alegría (1973) o Héctor Bermejo (1984); siendo especialmente interesante el estudio de fotógrafos que desarrollan su trabajo en colaboración con arquitectos para tareas de difusión, como ocurre en los casos de Joaquín del Palacio (1905-1989) y Francesc Catalá Roca (1922-1998). Estos trabajos han desarrollado un extenso mapa visual que plantea multitud de cuestiones relativas a la arquitectura entendida como fenómeno construido en sí mismo, además de teorías derivadas de la relación del objeto con la ciudad y el paisaje desde una perspectiva eminentemente visual.

Durante este proceso tomaremos el acto de fotografiar como una forma de pensamiento (Whiston Spirn, 2014). Fotografiar permite fijar la mirada, concretarla para conseguir evidenciar realidades, permitiendo lanzar respuestas en ciertos casos y sobre todo construir preguntas. De la misma forma que el desarrollo escrito, el discurso visual permitirá dialogar sobre la arquitectura, para describir y comprender visualmente el ideario generador presente en su proceso de creación. Así, el enfoque metodológico general usado será el de Investigación Artística basada en Artes o Investigación Educativa basada en Artes (en inglés, *Arts based Educational Research* - ABER), ya que esta metodología emplea las estrategias propias de la creación artística para generar nuevos modos de investigación. El profesor Marín Viadel (2005:260) define:

> La investigación Basada en las Artes Visuales (...) es la metodología que adopta los modos propios de la creación artística en las artes y culturas visuales. Sus estrategias conceptuales, su enfoque de los temas, sus técnicas e instrumentos de investigación se asimilan a los procesos propios de la creación en el conjunto de las artes y las culturas visuales para abordar y resolver los problemas educativos.

Uno de los primeros investigadores que utilizan la imagen artística como mecanismo de indagación es John Collier Jr. en «Antropología visual y fotografía» (1967), situando la cámara fotográfica en la base de una metodología de investigación. Sobre el uso metodológico de la comparación visual, Collier (1993:195) afirma:

> La comparación es una herramienta fundamental de análisis. Agudiza nuestra capacidad de descripción, y desempeña un papel central en la formación de conceptos poniendo en foco similitudes sugestivas y contrastes entre los casos. La comparación se utiliza de forma rutinaria en la comprobación de hipótesis, y puede contribuir al descubrimiento inductivo de nuevas hipótesis y para la construcción de teorías.

Formalmente, el término introducido que acaba solidificando el proceso de comparación visual será el de «fotografía comparativa», mecanismo empleado en su origen en la disciplina antropológica y visual, que a partir de entonces es aplicada al ámbito de la Investigación basada en las Artes. La función principal de estos mecanismos visuales será la de mostrar y evidenciar mediante el conjunto de fotografías las semejanzas y diferencias existentes en cada imagen o en el grupo. Provenientes de las metodologías expuestas por Roldán y Marín Viadel (2012), los instrumentos de indagación utilizados en las investigaciones basadas en imágenes son: las Series Fotográficas, de diversas categorías y empleadas de manera recurrente en las investigaciones artísticas; y las figuras de Foto-resumen, el Foto-montaje y el Foto-ensayo, tanto explicativo como interpretativo, piezas mínimas del Foto-discurso. Según definen los profesores Roldán y Marín Viadel (2012:76):

> En general, las Series Fotográficas, con todos sus tipos y variedades (...) son especialmente útiles en las investigaciones descriptivas y comparativas porque si han sido organizadas adecuadamente, tal y como ha explicado elocuentemente Collier para los estudios antropológicos, pueden proporcionar abundantes y esmeradas evidencias visuales sobre analogías, similitudes, diferencias y contrastes en el tema de estudio.

Lo que principalmente marca el uso de la fotografía en la investigación es el uso

artístico desarrollado en la presentación, análisis y desarrollo de la problemática. El alcance de la investigación dependerá tanto de nuestro conocimiento previo como de nuestra propia capacidad creativa, artística e imaginativa. Los instrumentos a desarrollar en la investigación según el enfoque metodológico planteado serán los siguientes:

1. Fotografía independiente

Son imágenes independientes aquellas que se muestran de manera individual en un proceso de investigación, diferenciadas de otras que se incluyan en mismo discurso y que se expongan sin presentar enlaces formales, temáticos o argumentales con el resto. Son imágenes de significado autónomo, ya que lo aportan ellas mismas, con interés o valor por sí misma. Sus funciones serán presentar un caso de estudio, mostrar de manera individual un elemento, señalar un componente de un tema o representar un dato concreto.
2. La serie fotográfica

Imagen independiente. Limitar, Huelva, 2015. Fotografía digital.

Una serie fotográfica es un conjunto coherente de imágenes que expone una misma temática, expresada mediante una sumatoria organizada de elementos que responden al mismo orden formal, conceptual y narrativo, distinto de la mera congregación de fotografías independientes. Son tipo de series, por ejemplo, la Muestra, Secuencia y Fragmento (Becher, 1970; Pérez Siquier, 2005; Ruscha, 1963; Tabuchi, 2009).

La serie tipo Muestra permite el análisis comparativo de elementos con características comunes, para potenciar las similitudes o evidenciar sus diferencias. La serie Secuencia permite hacer visible mediante la fotografía un proceso que tiene lugar en un espacio determinado durante un intervalo de tiempo. Como si de una película de cine se tratara, cada imagen incluida representaría un *frame* de la cinta, elegidas del total bajo el criterio del autor de la serie. Por último, la serie Fragmento permite el análisis exhaustivo de un todo a partir de piezas visuales particulares del mismo.

Serie muestra. Secaderos, Granada, 2014. Compuesta por 16 fotografías digitales del autor.

Entre otros, una de las referencias en el uso de series fotográficas son Bernd y Hilla Becher, que comienzan a trabajan con elementos de arquitectura industrial en la Alemania de 1959, captando estructuras en desuso y abandonadas: altos hornos, torres de refrigeración, depósitos, tipos de vivienda rural,...etc.; conscientes de su pertenencia a una tradición dispuesta a desaparecer. Sus grupos de fotografías serán construidas a través de una rígida metodología de representación que les confieren un valor abstracto: imágenes muy nítidas en blanco y negro, carentes de grandes contrastes de luz y sombra, y vacíos de presencia humana, presentando así de manera clara estos ejemplos construidos como grandes conjuntos escultóricos. Tras las tomas, las fotografías eran organizadas por grupos, formando lo que ellos mismos llamaron «tipología». La repetición de estos tipos universalizados, tan reconocibles en el paisaje colectivo, les confiere una imponente presencia misteriosa, esculturas anónimas.

3. El foto-ensayo

Hay realidades tan complejas que es difícil conformarlas en una sola imagen. Paisajes que no son fácilmente entendibles a simple vista ya que ocultan tras su apariencia claves que permitirían entender su génesis de manera más completa. Un foto-ensayo es una representación visual compleja que surge por la combinación decidida de dos o más imágenes. Su resultado provoca un enunciado global y coherente, permitiendo la amplificación de significados de las imágenes individuales que los componen. Son figuras claves en el lanzamiento de un discurso visual, ya que permiten una mayor versatilidad en el uso de las propiedades expresivas de las imágenes, fomentando el lanzamiento de mensajes visuales más allá de la mera figuración de los cuerpos reflejados en las fotografías (Hine: 1932, Mohr & Mohr: 2003, Roldán & Genet: 2012 o Whiston Spirn: 2014).

Definido por las teorías de Roldán y Marín Viadel (2012:78): «Cada una de las fotografías que configuran un foto-ensayo y, sobre todo, las interrelaciones que establecen unas imágenes con otras, van centrando sucesivamente las posibles interpretaciones y significados hasta conformar con suficiente claridad una idea o razonamiento.»

Entendiendo el par de imágenes como un caso específico de foto-ensayo, su clasificación en función del uso y del papel que adquieran las imágenes individuales utilizadas serán las siguientes:

a. Par descriptivo: su función es representar un tema por medio del lenguaje visual, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias. Detallarán un contenido visual haciéndolo evidente.

b. Par explicativo: declaran, manifiestan o dan a conocer lo que su compositor piensa sobre el tema en cuestión, evidenciando una postura para hacerla más perceptible. Su función será dar a conocer la causa o motivo de algo.

c. Par narrativo: están destinados a reflejar un proceso, contar hechos ocurridos o no. Su función clave será imaginar o relatar una historia ocurrida.

d. Par poético: manifestación de sentimiento estético por medio de dos imágenes que se complementan para dar sentido al conjunto. Sus funciones serán dar a conocer una imagen nueva, sensible, sobre una cuestión.

En la versatilidad de la construcción del foto-ensayo, tiene cabida el uso de imágenes heredadas de otros autores o procesos, introduciendo así el empleo de las *citas visuales*, definibles en el ámbito visual de la misma manera que se entienden las citas textuales en la documentación escrita (Roldán y Marín Viadel, 2012). Los tipos y definiciones de citas visuales serán:

a. Cita visual tipo literal: define el uso de una fotografía heredada de otro autor, mostrada de manera integral y de la misma forma, sin variar sus características.

b. Cita visual tipo fragmento: define el empleo de una cita visual tipo literal, pero de manera no completa, mostrando en forma de detalle una porción de la obra original.

Fotoensayo comparativo. Patrimonio, Granada, 2016. Compuesto por dos series de imágenes, una de fotografías del autor y otra (abajo) de citas visuales tipo literal (Atget, 1958).

Estado de la cuestión

1. Anne Whiston Spirn

Anne Whiston Spirn (1947) es profesora del departamento de estudios urbanos y planeamiento en el MIT de Boston. Entiende la mirada como forma de conocimiento y para ello convierte la fotografía en un arma de divulgación del pensamiento y la cámara fotográfica en un instrumento que permite la construcción del discurso visual. A través de este proceso, aprenderemos a mirar y a pensar visualmente.

En sus trabajos, la retórica visual se articula a través del uso de los pares de fotografías y de la comparación interpretativa. Para ella existen detalles únicos en cada paisaje, intrínsecos al lugar, que determinan las particularidades de cada situación concreta. Con ellos carga de simbolismo sus imágenes, potenciados en la contraposición del par o la secuencia de imágenes, construidos mediante el uso de la metáfora o la ironía visual. Al enlazar las fotografías, surge una relación polifacética entre los objetos de comparación, permitiendo una mayor dialéctica visual.

Esta estrategia comparativa permite el estudio y la sistematización de procedimientos y técnicas de empleo del lenguaje visual, permitiendo complejizar o modificar la interpretación y comprensión del trabajo desarrollado, ya que se impone un ejercicio de interacción a través de la aparición de enlaces significantes, en los cuales el comunicado visual de cada fotografía individual se ve alterado por el de la contraria, componiendo un mensaje conjunto surgido de su interacción.

Como clave para su planteamiento didáctico en la aplicación de metodologías artísticas de investigación a los ámbitos de la arquitectura y el paisajismo, Whiston Spirn, (2014) afirma: «Háganse con una cámara y utilícenla para ver, pensar y descubrir.»

2. Bernard Rudofsky

Bernard Rudofsky (1905 – 1988) es considerado uno de los creadores más innovadores del siglo XX, desarrollando ámbitos del diseño y la arquitectura desde la fotografía y la investigación, alcanzando una posición crítica frente a los procesos de la época contemporánea y a la sociedad de consumo, lo cual le hace perfilarse como una figura de total actualidad. Lo que vincula las distintas facetas de este perfil multidisciplinar fue su formación en arqueología, ya que finalmente pretendía realizar una arqueología de lo moderno a través de la historia de la cultura. Para Rudofsky, viajar se convierte en el mecanismo más importante para posibilitar el aprendizaje y la evolución intelec-

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

tual. Sus viajes le sirven para realizar un proceso de documentación en el cual la fotografía es una herramienta elemental, que le permite articular su teoría arquitectónica y una desarrollar filosofía de pensamiento que acaba marcando su entendimiento del habitar como concepto.

«Arquitectura sin arquitectos» (1963), será su obra editada más representativa e influyente, conformada como un muestrario fotográfico de arquitectura vernácula, tradicional y anónima, que es estudiada, documentada y experimentada en sus viajes por todo el mundo. Esta teoría basada en la fotografía busca refundar el concepto de modernidad a través de la búsqueda en las arquitecturas del pasado de valores que hicieron posible la convivencia entre hombre y naturaleza en su búsqueda hacia el artefacto construido que facilitase un espacio de protección. En este catálogo visual, Rudofsky presenta la experiencia del viaje como instrumento elemental para el aprendizaje y la investigación, tras una vida personal y profesional repartida por el mundo donde visita, registra y proclama arquitecturas anónimas como referencia fundamental en el proceso contemporáneo y la lógica del lugar como estrategia de proyecto. Esto le lleva a destacar en imágenes los materiales autóctonos y las técnicas constructivas de cada lugar, conceptos derivados de la experiencia y la evolución desarrolladas por cada población, fijándose especialmente en la armonía con la que se integran los edificios sobre el paisaje que los sustentan. Mientras Le Corbusier afirma que «la casa es una máquina de habitar» y construye sus edificios sobre pilotis, provocando una separación entre objeto y paisaje, Rudofsky proclama la necesidad de entender la arquitectura como una disciplina integrada en el arte de vivir, poniendo en crisis el posicionamiento de vanguardia que marca el que la arquitectura obvie el contexto físico donde se ubica. (Pomet, 2013)

3. Antonio Jiménez Torrecillas

Siguiendo la misma línea de pensamiento arquitectónico publicada por Rudofsky en 1963, Jiménez Torrecillas (2006) afirma: «En los pueblos de Andalucía mis ojos se han llenado de contemporaneidad.» Antonio Jiménez Torrecillas (1962-2015) es doctor arquitecto por la investigación desarrollada en la tesis «El viaje de vuelta. El encuentro de la contemporaneidad a través de lo vernáculo» en la que evidencia como la cultura popular se convierte para él en un elemento de ideación contemporáneo. El discurso, principalmente visual, presenta una serie de objetos arquitectónicos seleccionados por la eficacia que marca su establecimiento, ligado a lógicas materiales y técnicas constructivas.

La investigación visual se basa en una serie de fotografías, que se presenta en forma de fotografía independiente o par de imágenes por la maquetación, y que aúna y ordena imágenes tomadas por el mismo autor en lugares diversos del planeta, enfrentándose así de forma indirecta a los paisajes que posibilitan dichas construcciones. Afirma que «la fotografía para mí ha sido un block de notas muy directo.» [Jiménez Torrecillas, 20101:14]

La tesis se divide en tres capítulos: Conocimiento por observación y reflexión, Conocimiento por comparación, y El hallazgo de la contemporaneidad a través de lo vernáculo; que tienen por objeto ser una sumatoria de recuerdos visuales de paisajes y arquitecturas ligadas a ellos, como forma de rendir tributo a la genialidad de la resolución del paradigma de la arquitectura en cada uno de ellos, focalizado en elementos sencillos, radicalmente funcionales y, sobre todo, anónimos (por ello, pocas veces recordados). Así, la investigación se basa en una recopilación de imágenes, fotografías en color realizadas íntegramente por el mismo autor a lo largo de su experiencia vital como arquitecto, en muy diversas localizaciones, y de enlace complejo, *a priori*.

Clave para el entendimiento del proyecto de la Muralla del Alto Albaicín del año 2006, y cómo la imagen se convierte para él en un objeto reflexivo y de pensamiento, será la siguiente afirmación hecha por Jiménez Torrecillas (2010:14):

> A lo largo de muchos años he sacado muchas fotografías de apilamientos. De la Vega de Granada tengo muchas fotografías de cómo se han apilado maderas, corchos... Tenía una fotografía de una cantera que retrataba cómo alguien había apilado ahí los sobrantes de lajas de mármol. Esa fue la imagen que nos valió para hacer el *pattern* de la Muralla Nazarí de Granada (2002/2008).

Objetivos de la investigación

La afirmación *Las palabras nos ocultan la arquitectura* es la hipótesis que lanza el arquitecto Luis Lacasa en una investigación sobre arquitectura contemporánea en 1965, coincidiendo con el desarrollo de la fotografía como medio de difusión de la arquitectura. Tal y como cuenta Zarza (2011:15): «... tanta palabra, tanta palabra sobre arquitectura y tan poca imagen». A partir de esta afirmación, se lanzan los siguientes objetivos:

1. ¿Podemos entender la cámara fotográfica como una herramienta de investigación?

Estableceremos un vínculo entre la investigación arquitectónica y la investigación basada en las artes visuales y en educación artística para así generar un campo de acción común.

Experimentaremos con el uso de la fotografía en el acercamiento a objetos arquitectónicos para su análisis y experimentación por parte de investigadores disciplinares y no disciplinares. Estableceremos estrategias propias de los discursos heredados de las artes visuales en la exposición de soluciones a las anteriores confrontaciones

2. ¿Es posible estudiar arquitectura de manera multidisciplinar a través de estrategias heredadas de las artes visuales?

Investigar sobre estrategias didácticas para aprender sobre arquitectura desde el marco de las artes visuales. Analizaremos la importancia de la imagen fotográfica en el transcurso del proyecto de arquitectura entendida como mecanismo de ideación y representación.

3. ¿Se hace arquitectura con la fotografía?

Partiendo de que la arquitectura no es sólo construcción, tomaremos como caso de estudio la Intervención en la muralla nazarí de Antonio Jiménez Torrecillas y tomaremos datos de investigación de «El viaje de vuelta», tesis doctoral del arquitecto, buscando si el lanzamiento de un enunciado visual lanzado con fotografías puede ser definido como teoría de la arquitectura.

Este trabajo finalmente se define de manera indirecta por la puesta en crisis del modelo tradicional de patrimonio arquitectónico, alejado esta vez del catálogo la Historia y próximo a la figura de lo vernáculo, figura que marca los pasos iniciales de Bernard Rudofsky, Jiménez Torrecillas, Kindel o Pérez Siquier, lo cual lo convierte en un ejercicio de teoría de la arquitectura. El interés por lo vernacular y les lleva a proclamar y registrar arquitecturas anónimas como clave para la contemporaneidad y defender la lógica del lugar como estrategia de proyecto. Al enfrentarnos a las imágenes de Rudofsky, que son un extenso catálogo de fotografías tomadas alrededor del mundo, se formula la fotografía de Antonio Jiménez Torrecillas y, por tanto, también su arquitectura. Pareciera que hubiese aprendido a fotografiar a partir de ellas, existiendo claras referencias entre unas y otras. Y yendo más allá, en su obsesión por cierto tipo de elementos es reconocible el mismo interés que lleva a Rudofsky a moverse por el mundo. Es evidente la interacción entre ambas disciplinas, arquitectura y fotografía, puesta en práctica por ambos profesionales.

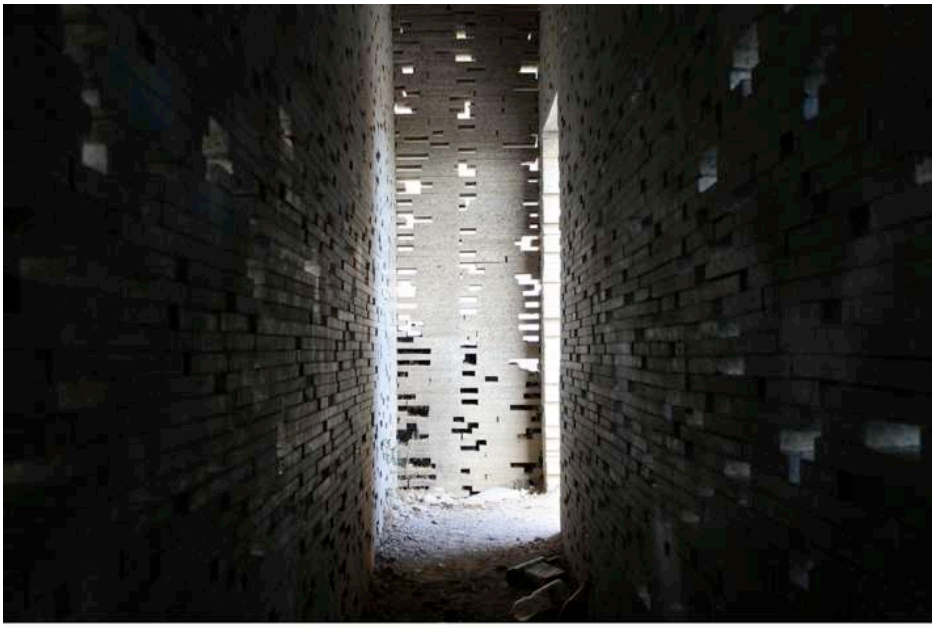
ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Propuesta empírica

Par de imágenes. Estudio descriptivo, Granada, 2014. Compuesto por dos fotografías digitales del autor: arriba, Intervención de Jiménez Torrecillas; abajo, detalle de muralla de San Miguel Alto.

Par de imágenes. Estudio descriptivo, Granada, 2014. Compuesto por dos fotografías digitales del autor: arriba, Intervención en la muralla de San Miguel Alto (2006); abajo, secadero de tabaco en Vegas del Genil, Granada.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**



Par de imágenes. Estudio descriptivo, Granada, 2014. Compuesto por dos fotografías digitales del autor: arriba, Intervención en la muralla de San Miguel Alto (2006); abajo, secadero de tabaco en Vegas del Genil, Granada.

Propuesta didáctica

Saber fotografiar arquitectura implica saber mirar la arquitectura. Y nuestra mirada va siendo educada con la teoría arquitectónica a través de libros, revistas, publicaciones especializadas, ponencias, presentaciones, documentales, anuncios, películas, etc. La fotografía es el medio fundamental en su divulgación y por tanto estamos adaptados a entender la arquitectura a través de la imagen. Miramos la arquitectura desde el encuadre que fijaron los objetivos elegidos por los profesionales de la fotografía, encargados de captar las imágenes que publicitan o proyectan a los medios los elementos arquitectónicos. Y entendemos sus rasgos esenciales desde la traducción visual marcada por la cámara. Por tanto, podemos decir que la fotografía «también» nos enseña arquitectura. No es un esfuerzo único de la disciplina constructiva.

Se plantea un taller participativo donde llevar a la práctica una experiencia colectiva de acercamiento a la arquitectura, en la cual se desarrollarán tareas enfocadas a analizar, documentar, interpretar y representar elementos arquitectónicos a través de una experiencia vivencial y su registro a través de la fotografía. En el proceso, se producirá igualmente un acercamiento al lenguaje visual, a la cultura digital y a figuras y elementos propios de las artes visuales. Se diseña un proceso temporal adaptado a varias sesiones que incluirán una salida de grupo, actividad que permitirá el enfrentamiento de los participantes con elementos arquitectónicos diversos para, además, ampliar y profundizar su conocimiento sobre el entorno construido que habitan.

Para implementar la experiencia y el aprendizaje individual, los procesos se complementarán con análisis y debates de carácter colectivo a través del material desarrollado en el taller. El objetivo final será la obtención de una pieza que construya físicamente el discurso visual, ya sea a modo de publicación o a través de una instalación, donde se narre el proceso experimentado y compartido durante el desarrollo.

El eje central del taller será la reflexión en torno a espacios para la educación con el objetivo de evidenciar la relación entre la arquitectura y sus habitantes. El taller se desarrollará en la Escuela de Arquitectura de Granada y el Museo Guerrero, construido por Jiménez Torrecillas en el año 2000, dos ejemplos de nueva arquitectura que surge a partir de la adaptación y el diálogo con edificios preexistentes, añadiendo a la complejidad del proceso proyectual la necesidad de vinculación entre las partes históricas y la intervención. Esquematizando desde los objetivos hasta la acción final, se recorrerán diversas etapas: la visita, confrontación y registro; análisis e interpretación; debate colectivo y aprendizaje colaborativo y representación mediante maquetación o exposición.

Se pretende evidenciar la capacidad del individuo como constructor de espacios y como generador de paisajes, en sus más amplios significados: por una parte, el papel del arquitecto como diseñador del espacio y por otra la del usuario-visitante-propietario como personaje que lo ocupa y lo altera; además, la arquitectura como participante del ideario visual de la ciudad, pieza clave en la definición del paisaje urbano, y su afirmación a través de la fotografía mediante el aislamiento y la abstracción de parte de sus propiedades.

Conclusiones

1. La capacidad analítica de la imagen en arquitectura

La fotografía sirve como reflexión sobre el patrimonio, la arquitectura, el paisaje y sus relaciones con el ser humano, cuestión relativa a una actividad humana determinada situada en un ámbito territorial, histórico y social definido. Para encontrar la chispa que enciende el fenómeno arquitectónico no basta con concentrar el esfuerzo analítico en el objeto final, sino que será necesario explorar las fuentes de las que beben los arquitectos, siendo una de las principales su propia memoria, siendo ésta la verdadera clave del proceso. Es aquí de donde surge la propuesta teórica de la investigación.

2. El uso de la fotografía en arquitectura

La decantación por el uso de la fotografía está ligada a la condición de elemento visi-

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ble y de referencia visual de la arquitectura construida, así como a los requerimientos técnicos y estéticos propios de la obra y del lenguaje fotográfico. Creemos en las posibilidades de ideación arquitectónica aportadas por el uso de la fotografía, capaz de generar y expresar ideas a partir de la reflexión sobre lo visible. Y de esa manera es como nos acercamos a la arquitectura de Antonio Jiménez Torrecillas, de la misma forma que él mismo experimentó con ella.

3. La fotografía como herramienta educativa

El propósito de acudir a fuentes no disciplinares en investigación arquitectónica surge de la necesidad de desarrollar la capacidad crítica del sujeto participante, que se fomenta a través del encuentro y el diálogo entre formas de expresión diversas, claves para enriquecer la cimentación cultural y multidisciplinar necesaria en los procesos educativos y de formación en ámbitos creativos. Experimentamos en el ámbito educativo y de investigación con la fotografía en el acercamiento, análisis y descripción de entornos arquitectónicos utilizando los mecanismos expresivos facilitados por formas de diálogo no escrito, que ya se trata de una estrategia habitual en los discursos arquitectónicos.

Fotoensayo deductivo. Muralla, Granada, 2014.
Compuesto por dos fotografías digitales del autor y
(centro) una cita visual tipo fragmento (Kindel, 1958)

Citas y referencias

Atget, E. (1914) ««Vieille cour», 22 rue Saint-Sauveur» [Fotografía]. En Krase, A. (2008). *París-Eugène Atget*, Madrid: Taschen.
Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
Collier, D. (1993). «The comparative method». En *Political Science: the state of Discipline II*. Washington D.C.: American Political Sciencie Association.
Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Buenos Aires: Phaidos.
Eisner, E.W. (2005). *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós.
Jiménez Torrecillas, A. (2006). *El viaje de vuelta*. Granada: Universidad de Granada.
J**iménez Torrecillas, A. (2009).** «Escribir, dibujar, fotografiar... » En *ARV Colegio de Arquitectos de Almería*. Nº 8, p. 55.
Jimenez Torrecillas, A. (2010). «Arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas». En *El Croquis*, Nº 149, p. 168-203.
Marín Viadel, R. (2005). *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las Artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
Marina, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
Mohr, J. y Mohr. S. (2003). «This peculiar language of images. » En *Visual communication*, 2 (1) pp. 58-67.
Pomet, A. (2013). *Bernard Rudofsky o la refundación de la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero. Recuperado de: http://blogcentroguerrero.org/
Portoghesi, P. (1969). *Dizionario enciclopedico di architecttura e urbanistica*. Roma: Instituto Editoriale Romano.

Roldán, J. y Hernández, H. (2010). *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias.* Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de Granada (España).
Roldán Ramírez J. y Marín Viadel R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación.* Archidona: Aljibe.
Rudofsky, B. (1973). *Arquitectura sin arquitectos.* Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
Ruscha, E. (1963). *Twentysix Gasoline Stations.* Los Angeles: National Excelsior Press.
Sherman, C. (2007). *A play of selves.* Berlin: Hatje Cantz.
Siegesmund, R., y Cahnmann-Taylor, M. (2008). *Arts-based research in education: Foundations for practice.* New York: Roulledge.
Struth, T. (2007). *Making time. Madrid:* Museo del Prado / Turner.
Trillo de Leiva, J.L. (2011). «Reflexiones de un observador». En López Fernández, A. (ed.), *La mirada atenta* (pp. 13-18). Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.
Zarza, R. (2011). «Cuando las palabras ocultan la arquitectura». En Bergara, I. y Lampreave, R. S. (eds.) *Jornada de arquitectura y fotografía.* Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
Whiston Spirn, A. (2014). *The Eye is a Door: Landscape, Photography and the Art of Discovery.* Cambridge, MA: Wolf Tree Press.

Bibliografía

Aires, M. y Malhao, D. (2016). *Ideas e Imágenes: diálogo entre arquitectura y fotografía.* Málaga: Recolectores urbanos.
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. Ciengramos.
Barone, T. y Eisner, E. (2012). *Arts based research.* London: Sage.
Calatrava, J., Jiménez Torrecillas, A. (2006), «Patrimonio y memoria de la Vega: los secaderos de tabaco de Héctor Bermejo». En Bermejo, H., *Arquitecturas marchitas.* (pp. 11d-20d). Granada: Diputación de Granada.
Collier, J. Jr. y Collier, M. (1986). *Visual Anthropology. Photography as a research method.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
Estévez, A. (2005). *La formación del arquitecto.* Barcelona: Colegi d´Arquitectes de Catalunya.
Genet, R. (2016). *Ciudad y educación artística en la formación inicial del profesorado: una investigación educativa basada en las artes visuales.* Granada: Universidad de Granada.
Gómez Acosta, J.M. y López Martínez, D. (eds.) (2015). *Márgenes Arquitectura.* 10.
Kindel (1958). «Pueblo de colonización, Vegabiana, Cáceres.» [Fotografía] Publicado en A.A. V.V. (2007). *Kindel. Fotografía de Arquitectura.* Madrid: Fundación COAM.
Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2010). «Photo essays and photographs in visual arts-based educational research». En *International Journal of Education through Art*, volume 6, number 1.
Pérez Siquier, C. (2005). *La mirada.* Madrid: Ministerio de Cultura / Lunwerg.
Roldán. J y Genet, R, (2012). «FotoDiálogos, preguntas y respuestas visuales para el aprendizaje de los conceptos fotográficos». En Roldán Ramírez, J. y Marín Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación.* Archidona: Aljibe.
Tabuchi, E. (2010). *Hyper Trophy.* París: Florence Loewy.
Valero Ramos, E. (2006). *Ocio peligroso. Introducción al proyecto de arquitectura.* Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

AUTORRETRATOS DEL LIBRO DE ARTISTA: LOS CRITERIOS DE EDICIÓN EN LA OBRA DE ROMÁN GIL

Francisco José Guillén Martínez
guillen@um.es

SELF-PORTRAITS OF THE ARTISTS' BOOK: EDITORIAL CRITERIA IN THE WORK OF ROMÁN GIL

ABSTRACT: They way in which artists' books are perceived depends, for the most part, on editorial criteria that accept the book as a bibliographical artifact which depends on the conditions of its typographical printing. However, if the book takes on its symbolic meaning, it may lead to the reconsideration of the boundaries of the art-form itself, redefining the relationship between artists and spectators in such a way that a self-portrait of all of those involved can be configured

KEYWORDS: artists' book, self-portrait, art, symbol

RESUMEN: La recepción del libro de artista está mayoritariamente sometida a unos criterios de edición que asumen el libro en tanto un artefacto bibliográfico dependiente de las condiciones de impresión tipográfica. Pero si el libro se abre a su forma simbólica puede proceder a redefinir las fronteras del propio arte con el que pretende volver a pensar las relaciones entre artistas y espectadores, de tal forma que se pueda configurar un autorretrato de todas las partes implicadas.

PALABRAS CLAVE: Libro de artista, autorretrato, arte, símbolo

Introducción

La producción artística de Román Gil (Sevilla 1940) abarca varias disciplinas. Entre las que destaca su pintura, su escultura, sus instalaciones, su intervención en el espacio natural; sus performances; sus espacios arquitectónicos; sus diseños y patentes de muebles; sus partituras y su obra efímera. De toda esta vasta producción, se ha escogido como elemento vertebrador de este artículo la producción artística de este autor, conocida como las *Carpetas de Román*. El grueso de esta producción aquí referida, está constituida por una inconclusa obra de libros de artista que arranca allá por 1973. Esta obra a la que aquí se alude pone de manifiesto una tensión propia de la modalidad del libro de artista por la que evidencia la necesidad de buscar acuerdos en relación a la forma hegemónica del concepto de edición asociado al libro de artista. La obra de Gil saca a flote los problemas que pueden surgir cuando el libro se toma única y exclusivamente como una manifestación ineludible de la representación espacial del habla. En cambio, si se toma el asunto bajo la perspectiva que plantea Gil, la naturaleza temporal del habla tiene la posibilidad de eclosionar a través de los ritos intrínsecos que propicia el disfrute del arte. Como dice Havelock (1994). «el uso lingüístico es la única prueba directa que de los fenómenos mentales puede aducirse» (1994:11). De hecho, este artículo sustenta su argumentación bajo este principio lingüístico de carácter idiomático. Pero no es menos cierto que la singularidad de los libros de artista que realiza Román Gil bebe principalmente de las fuentes de la prehistoria del libro y de la protohistoria de la escritura; en cuyo caso se hace necesario incidir en la importancia del uso que de sus técnicas creativas hace el autor. De nuevo surge aquí el equívoco en torno a este término; confusión que Collins, J., Welchman, J., Chandler, D. & Anfam (1996) matizan de la siguiente manera:

> ...el papel de la técnica es diferente en unos creadores que en otros. Aunque conocer los materiales de un pintor es saber algo de su técnica, es imposible conocer ésta por completo a partir de un catálogo de instrumentos y medios. El término se refiere también a los procesos manuales y mecánicos de que se sirve el artista para manipular sus materiales, pero, como demostró Duchamp, es imposible olvidar los procesos mentales y la intencionalidad cuando se discuten los métodos de ejecución. Por tanto, para cada artista, hay que establecer la naturaleza de las relaciones entre tres elementos: la materia prima, los procesos manuales y mecánicos y la intencionalidad. (1996:12)

Román Gil en su estudio montando un libro de artista bajo el principio de Libro/biblioteca. Murcia, marzo de 2015. Foto: Francisco Guillén.

Por ello, en este apartado, hemos tenido en cuenta estos tres elementos que analizaremos en las partes segunda y tercera de este artículo, en el que se trata de dar cuenta de lo que acontece en nuestro objeto de estudio en el cual, como obra de arte y a decir de Schama (2007): «su modo de operar conlleva el procesamiento a través de la retina de diverso tipo de información, pero luego da un cambio repentino y genera una forma alternativa de visión, una forma teatralizada de ver las cosas». (p. 8). Y son pues los materiales sometidos a la intención del artista mediante diferentes procesos los que han de dar cuenta de una forma de editar libros de artista ajena a los relatos del ámbito de la imprenta.

Así pues, cabría decir que la incidencia de la obra de Román Gil en el canon del libro de artista es diversa; puesto que, en primer lugar, se remite a esta modalidad artística desde el ámbito formal que consolida la forma del libro (Panofsky, 2003) para aprehender su naturaleza simbólica. Posteriormente, y tanto como escritor como conocedor del devenir del libro de artista, se decanta por las formas del libro oral (Escolar, 1993); es decir: contempla en la plasticidad de su obra la propia performatividad –que por naturaleza es espacial- de la escritura, decantándose tanto por los valores amanuenses de la escritura –que no su representación formal- como por los registros artesanales de la encuadernación. Todo ello en detrimento, claro está, de las servidumbres librescas para con el mundo de la imprenta. Además, Gil, como estudioso de los lenguajes alfanuméricos, incorpora al libro de artista otro tipo de libros (Fig. 2) que se codificaron en base a otras formas de registrar espacialmente la temporalidad de la lengua hablada como es el caso de los *Quipu* precolombinos (Hyland, 2014) y su lógica combinatoria basada en el hilado y anudamiento de hebras de pelo de camélidos. Si bien es cierto que en Gil su trabajo de cordelería en relación al libro de artista no responde al significado de la lengua sino a su significante, puesto que como hemos dicho y se verá a lo largo de este artículo, su trabajo se alinea bajo la idea del antilibro en el sentido más radical que cabe entender; a saber: la de una estructura de libro basada en su forma simbólica a sabiendas de que renuncia a su complexión literaria. Por ello, los criterios de edición que Román Gil concita responden a las de un amanuense errático que deposita el *libro interior*[1] –en palabras de Isidoro Valcárcel Medina- en la mirada de un lector que ha de ser forzosamente un espectador primigenio. Se podría decir que el trabajo de Gil ha consistido en hacer un parafraseo, o más bien una galería de retratos al libro de artista en diferentes estadios de su devenir que han tomado la propia apariencia del autorretrato libre de los placeres inmediatos del parecido.

—

1 Conversación mantenida con Isidoro Valcárcel Medina y con su editor Ángel Pina. Murcia, 2016.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

1. Una mirada sobre el libro de artista: la materia del libro.

Si se tratara de intentar trazar una historia del libro de artista nos encontraríamos con serios problemas, que irían tanto desde la propia secuenciación y catalogación de las producciones artísticas adscritas a esta modalidad artística, como también los relacionados con la propia epistemología del género y sus límites. Las razones de ello pueden ser debidas tanto a la intencionalidad artística con la que se realizan estas producciones como a la tradición en la que se enraízan. Lo paradigmático de todo ello podría resumirse en el nuevo concepto que se le da al libro en función de su materialización y cuya característica general respondería a la figura retórica de lo que se ha convenido en llamar como «antilibro».

Si se acepta la propuesta de considerar en torno al año 1962 como el momento en que se puede considerar el nacimiento del libro de artista (Moeglin-Delcriox, 2006), se podría establecer un frente histórico en torno a esta modalidad artística que factiblemente se puede desglosar en un par de apartados teóricos, en función de las principales características que diferencian la producción europea de la americana; así como también a las cuestiones que afianzan esta disciplina. Pero sobre todo, se podrá llegar a un consenso acerca de sus procesos creativos y a sus aspectos técnicos más relevantes que, a todas luces, constituyen el legado más interesante en lo que a esta modalidad artística se refiere. De esta manera, cabe la posibilidad de superar, de alguna forma, el estancamiento epistemológico que embarga tanto la noción de libro de artista como la precariedad de su historia que, claramente, está sesgada por razones que atañen a cuestiones que devienen de sus servidumbres provenientes del mundo de la edición libresca.

Hay que tener en cuenta que en la década de los años sesenta del pasado siglo, comienza un giro efervescente en torno a los modelos canónicos que el arte venía ofreciendo. Se puede decir que el libro de artista alcanza en esta década la independencia del canon horaciano centrado en el tópico del *ut pictura poiesis* (Adamowicz, 2009:189) que tanto marcó la singladura inicial del maridaje entre imagen y poesía o entre texto e ilustración establecidos desde finales del siglo XIX. Si bien es cierto que surgen estas nuevas producciones como respuesta a una crisis finisecular del arte. Aunque también incide en todo ello el que por entonces ya estaba finalizado el organigrama expositivo de las instituciones artísticas. Esto que parece algo dado, origina un cambio en el debate en torno a qué se considera susceptible de entrar en la historia del arte y qué permanece en su periferia o simplemente se traslada al mundo icónico de las llamadas artes menores.

Evidentemente, aquí hay que añadir un factor extra-artístico que concierne al peso específico que el mercado concede a los productos artísticos y, llegado el caso, a sus modelos de producción. Así pues, parte de esta efervescencia es debida al rechazo que entre los artistas produce el papel mediador del poder económico. El libro de artista es una respuesta a esa situación; y también es una forma de acercarse masivamente al público sin necesidad de que el dinero sea un impedimento. Por lo tanto, el punto de partida a mediados del siglo XX en torno al libro de artista como tal, tiene un sesgo político que rebosa de un optimismo carente de autocrítica en relación a su carácter elitista del que tanto acusan al arte establecido.

Si el libro de artista tiene su genealogía en Europa; en cambio, la consecuencia más directa de la receptividad de la crítica americana lo que produce es un efecto potenciador en el nuevo continente. A ello hay que añadir un factor de carácter de demografía artística, a saber: el éxodo de artistas de la Costa Este americana hacia California -debido básicamente a cuestiones de supervivencia- hace que el entorno cinematográfico de este territorio marque la narrativa de dicha modalidad, a lo que hay que añadir el toque que le da la épica fílmica del minimalismo conceptual más desprejuiciado del momento. Hay que decir que el libro fundacional de esta época -pero no solo de este lugar- es el *Twentysix Gasoline Stations* (1963)[2] de Edward Ruscha. Esto es así porque se le ha considerado unánimemente como la primera obra que refleja el nuevo paradigma que representa el libro de artista (Gracia, 2008:31, citado en Haro, 2013:47).

Se había dicho ya que Moeglin-Delcroix (2006) da el pistoletazo de salida de esta disciplina con el libro de Ruscha. Pero recientemente se está debatiendo si no será la obra de Dieter Roth la que debiera abanderar esta nominación, como Haro (2014:6) sostiene:

> Edward Ruscha, artista de gran influencia en el género del libro de artista, realizó a lo largo de su carrera 14 libros, ejecutados entre 1963 y 2000. Después se consagró a otros dominios artísticos, tales como la pintura. Para Dieter Roth, en cambio, la dedicación al libro de artista fue la faceta fundamental de su actividad artística. Realizó más de cien libros a lo largo de su carrera y comenzó casi diez años antes que Ruscha. Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma.

Esta inexactitud histórica que con precisión científica corrige Haro es de suma utilidad porque demuestra que el eje vertebrador del arte no puede recaer exclusivamente en los factores nominales del mundo editorial, sino que debe centrarse con mayor precisión en el desarrollo

—

2 Se toma como dato de referencia la fecha de publicación –abril de 1963– y no la de inicio del proyecto.
De hecho, consultando el archivo de Edward Ruscha, (Harry Ransom Center, University of Texas an Austin) se puede comprobar que desde que planifica el proyecto, hasta que hace las fotos y después las revela y selecciona las imágenes que van a formar parte del libro, hay un tiempo y un proceso que es muy útil para captar la «intencionalidad» del artista de la que ya nos hablara Duchamp, y que el autor refleja sabiamente al incluir la fecha de la realización de las fotografías como elemento ponderador del carácter documental de su obra, en la que se busca eludir el mayor rasgo posible de datos subjetivos entendidos éstos como un factor artístico. Este concepto aquí aludido es un ejemplo brillante del valor del libro entendido en tanto «imagen simbólica» que Panofsky acuñara y que aquí se utiliza como elemento vertebrador de este artículo. Esta hipótesis queda demostrada al cotejar las dos ediciones posteriores de este libro de artista -1967 y 1969- aquí referido, en la que se mantienen sendos textos de la portada y de la contraportada como en la primera edición.

expresivo y en la profundización de la epistemología de esta modalidad artística. Así cono Haro corrige la historia natural del libro de artista a través de la obra de Dieter Roth, en este artículo se aboga por la aportación de la obra de Román Gil a la redefinición del concepto de libro de artista.

A todo ello hay que añadir el que recientemente también se ha reivindicado el libro del futurista Marinetti *Zang Tumb Tuuum* (1912) como la epifanía del libro de artista (Tonini, 2014); desbancando así a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914) –de Sthéphane Mallarmé– tal como el de Roth desplaza al de Ruscha. Pero hay que considerar que el debate Marinetti-Mallarmé, interesante desde cualquier punto de vista, establece una genealogía de esta modalidad artística, muy dependiente todavía del texto literario como para darlo netamente como aquella necesaria conjunción de diferentes instancias expresivas que caracteriza al libro de artista. Es decir: lo que define cualquier discusión en torno a la obra de Marinetti y de Mallarmé todavía lleva claramente el sesgo del ámbito filológico unido a los criterios de edición de los textos escritos.

Hay otra excepción que añadir a esta ruta del libro de artista hacia su madurez expresiva. Se trata de una de las variaciones que el Suprematismo de El Lissitzky aportó con su cuento H*istoria de dos cuadrados* (1920). Se trata de un ejemplo pionero de cómo construir una historia que, sin dejar de responder a las exigencias de la narrativa literaria, busca un camino alternativo a través del cual cede el protagonismo del esquema literario al orden secuencial de las imágenes, sin que por ello deje de ser un cuento ilustrado. Si se cotejan las ilustraciones de esta obra con la producción de Román Gil, se podrá observar que, aunque en éste hay elementos formales de la plástica de El Lissitzky, en Román Gil se produce una autonomía total de la forma. Su concepto de libro solo atiende a su forma simbólica (Panovsky, 2003), por lo que los criterios de la edición libresca aparecen completamente diluidos. En el caso de la obra de Gil, la única referencia formal a la narrativa literaria ha quedado sucintamente reducida al juego de los títulos de sus obras o a la narratología que el espectador pueda llegar a establecer a través de las formas visuales de las obras de dicho autor.

Así pues, esta discusión en torno al origen del libro de artista que Haro ha redefinido nos resulta importante porque hay razones para pensar que la razón por la que Moeglin-Delcroix entrona a Ruscha en detrimento de Roth podría deberse a que utiliza el «democratic multiple» (Druker, 1996:195) como grito de guerra -priorizando los criterios de edición e impresión libresca sobre los propiamente plásticos- en detrimento de la carrera de fondo que a lo largo de varias décadas llevó Roth. Porque si se aplica sucintamente su propia tesis en tanto «un libro que es por sí mismo una obra y no un medio de difusión de una obra» (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 51), queda más claro que la autoridad sobre la madurez del libro de artista recaiga sobre Dieter Roth antes que sobre ningún otro artista.

Debido al calado de tal afirmación y a la dificultad que supondría mover el calendario genealógico del libro de artista, se abre aquí un pequeño paréntesis en este decurso para proponer y mantener el citado hito seminal de *Twentysix gasolines stations* de 1963. Ahora bien, insertándolo en la variable del concepto pictórico de autorretrato que aquí se propone, en tanto que elige una nueva epifanía a través de las formas tradicionales de la edición de libros. Es decir: se tomaría a Ruscha como el primer autorretratista que interpreta el género del retrato como un estándar de inmersión en la modalidad del libro de artista.

Para ello, se va a contextualizar su propia producción gráfica y pictórica coetáneas a su celebérrimo libro[3]. Puestos en esta tesitura, se puede llegar a descubrir a un Ruscha que toma como ejemplos artísticos a los elementos plásticos de su arquetipo conceptual que es *Twentysix gasolines stations*. Así, genera un proceso que lo convierte en todo un sistema de citas. A través de ellas es cómo desvela su trabajo en progresión, más allá del artista conceptual que se hace fotógrafo y editor en tanto actitud velada ante la cadencia subjetiva que se le venía atribuyendo a los procedimientos artísticos de naturaleza pictórica o escultórica. En éste y en los siguientes trece libros de artista que publica, sigue la línea narrativa conceptual de su libro pionero. Todos ellos hunden sus raíces en el legado que el suprematismo de Malevich dejó en Ruscha, consistente en asumir la tradición occidental de representar directamente la experiencia del mundo (Schjeldalh, 2011) y que Ruscha (2002:65) define con esa ambigua sensación que es «a kind of a *Huh*» y que Sharp (1973) supo audazmente inquirir. En efecto, para cualquiera de nosotros, el significado que encierra la exclamación «huh» indica la sorpresa agradable que se siente visceralmente cuando se percibe –como en este caso– que se ha acertado plenamente a la hora de reflejar lo que se pretendía expresar.

De este modo, si anteriormente se ha incidido en el archivo de Ruscha para comprender el proceso cognitivo y creativo que le llevó a la conceptualización de *Twentysix gasolines stations*, ahora se va a poner el foco en sus dibujos y pinturas, la mayoría de ellos desconocidos (Wright, 2005), llevados a cabo en esa época. La intención es la de otear los mundos paralelos a este mítico libro, aunque con ello se pueda acabar por descubrir (Turvey, 2014:9) a un Ruscha inveterado, prolijo «draftsman». Al igual que Morandi reinventa el género del paisaje a través del género del bodegón (Husvedt, 2007). En Ruscha hemos visto el origen de la madurez de la disciplina del libro de artista a partir de la reinterpretación que hace del género del retrato partiendo del género del paisaje. No en vano el ha visto sus libros como una extensión de sus pinturas, especialmente en aquellos cuadros en los que flota una palabra, que «podría ser justamente el título de un libro» (Vogel, 2013), como el propio artista dice.

—

3 Ruscha ha editado catorce libros de artista entre 1963 y 2000. La mayoría de ellos con una extensión de 48 páginas, la cantidad mínima que la Unesco tiene en cuenta para considerar una edición como un libro.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Así pues, si contextualizamos los doce libros de artistas que Edward Ruscha ha producido en toda su producción artística, observamos que todos ellos le han servido para desarrollar una prolija carrera pictórica y dibujística en la que la principal fuente de creación son precisamente no solo las imágenes incluidas en esos libros de artista, sino que los propios libros en sí mismos pasan a ser el sujeto pictórico de sus cuadros.

Probablemente, la razón por la cual esta modalidad artística consigue ampliar los límites del arte no se deba solamente a que «el libro de artista rompe definitivamente con el concepto tradicional de libro ilustrado, basado fundamentalmente en la combinación de texto e imagen que escritores y pintores venían realizando desde la mitad del siglo XIX» (Marata, 2010). Seguramente, la razón más recóndita por la que este fenómeno adquiere carta de naturaleza tenga algo que ver con que en el origen de esta disciplina artística entra en juego una práctica que determina radicalmente la posibilidad de que ésta se pueda consolidar: aquí se está haciendo referencia tanto a las formas en que se producen como a los mecanismos que se utilizan para la distribución de los libros y las publicaciones relacionadas con el arte (Dupeyrat, 2013).

Estos modelos de edición y de distribución acarrearon parejamente un desplazamiento de la función del catálogo así como del lugar de la propia obra de arte en cuanto objeto de exhibición. De hecho, en la historia de la modalidad que aquí se viene analizando, no es tan importante la secuencia de autores o de obras como las ideas que surgen y las aportaciones conceptuales que se retoman del pasado. Realmente el caso del libro de artista es el de un paradigma surgido en relación a un debate que busca una continuidad plástica al agotamiento de los mecanismos que certifican la categorización de lo que se considera una obra de arte y su modo de llegar al público.

Un ejemplo diáfano de este argumento lo constituyen las aportaciones de artistas que sin dedicarse a realizar intencionadamente libros de artista, con su quehacer modifican la puesta en escena del texto en la sala de exposiciones. Esto atañe directamente a esa primera generación de artista americanos educados en ambientes universitarios. De esta manera, es como se salta del ámbito restrictivo del arte al de la cultura (Moeglin-Delcroix, 2006). Es el propio artista no solo el que produce su obra sino el que reflexiona acerca de la misma. Así, es como empieza a relacionarse con modelos y teorías lingüísticas que también pasan a ser modelos académicamente plásticos. El propio idioma, su lenguaje y su gramática entran en la progresión de la historia del arte (Greenberg, 2002) formando parte de su cadena productiva de manera exponencial en la categoría del libro de artista. Es en este proceso en el que el artista, tras haber conseguido representar la realidad ópticamente, va depurando las respectivas disciplinas de todo lo extra-artístico hasta llegar a eliminar la representación y abordar como referente su única presencia[4].

—

4 Más bien se trata de autores que han mirado la realidad con todas las herramientas de su tiempo. Porque como sujetos, «somos, si se quiere, los ojos con los que la realidad se mira a sí misma» (Muñoz, 2006:246)

Todo ello culmina en la apropiación de las técnicas de la edición libresca, con el consiguiente relato erudito que la práctica de las normas de citación traen aparejado a los sistemas de verificación de las evidencias científicas.

Hay dos artistas que intervienen en este debate y que tangencialmente influyen en el decurso de la conformación del libro de artista: Joseph Kosuth y Sol Le Witt. El primero conecta la capacidad que tiene el arte para reiterarse aún cuando su historia se dé por finalizada (Kosuht, 1973). El segundo lo hace no por los centenares de sus publicaciones sino por ser cofundador en 1976 de *Printed Matter*, la distribuidora de libros de artista, que a día de hoy sigue activa y que junto a la apertura del F*ranklin Furnace* por Martha Wilson como archivo y como espacio expositivo ha sido uno de los motores que han expandido la pintura, la escultura y la fotografía hacia los soportes del libro.

A todo esto, hay que añadir un nuevo vórtice sobre el que pivota toda esta densa producción de obras adscritas a la tipología del libro, que es el que queda conformado por la comunidad alternativa de artistas. Su importancia radica en hacer de la autoedición una práctica cotidiana que modificará las relaciones del artista con la galería y con el propio público, surgiendo de este hábito nuevas estrategias artísticas basadas en la apropiación de los materiales asociados a las reivindicaciones sociales y políticas de los movimientos activistas americanos de los años sesenta y setenta del siglo XX (Popper, 1989).

Este caladero de ideas que surgió en Estados Unidos, permitió recuperar para el libro como obra de arte muchos de los avatares artísticos de las vanguardias europeas, especialmente el desplazamiento pictórico que Duchamp hace en su *Caja verde* de 1934 (Krauss, 1977). Otra de las posibilidades que se abre en este contexto es el aprovechamiento sinestésico de la notación musical aportado por Jonh Cage (Sontag, 2014) y que en Europa tan bien se consigue plasmar a través de una peculiar estética del silencio, posiblemente por esa herida abierta por la guerra, que creó entre los artistas la necesidad de seguir haciendo arte sin querer hablar de lo que estaban haciendo.

El modelo europeo no distó mucho del americano. De entre los autores literarios que se mudan a la escena del arte plástico para enmarcar sus proyectos destaca Ulises Carrión y su marcado interés en diferentes aspectos surgidos con esta nueva disciplina; siendo capaz de reparar en las condiciones expresivas del propio soporte. Como él mismo aviva el debate en torno al lugar del libro de artista, su peso específico dentro del ámbito de la reflexión acerca de esta disciplina es incuestionable; aunque probablemente, sea un autor que no llega a abandonar la hegemonía de lo literario en relación al libro; o más bien se podría decir que es un autor que sacraliza un arte plástico que se justifica en cuanto consolida las normas gráficas de las ediciones impresas.

Otro autor que abre caminos a la formalización de propuestas en lo que atañe al arte en general y muy con-

cretamente al mundo de la edición y del libro es Marcel Broodthaers. Sin dejar totalmente el ámbito literario, su trabajo supone la madurez literaria de algunas de las propuestas de las primeras vanguardias. A ello se añade su capacidad de desarrollar espacialmente cuestiones reflexivas en torno al arte. A todo ello, hay que sumar el enriquecimiento con cuestiones en torno a lo cinético y lo teatral que Broodthaers aporta a la modalidad del libro de artista (Lupión, 2002).

De él también sorprende su agudeza plástica, pese a venir del mundo literario, algo que a veces se echa en falta entre los propios artistas de este lado de la creación. De este artista sí que se puede decir que va un paso más allá que Carrión, llegando a interpretar profusamente el carácter simbólico del libro que se viene defendiendo en este artículo, «privilegiando el libro en su campo de creación» (Blouin, 2001, p. 63). Aunque lo correcto sería decir que Carrión –en cuanto literato– hace una introspección de carácter reflexivo donde Broodthaers había establecido un hito de orden creativo.

Durante este mismo periodo, hay un grupo de artistas ingleses congregados en torno a la revista *Art & Language*. Su principal característica es la reflexión acerca de cuestiones concernientes al mundo del arte. Su influencia en el arte conceptual es muy valiosa e indirectamente, su sesgo intelectual perfiló muchos de los asuntos que se materializaron en los libros de artista de la época y en periodos posteriores. En general, destaca la austeridad de sus ediciones y su incidencia en todos aquellos autores que tomaron el libro de artista como un recurso expresivo en torno al arte tenido en cuenta en tanto una forma de pensamiento. De aquí surge el uso de la carpeta archivador, como clara manifestación de los intereses conceptuales y taxonómicos de esta nueva disciplina. Este es el origen de los soportes del autor de referencia de este artículo, Román Gil; soporte archivístico que alcanzó su carta de naturaleza institucional en el propio catálogo de la *Documenta V* de Kassel, y que tan profusamente ha venido utilizando también Dieter Roth.

El rostro del libro de artista de los años ochenta y noventa, en cambio, queda claramente marcado por la institucionalización y la autoridad académica como elementos que conforman las nuevas aportaciones metodológicas en torno a esta modalidad. Si durante las anteriores décadas el libro de artista destacó por una filosofía transgresora que jugó a crear una «confusión entre el objeto cotidiano y el objeto de arte» (Blouin, 2001:94), el cambio de escenario a partir de los años ochenta supuso la proliferación de casi todas las variables tipológicas de esta disciplina. A partir de entonces, el libro de artista tiene que empezar a convivir con su secularización; con su inclusión en las colecciones de arte; con el nacimiento de bibliotecas especializadas en el tema y también con su propia consagración mediática.

Todo ello, ha contribuido a esta cartografía compleja que se erige en torno al libro de artista y a la propia interpretación de la modalidad que se instaura en relación a dicho fenómeno. Este mapa se articula en dos maneras de afrontar el ingente material que ha surgido en estos años y que básicamente responde a criterios cronológicos o a criterios conceptuales basados en la más pura taxonomía formal. Las consecuencias más inmediatas de ambos criterios han dado lugar a distintas tentativas de establecer una metodología crítica aplicable al libro de artista (Le Men, 1979; Hubert, 1988; Jensen, 1991) y a las formas en las que se manifiestan sus términos de edición. En cualquier caso, y casi como un endemismo, la vertiente metodológica de mayor arraigo tiene una clara raíz metafórica, quizá porque el binomio escritor/artista no ha llegado a diluirse completamente; o tal vez porque la propia idiosincrasia del arte tiende a manifestarse metafóricamente con una mayor evidencia tanto en los paradigmas plásticos como en los literarios.

Los criterios cronológicos, en cambio, oscilan en un vaivén que tan pronto recogen los valores tipográficos sembrados por las primeras vanguardias, como se insertan en la sagaz propuesta duchampiana por la cual el artista redefine las fronteras del arte. A su vez y conforme transcurre el tiempo, todo ello acaba pasado por el tamiz de la contracultura y sus valores alternativos, que terminan bifurcándose entre las apuestas más radicalmente conceptuales: aquellas que entienden el arte como una proposición a caballo entre la lectura y el pensamiento, o entre las posturas artísticas que ven en el arte una equivalencia con la vida y cuya inmediata consecuencia se traduce en ideas que plantean el vivir como una forma de cambiar el mundo (Morgan, 1992). Se entiende aquí que el correlato del vivir se manifiesta a través de las formas impersonales y seriadas de la edición libresca.

Por ello, y a manera de colofón en todo lo relacionado con el itinerario vital del libro de artista, se puede concluir que su singladura se caracteriza por no responder en absoluto a todos aquellos criterios teóricos que a lo largo de estas cuatro últimas décadas han tratado de aquilatarlo. Su vigorosidad y la capacidad experimental de los artistas que se han asomado a esta disciplina han convertido este dominio en un encuentro en el que como Moeglin-Delcroix (1997:10) afirma: «el sentido del libro es el libro en su totalidad, no lo que contiene. En este caso solamente, el libro no tiene un sentido, él es su sentido; no tiene una forma, él es una forma». Si el libro de artista existe quizá sea debido a que es una forma plástica que ha estado mucho tiempo sin llegar a configurarse por cuestiones de madurez del propio arte.

En todo este recorrido, sigue latiendo la posibilidad de plantear una duda metodológica que por su extensión queda aquí anotada con la intención de reabrir posteriormente el debate en torno a la fundamentación del libro de artista. Esta cuestión atañe a esa razón anteriormente referida al binomio formado por los aspectos subjetivos que emanan de la creatividad del artista frente a la realidad en tanto algo objetivo o independiente de una subjetividad. Aquí se plantea una pregunta referente a esta correlación de fuerzas en la que nos interrogamos acerca del peso de la creación *noética* sobre la creación *poiética* a la hora del desarrollo de la disciplina del libro de artista. Cabe pensar que si la primera es

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

aquel tipo de creación que da a conocer el fruto de su labor a través de pensamientos de índole intelectual cuya razón de ser es la búsqueda de la verdad, puede darse el caso que el soporte en el cual se representan dichas creaciones *noéticas* se convierta en un poderoso polo de atracción para las creaciones *poiéticas*, que son aquellas que dan expresión a los contenidos artísticos[5]. Si este debate se abriese, se podría plantear la posibilidad de analizar la génesis del libro de artista bajo la perspectiva del libro entendido como forma simbólica, donde cabría consensuar una reorganización en torno a las ideas que han surgido como pensamiento al albor de esta modalidad artística.

Si este debate es necesario es por la impresión que con frecuencia se obtiene al estudiar la historia del libro de artista. En efecto, el retrogusto que queda es que el libro de artista ha venido a periclitar el arte tal y como venía hasta entonces manifestándose. Pero, qué duda cabe, el libro de artista ha venido para quedarse, aunque su estancia en el decurso del arte supone una aportación que lo ha enriquecido todo y se ha convertido incluso en un tema artístico, como es el caso de la trayectoria pictórica y dibujística de Edward Ruscha, el indiscutible padre del libro de artista tal y como hoy se entiende este término. Solo por él y por dar a conocer la obra completa de este autor y cómo ésta interactúa con el libro de artista, merecería la pena reabrir este debate.

2. El encaje de la obra de Román Gil en la tradición del libro de artista.

Román Gil (1973). Silabario de la secuoya, título nº 2042 -a petición del artista-. 150 cm. de cordón de algodón cosido con hilo de algodón.

Bajo este prisma, se busca reflexionar acerca de las aportaciones netas que la obra de Román Gil realiza al canon del libro de artista. Se ha podido constatar tanto en el ámbito crítico francófono (Moeglin-Delcroix, 2006), como en el anglosajón (Phillpot, 2013), un discurso fluido y constante desde hace cuatro décadas acerca de la estética del libro de artista. En este diálogo, hay casi tantas definiciones del libro de artista como teóricos dedicados a su estudio. Efectivamente, solo en relación a su origen, Moeglin-Delcroix afirma (2011:18):«hay dos maneras de considerar la historia, según la cronología y según el sentido». Si se atiende a la cronología, se pueden identificar diferentes publicaciones aisladas que corresponden a la definición de libro de artista, teniendo en cuenta que fueron publicadas antes de los años sesenta. Ahora bien, bajo el punto de vista del sentido, solamente bajo esta década se ha construido el concepto de la categoría de «libro de artista». Para ello, se establece una taxonomía en donde se hace una distinción entre los catálogos y los libros de arte en razón de que no tratan de arte, sino que son arte en sí mismos.

Es también en este ámbito galo donde se estableció por primera vez una discusión agitada para diferenciar los libros de artista de los libros de bibliofilia, como Brogoswski (2010:26) afirma:

> En el libro de bibliofilia, es la cultura tradicional que busca enriquecerse haciendo llamar en particular a artistas plásticos [...] justamente al contrario de la tendencia inversa que se manifiesta en el fenómeno del libro de artista, que representa tentativas de introducir en el arte ciertos modos de funcionamiento o ciertos modelos de comportamiento artístico y/o estéticos inspirados en la cultura y en la práctica del libro.

En tanto fenómeno artístico, el libro de artista es contemplado en el ambiente francés a partir de los años sesenta. Uno de los primeros libros que catalogan como tal es la *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri, donde el autor hace un pequeño inventario de objetos de su universo creativo del cual ha hecho un repertorio que exhibe sobre la mesa de un hotel. En definitiva, esta pequeña descripción de este libro fundacional (Spoerri, 1998), es un comentario para ilustrar el interés de los cenáculos galos por la búsqueda de soluciones alternativas a la crisis del arte que en ese momento se estaba viviendo. Estamos en una época en la que confluyen una serie de circunstancias que permiten la madurez de planteamientos en torno a la modalidad del libro de artista, como es el caso de la valoración del dramatismo del teatro del absurdo, que había sabido dar carta de naturaleza con bastante realismo a los métodos en que los dadaístas confrontaban los objetos. La característica predominante en este ambiente pues, es la de mostrar el libro de artista en tanto un espacio alternativo.

En este caso, el quehacer de Spoerri a través de sus «cuadros-trampa» concuerda con la actividad sinestésica de Román Gil. En el caso del artista rumano-helvético, parte de la pedagogía objetual del ensamblaje para explotar una veta realista de los principios acumulativos derivados del fenómeno surrealista y dadaísta del azar; ante lo que no hay que negar un previo avance del informalismo y de la pintura matérica europea, claramente preocupada esta última por la deriva de la *estética del material* (Marchán, 1986:167-168), cuya síntesis entre objetos usuales y materiales amorfos, elevó a un estatus

—

5 Somos conscientes que tanto la creación noiética como la poiética dan cuenta de la realidad. El interés ante esta cuestión radica en conocer en qué momento y cómo se solapan los préstamos de una y otra en la carga simbólica que emana del libro.

de obra de arte la pobreza física de una realidad que ignoraba la potencia de su expresividad. El gesto electivo y el momento expositivo fueron los dos elementos cruciales que posibilitaron este momento semántico del objeto como hecho artístico. Esta concepción del libro de artista es la que abrió las puertas a un concepto de libro de artista desvinculado de las nociones de edición asociadas a la imprenta.

Aquí se encuentra el punto de inflexión por el cual se puede hablar por primera vez del libro de artista como una auténtica modalidad artística. Esto es debido en gran medida a la fructificación del trabajo en la sombra que se venía haciendo desde que el *collage* y el *ready-made* consiguen identificar «los niveles de la representación y lo representado» (Marchán, 1986). Algo que no supuso un mero cambio en la morfología artística, sino que fragmentó todo indicio de continuidad con el canon ilusionista de la representación. Es esta situación la que hace madurar toda esa retórica de los libros hechos por los artistas de las primeras vanguardias y sus demostraciones «antiarte». Frente a ello, la escena francesa posibilita por primera vez una concatenación incipiente de factores que hacen que el binomio pintura/escultura/grabado y literatura se abra a una incipiente modalidad artística en la que los tradicionales niveles icónicos del arte y la literatura den paso a un nuevo orden creativo: la forma simbólica del libro será entonces la cuna que verá materializada una alternativa posible entre las relaciones asociativas de los objetos artísticos y literarios entre sí; y que, a su vez, dará lugar a una forma genuina de relacionar el arte con su contexto interno y externo, ajeno ya tanto a las prácticas literarias como a las expectativas plásticas.

A todo esto, conviene recordar que en Inglaterra, Estados Unidos y Canadá surge una preocupación muy concreta por los problemas asociados a la estructura del libro, y aunque la referencia sigue siendo la cultura de los años sesenta, pronto ligan la emergencia de esta modalidad a la cultura de masas y al arte contemporáneo. Se puede afirmar que es en ese ámbito donde se ha constatado una mayor sensibilidad hacia las posibilidades que pueda aportar el espacio físico del libro. Estaríamos ante el arte del libro, entendido éste arte como el uso del libro en tanto un medio artístico de expresión *per se*. Phillpot (2013:66) dice al respecto:

> [...] propicia un medio apropiado para la teorética y para el arte político, con frecuencia en la relación que se establece entre palabras y texto, pero sin olvidar que ello se debe a las posibilidades narrativas inherentes a la forma del libro. El vídeo y el cine tienen también un poder mediático sobre el arte político, pero mientras éstos tienen sus propias ventajas, conviene no olvidar la capacidad que tiene el libro para envolver argumentos y hechos, en el sentido convencional de la expresión.

En cambio, la receptividad general en este lado del Atlántico ha dado con una serie de preocupaciones en torno a todo lo que supone el redescubrimiento del libro y las nuevas formas de expandir el arte y las relaciones con los espacios de exhibición. Phillpot (2013) constata la nueva línea de problemas, que ahora incide menos en los relativos a las cuestiones curatoriales y al orden interno de las galerías de arte, y se centran más en los asuntos relativos a la edición e impresión. Si por una parte el artista se libera del vasallaje del galerista; por la otra, es el propio galerista el que a su vez suele correr en múltiples ocasiones con la financiación de muchos de los libros de artista. Probablemente, aquí está la idea que nutre uno de los debates de esta zona y que plantea que el libro de artista sea parte del problema. Aparte de algunos textos artísticos concretos, el número de libros de artista que puedan de una manera efectiva transcender el estatus de documentación o de reproducción o de trabajo preexistente es verdaderamente pequeño. Se percibe en estos posicionamientos un paralelismo con los debates artísticos en torno a la crisis de la pintura en relación a sus formatos y que aquí se plantea «lograr una síntesis entre arte y la forma del libro» (Phillpot, 2013:136).

Por otra parte, y en relación a la inserción de la obra de Román Gil en la genealogía del libro de artista, se puede constatar que esta obra, está dotada de una singularidad tan específica que se hace necesaria una revisión de la construcción del canon del libro de artista, para hacer comprensible la aportación que este autor incorpora a dicha modalidad. Hay que tener en cuenta que su tarea silente deja un señero ineludible a la hora de valorar el espectro comunicativo de este singular tipo de piezas. En definitiva, la aportación de Gil se inscribe dentro del ámbito artístico, para utilizar la prehistoria del libro y el valor simbólico de éste como manifestación de un orden físico del canon del libro de artista. Con su conocimiento de la genealogía del libro, ha sido capaz de indagar en la prehistoria de éste y ampliar el canon que venía utilizándose: con la incorporación del *quipu* (Hyland, 2014) como soporte bibliográfico. Así mismo, habita la concepción del libro oral, con lo que se podría plantear la pregunta referente a la cuestión acerca de la posible reforma que Román Gil hace de esta modalidad artística menor para enunciar una nueva retórica de los modelos asociados al libro de artista.

En la obra de Román Gil hay unas constantes que hacen una permanente alusión a una autorreferencialidad de carácter formal. Pero son un tipo de referencias a sí mismo que no se mantienen en el ámbito de los contenidos. A su vez, tanto el aspecto cíclico a la hora de realizar sus piezas, como el equilibrio entre lo formal y lo material, son un ejemplo prístino de cómo la idea de sujeto puede dar lugar a un relato artístico de carácter vital que no olvida su origen moral. En Román Gil, se puede apreciar una referencia clara a esos límites sociales en los que nos configuramos. Todo ello ha hecho que nos propongamos comprobar si como artista, ha entendido que aunque el arte no lo vea tanto como un lenguaje en sentido estricto, si dependa enteramente de una configuración simbólica tal que sea inexcusable el contar con ella para que lo podamos interpretar en su más honda autenticidad (Taylor, 1994).

Los criterios de edición en la obra de Román Gil están poniendo en jaque constantemente las relaciones del libro de artista con el mundo editorial. La propuesta que

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Román Gil, 1992/2006. *Autorretrato de otro* –título nº 909–. Esmalte-laca de poliuretano sobre cartón forrado, cartulina, cartón, lápices y cordel de esparto, (anverso y reverso). 23 x 21 x 7,5 cm. Colección del artista. Foto: Francisco Guillén.

este artista nos ofrece se vincula a la propia manufactura del libro como la de un proceso performativo cargado de hermetismo en donde la posición del artista en tanto *homo faber* es la de un demiurgo que busca en la propia configuración externa del libro, entre su portada su lomo y su contrapaortada, todas las formas simbólicas que han dado lugar a su anatomía, incluyendo el sesgo amanuense como un factor diferenciador de la huella mecánica de la imprenta; hasta el punto de rastrear la escritura de las *lenguas aflautadas* y su aparente lógica inaprensible expresada en el orgánico y artesanal *quipu amerindio*.

Conclusión.

La conclusión principal de la investigación llevada a cabo en este artículo arroja un dato sustancial. La fuerza de este dato radica en el poder de aportar a la comunidad científica una definición de la modalidad del libro de artista que promueva las bases de un conocimiento acerca de dicha modalidad ancladas fuera del pensamiento precientífico. Esta definición podría enunciarse de la siguiente manera: el libro de artista es una modalidad dentro del campo del arte cuya singularidad radica en utilizar cualquiera de los múltiples recursos antropológicos que han venido produciendo tanto la forma simbólica del libro como los aspectos concernientes a todo el proceso mediador entre la temporalidad de la lengua hablada y la espacialidad de la lengua escrita.

Bibliografía

Adamowicz, E. (2009). «État présent: The livre d'artiste in Twentieth-Century France». En *French Studies: A Quarterly Review*. 63 (2): Oxford University Press, 189-198.

Blouin, D. (2001). *Un livre délinquant: les livre d'artistes comme expériences limites*. Québec: Fides.

Brogowski, L. (2010). *Éditer l'art, le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Châtou: Les éditions de la transparence.

Collins, J., Welchman, J., Chandler, D. & Anfam, D. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen/Hermann Blume.

Escolar, H. (1993) *Historia del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Drucker, J. (1996). *The century of artists' books*. New York: Granary books.

Dupeyrat, J. (2013). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. (Tesis Doctoral). Rennes: Université de Rennes 2.

Gracia, R. (2008). «Calendario de producción». En *Hojeando...Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior.

Greenberg, C. (2002). «Vanguardia y kistsch» en *Arte y Cultura*, 15-34. Madrid: Paídós Estética.

Haro, S. (2013). «Edward Ruscha y el libro de artista: el nacimiento de un nuevo paradigma». En *Estudios sobre arte actual*. Crespo, J.L. (Coord.) Málaga: Eumed.net. Recuperado de http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2013/19/edward-ruscha.html

Haro, S. (2014). «Dieter Roht y el nacimiento del libro de artista contemporáneo», en T*santsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (2). Cuenca (Ecuador) Facultad de Artes. Recuperado de http://www.xx.sciary.com/journal-chamorro-scientific-artisticas-article-383806

Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Editorial Visor. California Press.

Husvedt, S. (2007). *Los misterios del rectángulo*. Barcelona: Circe.

Hubert, R. (1988). *Surrealism and the book*. Berkekey & Los Angeles: University of California Press.

Hyland, SP. (2014). «Ply, markedness, and redundancy: new evidence for how Andrean khipus encoded information». En *American Anthropologist*, 116 (3), 643-648.

Jensen, Th. (1991). Collaborative form. Studies in the relations of the arts. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Kosuth, J. (1973). «Arte y filosofía, I y II». En La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili.

Kraus, R. (1977). «Works on Paper: American Art YR1945-1975: The Washinton Art Consortium Collection.» En *BTWorks on Paper: American Art*, YR1945-1975, 7-31. Seattle: Washington Art Consortium, YR.

Le Men, S. (1979). «Quant au livre illustré...». En *Revue de l'art*, 44, 85-111.

Lupión, D. (2002). «Marcel Broodthaers: décors. La exposición es la obra». *Arte, individuo y sociedad*, 14, 217-231.

Marata, J. (2010). *El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen*. Recuperado de https://goo.gl/4APwjU

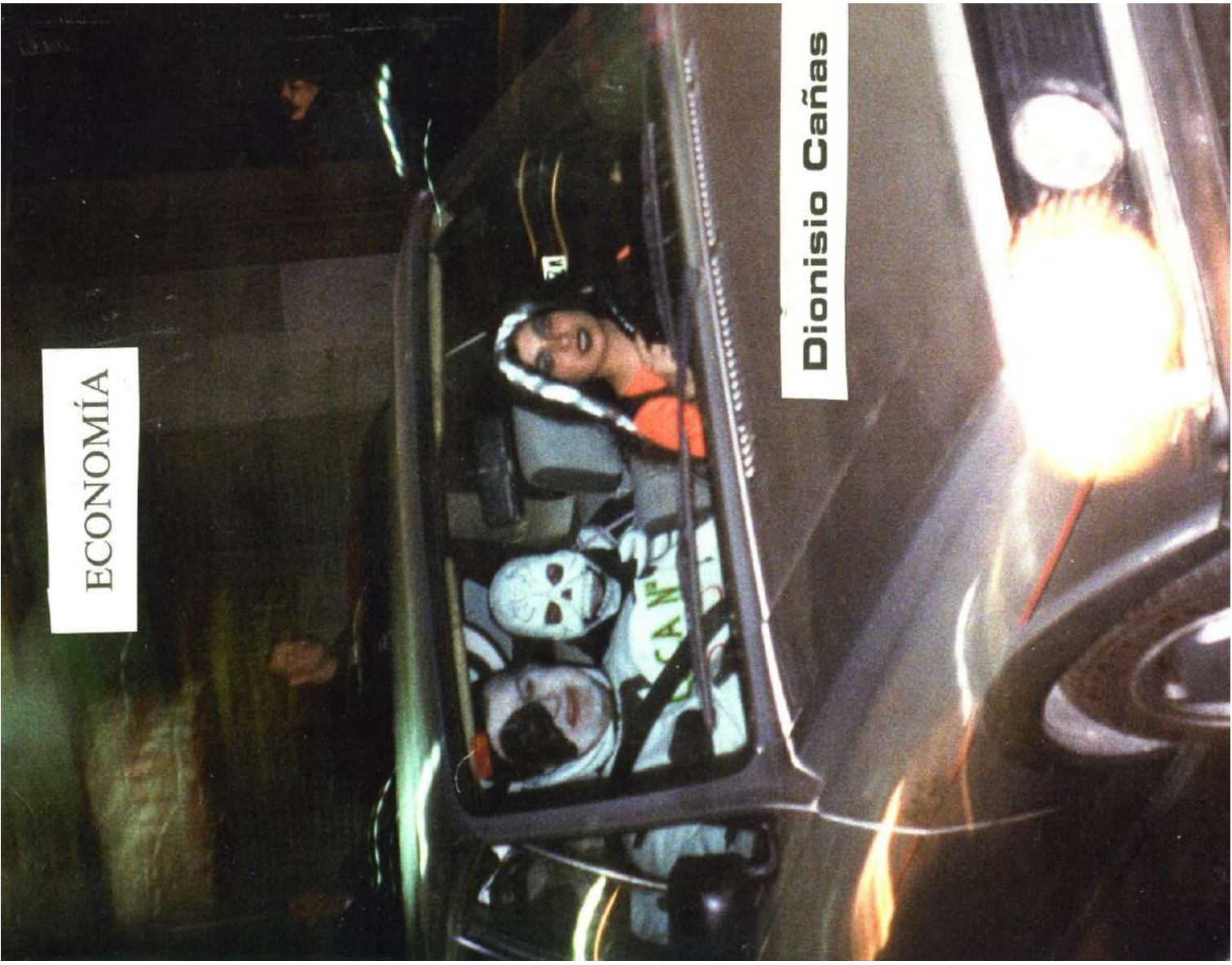
Marchán Fiz, S. (1986, 8ª ed.). *Del arte conceptual al arte de concepto:* Madrid: Akal.

Moeglin-Delcroix, A. (1997). *Esthétique du livre d´artiste (1960-1980)*. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque National de France.

Moeglin-Delcroix, A. (2001). (dir.), *Critique et Utopie, Livres d'artistes*, Rennes, La Criée, [Catálogo].

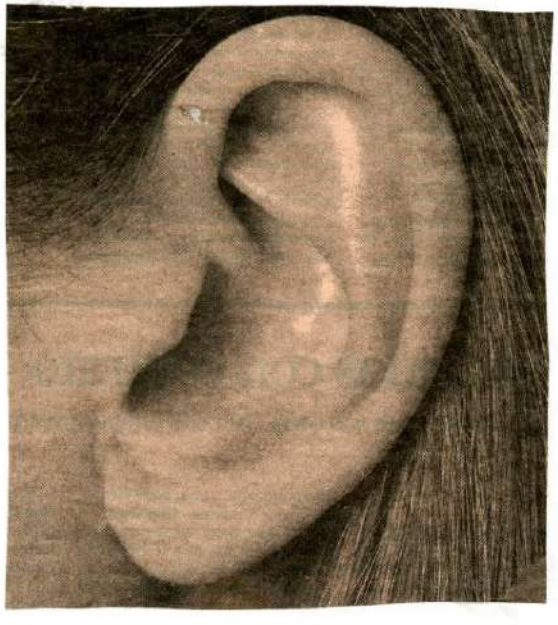
Moeglin-Delcroix, A. (2006). *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)* Paris: Le mot et le reste.
Morgan, R. (1992). *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio & Video Art*. Pasadena, CA: Umbrella Associates.
Panofsky, E. (2003 2ª ed.). La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Editorial Tusquets.
Phillpot, C. (2013). *Booktrek*. Zürich/ Dijon: JRP/Les presses du reel.
Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación*. Madrid: Ed. Akal.
Ruscha, E. (2002). *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press.
Schama, S. (2007). *El poder del arte*. Barcelona: Editorial Crítica.
Schlejeldahl, P. (2011). «Shapes of things. After Kasimir Malevich». En *The New Yorker*. 14, 76-77. Recuperado de: http://goo.gl/sBRbWn
Sharp, W. (1973). «... a kind of a Huh?: an interview with Edward Ruscha». *Avalanche*, (7), 30-39. Rescatado de: http://wp.lehman.edu/avalanche/interviews/a-kind-of-a-huh-an-interview-with-edward-ruscha-by-willoughby-sharp/ Reeditado en Ruscha, E. (2002). Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages. 64-72. Cambridge, Massachusetts: The MIT press.
Sontag, S. (2014). *La conciencia uncida a la carne: diarios de madurez 1964-1980*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España.
Spoerri, D. (1998). Anekdoten zu einer T*opographie des Zufalls*. Hamburg: Editions Nautilus.
Taylor, C (1994). *Ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós
Tonini, P. (2014). «El primer libro de artista de la historia. *Zang Tumb Tuuum*. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in libertà, de F.T. Marinetti». En *Arte y edición*, (113).
Turvey, L. (Ed.). (2014). *Edward Ruscha. Catalogue raisonné of the works on paper. 1956-1976*. 1. New York: Gagosian Gallery.
Vogel, C. (2013 28 de febrero). «Conceptual inspiration, by the book». En *The New York Times*. Recuperado de: http://goo.gl/RreJPX
Wright, E. (2005). «Living artist: Edward Ruscha». En *CSRA Forum. The journal of the catalogue raisonné*. Scholars association. (18), pp. 1-8. Recuperado de: http://www.catalogueraisonne.org/CRSAF18.pdf

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**


ECONOMÍA
Dionisio Cañas

ECONOMIA

Fragmentos de un poema realmente surrealista



Dionisio Cañas

(poema creado con los recortes de las páginas de economía de la prensa española, 2003)

El ojo que todo lo ve

LA BANCA TE OBSERVA

Muchos sólo ven fragmentos individuales.

Invertir con la mirada

Además de ayudarte a crear tu negocio, queremos verlo crecer.

LA BOLSA DANZA AL SON DE LA SALSA LATINA

2

Las ventas mantienen el tono

AL COMPÁS DE LA BOLSA

Sólo por el ruido existe el silencio

Cambio de rumbo en la Bolsa

La situación mundial da un giro

Lento, pero seguro

La flexibilidad se demuestra en la práctica

La buena mezcla entre fijo y variable

La flexibilidad, el reto del directivo actual

Tendencia al equilibrio

MI CASA

la quiero vender bien.

Telepizza vuelve a casa

Telepizza naufraga en los manteles

La incierta salvación de Fiat

Enfermedades desfasadas

EL TRICORNIO DEPRIME

La neumonía debilita a la líneas aéreas

'Mobbing', una epidemia laboral

Ropas a prueba de genes

¿Dónde están los bioempresarios?

agoniza uno de los símbolos de la nueva economía

Siniestralidad laboral e incompetencia

Empresarios optimistas

Vamos a estimarnos, jolín

LA SALIDA DE LA CRISIS SE VISLUMBRA EN LAS CIFRAS

De cómo hacerse millonario con el Sacacorchos Perfecto

Con la metalurgia hemos topado

Viviendas inteligentes
en el corazón de Madrid

De cara a la pared

Del corral a la mesa

Golf, Playa... ¿qué más quieres?

El ladrillo y la burbuja

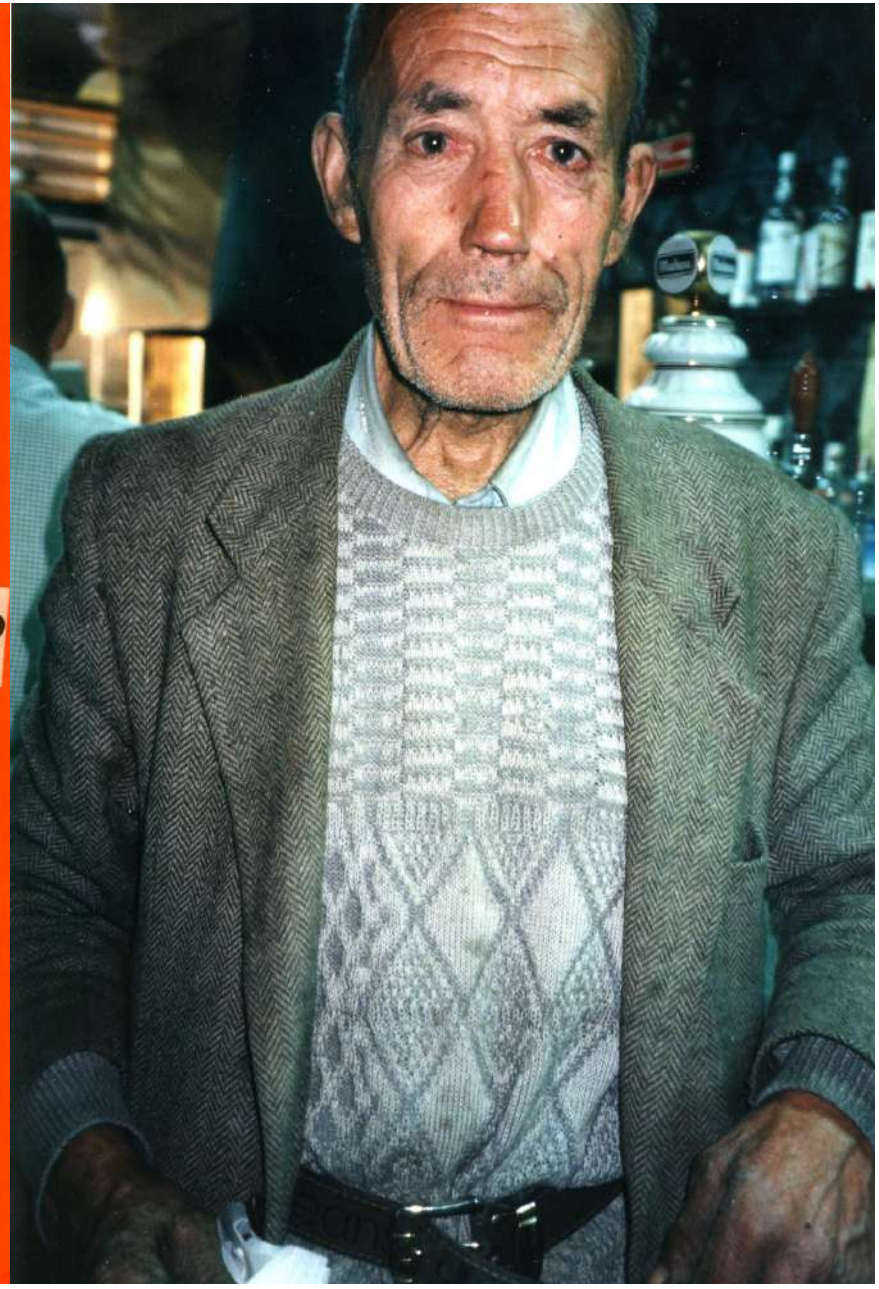
¿Aguantará la burbuja inmobiliaria?

Miedo a que estalle la 'burbuja'

Sólo tienes que escoger tu casa
nosotros nos ocupamos del resto

TECHO DE CRISTAL, TECHO DE HORMIGÓN

Una epidemia de ruinas



Comunicar hacia adentro

THOMAS A. STEWART

"El conocimiento crea riqueza"

Nuevos ingredientes del talento

Las buenas ideas son importantes

EL PUNTO DE ENCUENTRO DEL TALENTO

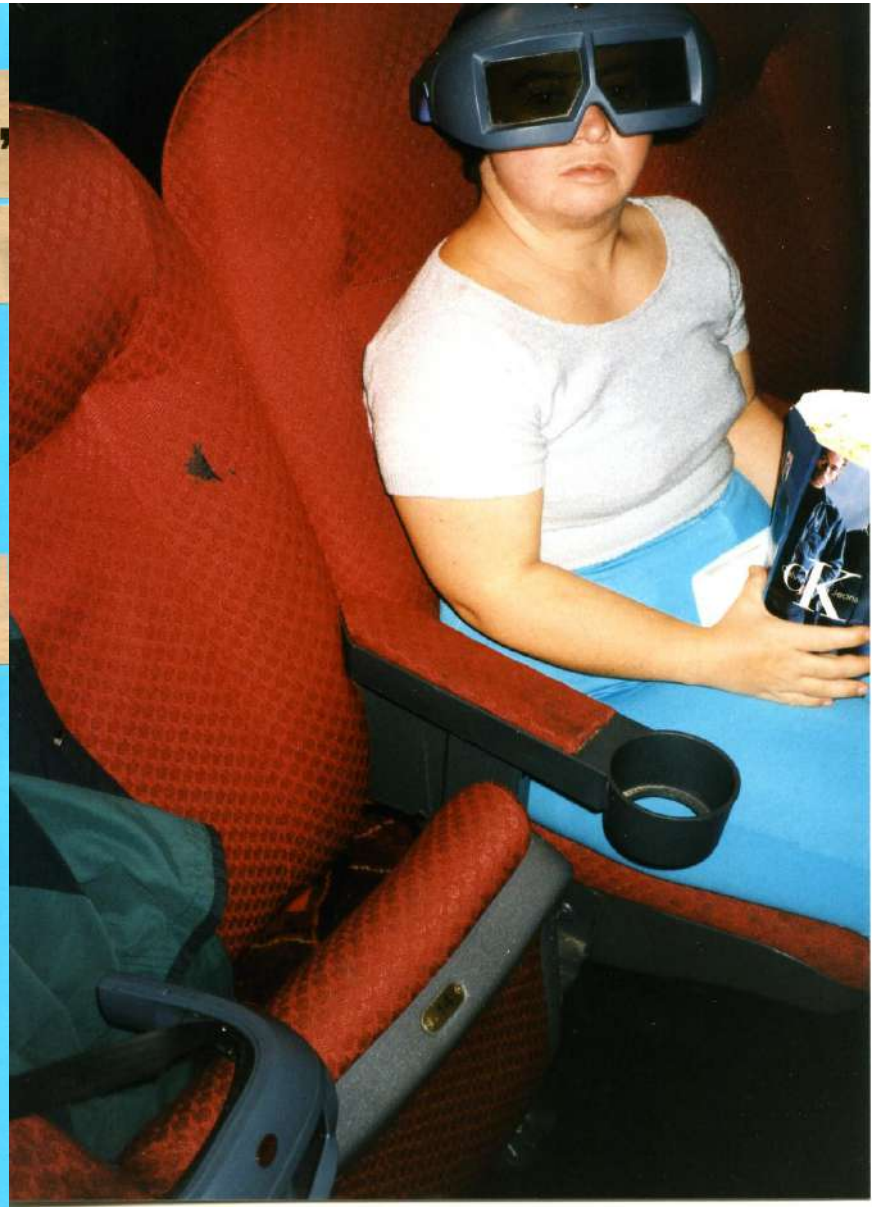
La llegada del 'blended learning'

Financieros con alma de matemáticos

Técnicas para ser creativo

Profesionales en artes y humanidades

"Lo que es bueno hoy, no vale para mañana"



LA TENTACIÓN NACIONALISTA

Pensiones para todos los vascos

Campofrío, Mondragón y Mango ya se han ido del país

Una emigración rentable

Leche Pascual desembarca en Cataluña

España cae en el abismo tecnológico

Las nuevas tecnologías fomentarán la democracia

"Se invierte poco en tecnología"

En el abismo de la sociedad de la información

La crema de las tecnológicas

LECCIÓN DE LUJO Y ALTA TECNOLOGÍA

¿Es la hora de Japón o de las tecnológicas?

Intercambio de experiencias virtuales

viajarán por Internet

INTERNET TRATA DE RESURGIR DE SUS CENIZAS

ADEMAS DE POBRES, UNA AMENAZA PARA LOS RICOS

Quitar a los pobres para dar a los ricos

Señorio de Marbella, sólo unos pocos vivirán como todos sueñan

A pesar de las advertencias

Los últimos son los primeros

MÁS ALLÁ DE LO exclusivo SE ENCUENTRA LO único

MAKE MONEY
AND HAVE FUN

Vacaciones con blindaje

El dinero se acerca a lo exótico

El turismo despierta del letargo

Sin vacaciones en Wall Street

Un año negro para América Latina

Vacaciones sin complejos

INTERMARCHE

El arriesgado mercado de los héroes deportivos

Ben & Jerry's planta cara a Häagen-Dazs

Sara Lee abre un descosido en Dogi

Tercera edad: Un filón de primera

Un bálsamo de 1.000 millones de dólares

Aceite para las fusiones

Un gasto que se dispara

Claves de la formación 'outdoor'

un valle económico es un momento óptimo para lanzar una empresa

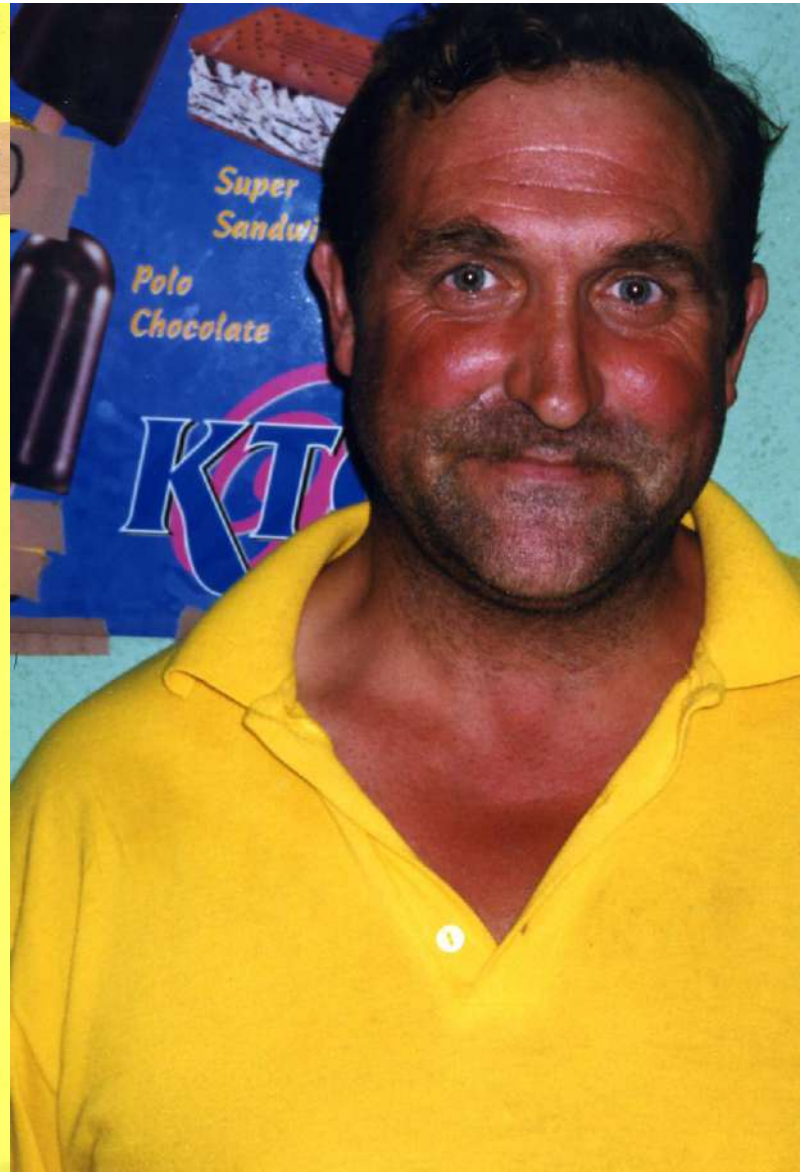
Central Lechera Asturiana se calienta

El tabaco extremeño echa humo

A todo gas

Petróleo por las nubes

Burbujas y cosas feas en Coca-Cola



La Bolsa termina con sus maleficios

Crece la confianza en la evolución de la economía

LAS BOLSAS JUEGAN CON EL DINERO QUE QUEMA ENTRE LAS MANOS

El riesgo inversor recobra atractivo

El 'coach' está en el videoclub

El móvil se dispara

Elogio
de la rutina

16

ENCONTRARÁ
DETALLES
QUE LE SORPRENDERÁN

Manos expertas para organizar su boda

Matemática avanzada para mimar al cliente

Las mujeres superan a los hombres

Barbas en remojo

Los ingenieros necesitan reciclarse

Almacenes de película

Las tiendas necesitan dependientes fieles

Un escaparate
de soluciones

El cuento chino del yuan

El último puede ser el primero

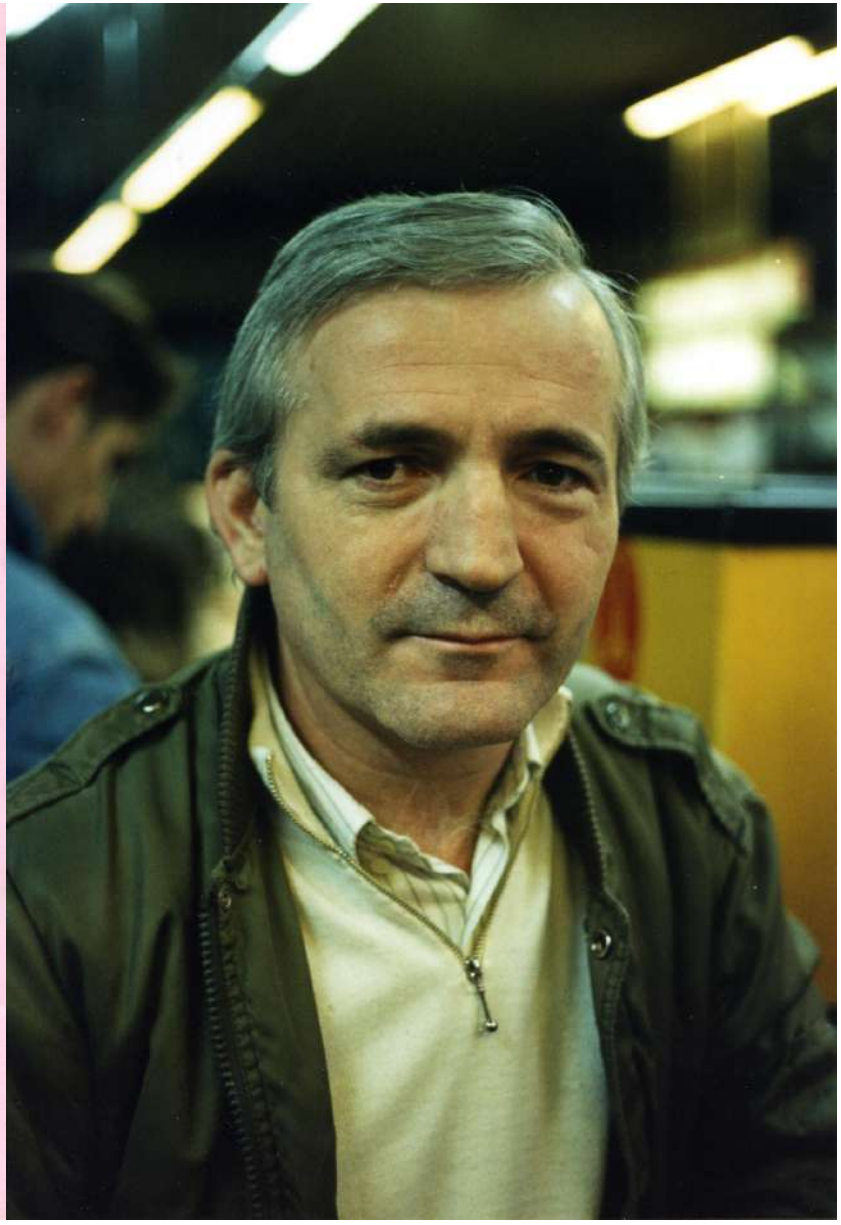
Metamorfosis en Ferrovial

Un consorcio de alas

Si la realidad es compleja no la podemos reducir a un simple asunto de gnomos y duendes

LA ANIMALADA DE PARIR 27 CERDITOS

¿Tiene futuro ser teleoperador?



ECONOMÍA

Dionisio Cañas

How it was done "Economía: Fragmentos de un poema realmente surrealista"

In the summer of 2003 I spent three months reading the economy pages of Spanish newspapers. I cut the headlines of some articles into pieces to create collage-poems with them. I soon realized that some interesting surrealistic poems were coming out. I decided to assemble these collages together with photos of working class people, in order to contrast newspapers macroeconomics with daily life microeconomics: waiters, taxi drivers, peasants, etc. The result was a little book that never was published: "Economía: Fragmentos de un poema realmente surrealista" (Economy: Fragments of a really surrealist poem). I found it fascinating to note that sometimes poetry consists of an interactive dialogue between images of real life and the meta-reality that the press offers us through its headlines.

Dionisio Cañas

Cómo se hizo «Economía: Fragmentos de un poema realmente surrealista»

En el verano del año 2003 me dediqué a leer durante tres meses las páginas de economía de los periódicos españoles. Recortaba los titulares de algunos artículos y con ellos componía poemas-collage. Pronto me di cuenta de que salían unos poemas realmente surrealistas. Luego monté estos collages junto a fotos de personas de la clase obrera para contrastar la macroeconomía de los periódicos con las fotos de personas que vivían de la microeconomía: camareros, taxistas, campesinos, etc. El resultado fue un librito que jamás se publicó: «Economía: Fragmentos de un poema realmente surrealista». Me pareció fascinante constatar que que lo poético a veces consiste en un diálogo interactivo entre las imágenes de la vida real y la metarealidad que nos ofrece la prensa a través de sus titulares.

Dionisio Cañas

←

LA *TABLEAU* DE SZEEMANN

Oriol Fontdevila
info@oriolfontdevila.net

RESUMEN: La desmitificación de las nociones de arte y de autoría durante los años del arte conceptual está estrechamente relacionada con la aparición de nuevos agentes del campo del arte que subsumieron una función autoral. Es el caso del llamado comisario-autor: prefigurado por Harald Szeemann en 1969, éste nació escasamente dos años después de que Roland Barthes hubiera sugerido la muerte del autor. «La *tableau* de Szeemann» hipotiza la posibilidad que haya una conexión directa entre ambos sucesos, al mismo tiempo que rastrea los intercambios que se produjeron entre el arte y la mediación bajo el influjo del postminimalismo y en lo que fueron los albores del postfordismo. Asimismo, se ahonda aquí en las tentativas que desempeñaron Seth Siegelaub y de Lucy Lippard por lo que hace a modos de exposición que permitieran amplificar el eco deconstruccionista del arte conceptual en lugar de replegarlo sobre posiciones autorales. El texto también analiza el papel destacado que tuvo la edición de publicaciones en relación con un momento que fue especialmente fructífero por lo que hace a la experimentación en mediación.

PALABRAS CLAVE: autoría, comisariado, mediación, Harald Szeemann, Seth Siegelaub, Lucy Lippard

SZEEMANN'S TABLEAU

ABSTRACT: The demystification of the concepts of art and authorship that conceptual art brought about is closely related to the emergence, at the time, of new agents in the field of arts who adopted an authorial function. This is the case of the so-called curator-author. As Harald Szeemann foreshadowed in 1969, the idea was born scarcely two years after Roland Barthes suggested "the death of the author". Szeemann's Tableau hypothesizes the possibility of a direct connection between both events, while it also traces the exchanges that took place between art and mediation under the influence of post-minimalism and the dawn of Post-Fordism. This article also explores the attempts made by Seth Siegelaub and Lucy Lippardin with regards to exhibiting methodologies, amplifying the deconstructionist echo of conceptual art rather than retracting it into author positions. Finally, the text analyzes the outstanding role of the publications issued during an especially fruitful time in art-mediation.

KEYWORDS: authorship, curator, mediation, Harald Szeemann, Seth Siegelaub, Lucy Lippard

«El arte es la ilusión de la confusión, la ilusión de la libertad, la ilusión de la presencia, la ilusión de lo sagrado, la ilusión de naturaleza». El colectivo BMPT hacía sonar estas palabras desde un magnetófono, a todo volumen y en el seno de la Bienal de París de 1967, en lo que fue su última *manifestation*. Se escuchaba a continuación: «No es el caso de la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, o Toroni» (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, 1999:28).

El contraste entre las dos opciones –la ilusión del arte por un lado y, por el otro, la pintura de los artistas de BMPT–, también quedaba ahí subrayada a nivel visual: una secuencia de diapositivas con pinturas de paisajes, nudos y bodegones de distinta estirpe se proyectaba sobre las telas de un-único-motivo que llevaban haciendo de un modo reiterativo los cuatro artistas. Se trataba de tiras verticales en el caso de Daniel Buren, tiras horizontales en el caso de Michel Parmentier, un único círculo negro centrado en el lienzo por parte de Olivier Mosset y una sucesión de puntos repetidos a intervalos regulares por parte de Niele Toroni.

BMPT se considera uno de los colectivos que ha cuestionado con una mayor radicalidad las nociones de autoría, originalidad y mercantilización del arte. Próximos al ideario del Situacionismo, su irrupción se dio en las vísperas del Mayo francés, por bien que su existencia fue fugaz. Parece que su quiebra fue debida a la denuncia que Parmentier hizo del resto de miembros del grupo justo después de su comparecencia en la Bienal de París, cuando no hacía ni tan solo un año de su andadura: las diapositivas proyectadas sobre las telas tenían por efecto deshacer la estricta repetición de motivos visuales en que los artistas habían acordado restringir su acción unos meses antes. Algo que, al parecer de Parmentier, los situaba «en una vía regresiva al respecto de su posición moral» (Ostrow, 2016).

Aun así, Daniel Buren se mantuvo fiel al *motivo* que le había identificado en el seno de BMPT. Desde 1966 el artista se había comprometido a no hacer otra cosa que tiras verticales de 8,7 centímetros, las cuales, con los años, ha procedido a aplicar sobre los soportes más variopintos, tal y como son muros, vallas, ventanas, pancartas, columnas, así como telas y papeles de diversos tamaños y formatos. En todo caso, el interés de Buren por la desmitificación del arte por medio de la repetición de un motivo visual, lo posicionó como una de las principales figuras de la primera generación del arte conceptual. Por

bien que, al mismo tiempo, su deliberado interés por la pintura lo haría controvertido también a la hora de aplicársele este mismo apelativo, arte conceptual.

La desmitificación del arte

La herencia duchampiana de concebir al arte como una suerte de comentario sobre el arte se interpretó durante aquellos años como algo que no tenía nada que ver con lo pictórico. Posiblemente, la pintura estaba aun demasiado cargada de discurso formalista, y, especialmente, así era en los Estados Unidos. Tal y como escribió Joseph Kosuth en el año 1969, justo al cabo de un tiempo de haber desterrado definitivamente la pintura de su praxis: «Ser un artista ahora significa cuestionar la naturaleza del arte», mientras que «si, en cambio, uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionando la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (o la escultura) está aceptando la tradición que conlleva. Esto es porque el mundo del arte es general y el mundo de la pintura, específico. La pintura es un tipo de arte. Si tu haces pintura, es que tu ya has aceptado (y no cuestionado) la naturaleza del arte» (Rose, 1989:13).

Según Kosuth el arte debía permanecer como una proposición analítica y, a poder ser, exclusivamente lingüística, como una sucinta definición sobre lo que es el arte. En correspondencia, si el arte se materializaba o no en un objeto era algo irrelevante por lo que hace a dar con su condición, mientras que si se procedía a realizar como una pintura, procedía, inversamente, a reinscribirse en una convención.

Buren, en cambio, había procedido a resolver justo a la inversa el sentido de la ecuación arte-pintura: desde las mismas comparecencias de BMPT que la pintura se había planteado como una suerte de antídoto en contra la mitificación en donde lleva el vocablo «arte». Para Buren, en la repetición de un motivo visual es donde se encontraba la oportunidad para borrar cualquier efecto de ilusionismo, incluido el idealismo donde lleva irremediablemente el arte en tanto que concepto. Por medio de plantear «una pintura de grado cero» (Hantelmann, 2010:73) es que habría la posibilidad de activar un proceso de desmitificación tanto de la misma condición de obra de arte como del contexto donde ésta se inscribe, para comparecer como tal y, así, «cuestionar tanto el concepto de la pintura en particular como del arte en general» (Buren, 1999:192).

En todo caso, ya sea que por medio del particular pictórico se llegara a diluir el concepto general del arte –la postura de Buren–, o ya sea que por medio del concepto general se llegara a acabar con cualquier tradición artística en particular –la postura de Kosuth–, queda claro que el arte conceptual tuvo como principal foco de interés la desmitificación del arte. En correspondencia, es que estos artistas procedieron a especular con su praxis en torno a una naturaleza del arte que, de entrada, se entendía de orden más contextual y relacional, que no esencial o inherente a su dimensión formal o objetual. De este modo es que se explica que la desmitificación del arte que se cosechó con el arte conceptual conllevara que los artistas desarrollaran una especial sensibilidad por lo que hace a la mediación y, asimismo, un interés inaudito en aquel entonces por asumir algunas de las prerrogativas del administración del arte como parte de su trabajo (Fontdevila, 2017).

El caso de Kosuth es, de nuevo, un buen ejemplo de ello: que el arte suceda como una mera aseveración sobre lo que es el arte, hace que el trabajo del artista deje de identificarse en lo que prosigue con lo que propiamente se entiende como un *acto de creación*, para hacerlo, en cambio, con la *mediación*. Asimismo, Kosuth era plenamente consciente de las implicaciones institucionales de tal desplazamiento, cuando en 1970 escribió: «debido a la dualidad tácita entre la percepción y el concepto que se daba en el arte anteriormente, la posibilidad de un mediador (un crítico de arte) se veía como útil. Pero [el arte conceptual] incorpora las funciones del crítico, por lo que hace al mediador innecesario» (Kosuth, 1991:39). De entre los artistas conceptuales, Kosuth destacó precisamente en tanto que artista que asumió la mediación textual tanto de su propio trabajo como el de otros, y esto lo hizo en nombre propio como también con el pseudónimo que inventó *ad hoc* para resolver su actividad como crítico de arte, Arthur R. Rose.

Por su parte, Buren probablemente encontrara absolutamente naif tal creencia en el lenguaje como el mediador absoluto del arte. Estando su práctica orientada asimismo a desprenderse de la mitología que envuelve la creatividad, este artista se ha preocupado por atender mayormente las mediaciones que emanan del objeto que no a las propiamente humanas: para cuestionar el mito del arte, «la única solución reside en la creación –si es que aun podemos utilizar esta palabra– de algo totalmente desconectado de la persona que lo está trabajando» (Boudaille, 1999:69). Según Buren, cualquier intento de desmitificación por parte del mismo artista se queda en una cuestión de «buenas intenciones», mientras que en la repetición sistemática de la forma es en donde se encontraría la posibilidad de desencadenar unas mediaciones propiamente anti-humanistas. Estas son las que facilitarán, asimismo, «cuestionar la incesante presencia del artista, el cual podría aspirar a partir de entonces a su propia desaparición» (Buren, 1999).

Aunque sea de nuevo sea por vías contrapuestas, Kosuth y Buren procedieron a desplazar el caballo de batalla de su trabajo, para atender a cuestiones que hasta el momento se habían circunscrito mayormente en el ámbito profesional de la mediación, la crítica de arte y la administración de museos. De un modo similar lo hacía también toda una generación de artistas a finales de los años sesenta, los cuales, entre las protestas en contra la guerra del Vietnam en Estados Unidos, en contra la dictadura militar en Argentina, así como las revueltas estudiantiles en Europa, procedieron a manifestarse también para reivindicar cambios relativos a la gestión del arte. En este momento es que se constituyó la primera asociación para implementar reformas políticas y económicas en relación a la producción artística –la Art Worker's Coalition, fundada en Nueva York el año

1969– y que, asimismo, tuvo lugar la redacción de una primera forma contractual con que se procuró defender los intereses del artista en la transacción de la obra –es el llamado *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, redactado por Seth Siegelaub y Bob Projansky en 1971.

Un lugar vacío

Ahora bien, justo en este momento es que también se produce lo que vamos a plantear como una cierta *involución* al respecto a este acontecer del artista, la cual implica nuevamente a su contraparte, es decir, el lado instituido de la mediación. Nos referimos a lo que se ha venido llamando como «el ascenso del comisario como creador» (Altshuler, 1994:236) y que, desde finales de los sesenta, se ha concretado con una cantidad creciente de comisarios que han procedido a asumir para su actividad unas ciertas inflexiones autorales, las cuales, tradicionalmente, se habrían identificado como propias del ámbito de la creación.

Aunque el fenómeno se da de un modo simultáneo al *devenir mediador* del artista, de ningún modo vamos a pensar que ese *devenir creador* del comisario se pueda explicar como un mero fenómeno de intercambio de las funciones o de fusión de los roles. Ya que si, contrariamente, osamos tildar el devenir creador del comisario como de involución es porque, de entrada, llama la atención que el significado de creación que acogieron en aquellos momentos estos mediadores para posicionar públicamente su práctica no tiene nada que ver, por lo general, con el sentido de la creación que simultáneamente estaban ensayando los artistas postmínimal y conceptuales con su desplazamiento hacia la mediación. Es decir, mientras que el devenir mediador del artista estuvo motivado por un claro impulso hacía la desmitificación del arte, por lo que hace al comisario podemos reconocer que, en su devenir creador, continuó el mismo camino que el artista postmínimal pero en la dirección inversa.

Esto se ve claro con *Exposition d'une exposition*, el texto que Daniel Buren dedicó a Harald Szemann, uno de los comisarios pioneros en dar ese giro. Con el texto, Buren reprueba al comisario haberse comportado como «el artista principal» de *documenta 5*, en lugar de como un organizador de exposiciones (Buren, 2011). No es baladí que la de 1972 se reconozca como la *documenta* que consolidó el arte conceptual en el mundo del arte y, a la vez, como la *documenta* que permitió el lanzamiento de la entonces prácticamente insólita figura del comisario independiente. En la esfera internacional del arte nunca antes este agente había tenido ocasión de significarse como autor de su propia exposición de un modo tan patente como lo fue en aquel caso.

Szeemann parece que era plenamente consciente de ello y que, tanto él como todo el engranaje administrativo de *documenta* había estado trabajando hacía esta dirección. Fue después de la obsolescencia que acusó la anterior edición de 1968, que el llamado *museo de los cien días* pretendió dar un cambio radical en sus modos organizativos. Para la siguiente edición, se prescindió, así, de la figura del comité con que se habían organizado las cuatro ediciones anteriores, mientras que, en cambio, se procedió a nombrar un solo agente, ajeno a la organización de *documenta*, para actuar como su «Secretario General» y, a la vez, como el máximo responsable de la exposición. Así se explica la insólita autonomía de la que gozó Szeemann durante la preparación de *documenta 5*, la cual le permitió sortear muchas de las trabas burocráticas que atascaban dicha institución, a la vez disponer de un generoso margen de libertad para entender la exposición como un medio disponible para expresar su propia visión (Pespane, 2007).

Jean-Christophe Ammann y Johannes Cladders, entonces miembros de su equipo, han confirmado retrospectivamente con entrevistas la idea de que Szemmann se comportó allí como un «artista entre artistas»(Pespane, 2007:92). Si bien, durante el transcurso de la misma *documenta*, los que protestaron enérgicamente debido a ello fueron los artistas. Algunos de estos publicaron sus objeciones en *Artforum* y en el periódico alemán *Grankfurter Allegmine Zeitung*, en donde manifestaron su disgusto por la clasificación temática en la cual se habían visto inseridos sin previo aviso, así como por el gesto subjetivo de Szeemann a la hora de exponer a un mismo nivel materiales artísticos y no artísticos (O'Neill, 2012).

Un conjunto de artistas de los Estados Unidos –entre los que se contaban Carl André, Hans Hacke, On Tudd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra y Robert Smithson– reprobaron los modos comisariales y se lo hicieron saber personalmente a Szemmann por la vía telegrama el mismo día de la inauguración. Robert Morris le había escrito también una carta personal unos pocos días antes, con la cual desaprobaba el hecho que se hubieran pedido piezas suyas a coleccionistas sin habérsele consultado a él absolutamente nada, así como que Szemmann utilizara estas piezas en la exposición «para ilustrar principios sociológicos mal informados y categorías de la historia del arte obsoletas». En un gesto muy de la época, el artista le pedía asimismo que retirara todas sus piezas de la exposición y que las sustituyera por aquella misma carta (Morris, 2007: 144).

Por lo que hace a Buren, la negociación con Szeemann para la exposición fue considerablemente ardua. El interés del artista para interceder la mediación le llevó a empecinarse en que sus tiras de 8,7 se incluyeran como papel de pared de las galerías y figurar, así, como el fondo de las obras de los demás artistas de *documenta*. El gesto se ha interpretado como una suerte de boicot que Buren propinó al comisario (Zolghadr, 2016: 87) y, aunque Szeemann aceptó y siguió el juego al artista, ni siquiera eso le ahorró que éste le mandara luego el texto *Exposition d'une exposition* para que se publicara en el catálogo de la misma exposición.

Más allá de la controversia que lo origina, de *Exposition d'une exposition* nos interesa destacar que cuando Buren procede a describir a Szeemann como el «artista principal» se su exposición, advertimos que de ningún

modo lo hace por medio a asimilarlo con la identidad que procuraban para si los artistas postmínimal de la misma *documenta 5*. Es decir, Buren no caracteriza a Szeemann con la identidad de un artista de tipo anti-humanista que, por ejemplo, se empeñara en repetir de un modo sistemático el mismo motivo por doquier. Ni tan solo lo vería como un artista mortificado por reducir su práctica a proposiciones lingüísticas para dar con una anémica condición del arte.

Contrariamente, el significado de artista que Buren retoma para describir a Szeemann es el del artista que es autor de una obra que se presume personal y genuina, así como construida por medio de gestos que alardean ante todo su subjetividad individual. Es así que Buren pudo decir que, en *documenta 5*, no se expusieron propiamente obras de arte, sino lo que se expuso fue «la exposición como obra de arte». En palabras del artista, Szeemann habría entendido la exposición como su propio *tableau*, su propia pintura, la cual se habría formado con unas «pinceladas de color» que eran ni más ni menos que los trabajos de los demás artistas (Buren, 2010).

Cuando se apela a este pasaje de la historia del arte se hace generalmente para señalar el inicio de la tendencia comisarial de identificarse con el acto creativo y su proceder a hacia la asunción autoral. Pero, si nos fijamos bien, lo que descubrimos es que el lugar que el comisario se planteaba como punto de llegada no era propiamente la posición del artista conceptual, sino que precisamente se trataba de un lugar del que el artista conceptual rehuía y estaría probando de dejar vacío. Es decir, se podría llegar a poner en duda si el desdén que Buren manifestó hacia este *tableau* era debido en tanto que su condición de obra realizada por un comisario o bien en tanto que obra concebida en unos parámetros que el conceptualismo buscaba negar por completo. Pues, si consideramos su condición en tanto que obra, el *tableau* de Szeemann se debería de identificar con «el arte de la ilusión de la libertad, de la presencia y de lo sagrado» que no con la segunda opción que BMPT planteaba en aquella Bienal de París del 1967, es decir: «la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, o Toroni».

Muere el autor

Volvamos a 1967. La siguiente escena nos traslada a Nueva York y la iniciamos con la aparición de un número doble de Aspen, la llamada «primera revista en tres dimensiones». Consistente en una serie de cajas multimedia inspiradas en la *Boîte-en-valise* de Duchamp; Phyllis Johnson, su responsable, contaba para la realización de cada una de las entregas con las principales figuras del arte y la crítica cultural como editores invitados, tales como fueron Andy Warhol o Marshall McLuhan (Moore-McCann, 2015).

Por lo que se refiere a *Aspen 5+6*, llegó el turno del artista y crítico de arte Brian O'Doherty. Este procedió a compendiar dentro de la caja una constelación de elementos que orbitaban en torno al arte postmínimal: registros de audio con declaraciones de artistas, recortables de un laberinto en cartón, un rollo de super-8 con films de varios artistas, poemas visuales, dibujos, así como algunos ensayos que formaban lo que, en retrospectiva, el mismo O'Doherty ha considerado como la primera exposición colectiva de arte conceptual que existió exclusivamente fuera de un museo (O'Neill, 2012) y, asimismo –podemos añadir– que en el formato de una publicación.

En aquellos momentos, los libros y las publicaciones periódicas se habían empezado a vislumbrar como unos perfectos catalizadores para el conjunto de aspiraciones relativas a la tan anhelada disolución de la obra de arte: de la mano de artistas como Ed Ruscha o Dan Graham, los libros de artista dejaban atrás su consideración de objetos de lujo para encontrarse, en su condición reproductible, un elevado potencial para la distribución. Los libros podían funcionar, así, como medios hábiles para sortear la pericia del crítico y a la vez transforma por completo el espacio de la recepción del arte. No en vano Lucy Lippard declaró: «un día me gustaría ver libros de artista dispuestos en supermercados, droguerías y aeropuertos» (Allen, 2013: 510). El arte conceptual renovaba con los libros una cierta promesa de utopía radical del arte, prefigurándose éstos como objetos para el *aquí y ahora*. Se atribuyó al libro de artista un potencial para generar acontecimientos por sí mismos, así como articular relaciones alternativas a las institucionalizadas (Allen, 2013).

O'Doherty concibió su *Aspen 5+6* al filo del mismo ideario de la desmitificación del trabajo artístico. En su rol como editor, consideró la heterogeneidad de los elementos que integraban la caja como una suerte de transferencia de poder al receptor, el cual podría proceder a organizar la *lectura* por sí mismo y sin tenerse que contar con una jerarquización de contenidos preestablecida por parte del editor. O'Doerthy declaró al cabo de unos años que «para algunos la desmitificación había devenido la práctica primaria... era el medio en que normalmente trabajábamos» (O'Neill, 2012:34). Es decir, a su parecer, el *medio* de *Aspen 5+6* no era ni tan solo la publicación, sino que en verdad su praxis se sustentaba en ese mismo acabar con el mito del arte.

No es casual, por lo tanto, que al margen de la cuestión del formato, se publicaran en este *Aspen* por lo menos tres discursos que han resultado de referencia por lo que hace a la desmitificación del autor. Por un lado, O´-Doherty pidió a un ya senil Marcel Duchamp registrar en disco de vinilo la conferencia que en 1957 había pronunciado en la Convención de la Federación Americana de las Artes de Houston, *The creative act*. En ésta el insigne exponente del arte de vanguardia planteó la idea de que «el artista actúa a la manera de un *médium*», refiriéndose por *médium* a una cierta condición del artista en tanto que vehículo de un acto de creación que lo cruza y que a la vez lo ultrapasa. El artista dejaba de ser, al parecer de Duchamp, la génesis del proceso creativo, para pasar a resolverse éste entre un *más allá* –que es hacia donde el artista aspira con su intencionalidad, aunque sin llegar a ser a plenamente consciente sobre como procede a materializar su propia intención en clave estética–; y un *más acá* –que recae en la posición del espectador, el cual Duchamp reconoció que ejerce

un papel ineludible en la resolución del acto de creación por medio de su labor interpretativa– (Duchamp, 1967).

Quien posteriormente marcó toda una época con una idea afín es Roland Barthes. Aunque lo que se menciona raramente es que su ensayo seminal sobre el tema, *The Death of the Author*, fue un encargo del mismo O'Doherty para publicarse en inglés en este mismo *Aspen 5+6* (O'Neill, 2012). Barthes procede a contrastar aquí entre dos tipos de escritor: por un lado, se trata del llamado «Autor-Dios», o el genio, con el cual la modernidad habría procurado por la articulación de voces autorales basadas en la presunción de un «yo» unitario y coherente; mientras que, por el otro, Barthes habla del escritor mediador, al cual describe como un recitador y hasta como un chamán, ya que, en este segundo caso, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla». Esta posibilidad del escritor de actuar como un *mediador* es lo que permite que el sujeto se disuelva finalmente en lo que Barthes llama «la impersonalidad arrolladora del texto» (Barthes, 2009: 77).

«La vida nunca hace otra cosa que imitar al libro», dice Barthes (2009:81). Mientras que la articulación del escritor en tanto que autor tendría que ver con el intento de conferir una cierta protección al sujeto frente a la capacidad que tiene el lenguaje por *performar* la realidad. *The Death of the Author* es, en cambio, un claro alegato por acabar con la cuestión de la autoría y evitar, así, el cierre que la escritura encuentra en ésta: «sabemos que para devolverle su provenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito», profesaba Barthes al final del texto (2009:83). Asimismo, en su consideración, solamente el escritor que sea capaz de moverse por registros de escritura múltiples y que no requiera la cesura de la autoría será capaz de reconocer que es en el lugar de la lectura –y no de la escritura– donde se construye propiamente el sentido de la obra. De un modo que recuerda al *acto creativo* de Duchamp, Barthes concluye con que «la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino», por lo que, «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (Barthes, 2009:83).

En el mismo *Aspen* de O'Doherty, encontramos aun una tercera descalificación de la autoría, que en este caso viene de parte de uno de los artistas estadounidenses más influyentes del momento, Sol LeWitt. Bajo el título de *Serial Project #1*, Le Witt facilitó al usuario de *Aspen 5+6* una suerte de manual para la realización de una de sus composiciones seriadas. Desprenderse de la materialización y transformarla en un conjunto de indicaciones es algo que LeWitt entendía como un modo de mantener a salvo la obra de la filtración de su propia subjetividad. Es así que escribió: «El artista que trabaja en serie no busca producir un objeto hermoso o misterioso, sino que funciona solamente como un empleado que recoge los resultados de su premisa» (LeWitt, 1967: s/n).

La contribución de LeWitt para *Aspen 5+6* se puede interpretar como un lazo que aúna los planteamientos de Duchamp y de Barthes, por un lado, y el anti-humanismo que caracterizó el arte postmínimal y conceptual, por el otro. A finales del mismo año, LeWitt planteó también la muerte del autor como una idea motor que estaría afectando al arte conceptual por entero, en un texto para *Artforum* que se ha considerado el primer texto en donde, de hecho, apareció por primera vez mencionado el arte conceptual como tal: «En el arte conceptual, la idea o el concepto es el aspecto más importante del trabajo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, esto significa que toda la planificación y todas las decisiones se toman de antemano y que la ejecución es un asunto indiferente. La idea es la máquina que hace el arte. (...) Trabajar con un plan predeterminado es lo que permite a uno eludir la subjetividad» (LeWitt, 1999:12 y 13).

La desmitificación de la mediación

Sol Lewitt se ha apreciado como una suerte de puente entre la generación del minimalismo y la siguiente, desempeñando este artista una amplia influencia sobre los conceptualistas de Estados Unidos. Asimismo, su contribución se hizo sentir en relación con la mediación, tal y como muestra el caso de Seth Siegelaub. Este galerista, desde algún momento primigenio de su trayectoria, encontró una especial filiación con el espíritu de la desmitificación que estaba por aquel entonces en juego con la práctica artística.

Siegelaub, galerista y emprendedor, referido por Joseph Kosuth como el «Kahnweiler de finales de siglo XX» (Alberro, 2013:3) y por Lawrence Weiner como «quien poseía el mejor líquido lavaplatos de todo el alrededor» (Weiner, 2016:252), abrazó de un modo pionero la promoción de los artistas conceptuales, tal y como fue el mismo LeWitt, así como mostró un soporte prácticamente incondicional a Robert Barry y Douglas Huebler, así como a los mencionados Kosuth y Weiner. Por lo que hace a la desmitificación, es importante señalar que Siegelaub no solo la comprendió en parámetros de práctica artística, sino que su acierto fue el de saber atender y llevar hasta las últimas consecuencias algunas de las implicaciones que la desmitificación del arte conllevaba en relación con la mediación.

Seth Siegelaub Contemporary Art abrió en la calle 56 de Nueva York el junio de 1964. Su director se encontraba por aquel entonces a la temprana edad de 23 años. Siegelaub fue igualmente precoz en cerrar la galería, apenas dos años después, así como veloz en replantear su negocio y reabrirlo en otoño de 1966 como un pequeño *showroom* ubicado en su apartamento particular, en Madison Avenue (Alberro, 2013). La misma desmaterialización que propugnaban los conceptualistas probablemente fue la que hizo a Siegelaub especialmente sensible hacia la agencia material que un establecimiento estaría ejerciendo sobre su misma práctica: «uno de los problemas de hacer funcionar una galería es que tu no la llevas –sino que es la galería que te lleva a ti. Es una actividad alienante» (Bryan-Wilson, 2016: 36). Mientras que de su apuesta por el arte conceptual también extraería que, definitivamente, «uno no necesita de una galería para mostrar ideas» (Marinetti y Coleewij, 2016: 10).

Fue a partir del traslado del campo base a su apartamento que Siegelaub dio rienda suelta a lo que se ha

considerado uno de los momentos más fructíferos en experimentación de modelos de exposición y difusión del arte. Tal y como Ursula Meyer reconoció coetáneamente, Siegelaub fue especialmente hábil en plantear canales de comunicación que iban acordes con las características de aquel por entonces *arte nuevo* que ya no tomaba el objeto como su epicentro. Siegelaub fue pionero en prescindir del espacio físico para la realización de exposiciones y proceder, en su lugar, a la articulación de coyunturas dirigidas a intensificar la circulación de un arte que podía preferir como medio la oralidad, las ondas de radio, el correo postal, el teléfono, el telegrama, etcétera (Meyer, 2016).

En retrospectiva, en una entrevista con Hans Ulrich Obrist, Siegelaub reconoció que «la manera con que me he implicado con estructuras ha sido tratando evitarlas, atravesándolas; o como mínimo pienso que he tratado de evitar las estructuras estáticas y he procurado crear en su lugar estructuras flexibles que se correspondan con necesidades reales. En mi caso esto estaba relacionado con el tipo de arte que entonces me interesaba, así como también con mi situación económica, tanto como también mi posicionamiento y mi concepción del mundo del arte. Uno podría decir que yo estuve influenciado particularmente por la actividad de «guerrilla»–entendiendo que mi actividad no fue de «guerrilla» en un sentido militar, sino que por lo que hace a la movilidad y a las situaciones cambiantes, por la posibilidad de liberarse uno de una ubicación fija.» (Obrist, 2008:119)

En su actividad tuvo un papel decisivo la edición de libros de artista, a los cuales Siegelaub entendió como «herramientas de militancia» (Marinetti, 2016:25). Una de las aportaciones más genuinas que se le atribuyen en este sentido es la invención del llamado «catálogo-como-exposición». A finales de 1968, justo un año después que hubiera tenido lugar la publicación de aquel *Aspen 5+6*, Siegelaub empezó a publicar una serie de catálogos que ya no tenían exposición alguna como punto de referencia, sino que se planteaban ellos mismos en tanto que exposición. Primeramente se trató de dos libros que figuraron, respectivamente, como exposiciones individuales de Heubler y Weiner, para llegar, en el mes de diciembre del mismo año, su primer *group show* en formato papel, el emblemático libro conocido como *The Xerox Book* (Alberro, 2013).

Estas publicaciones fueron, por un lado, fruto de la misma reflexión que se hizo Siegelaub por atender con eficacia el giro que proponía la práctica del arte respecto de la mediación: «cuando la información es lo primario, entonces es el catálogo que deviene la exposición», declaró en 1969 (Meyer, 2016:190). Es decir, si, por los artistas que Siegelaub representaba, el arte podía ser tan liviano como una mera aseveración, la división que tradicionalmente se habría establecido entre una obra –la *información primaria*, en palabras de Siegelaub– y la información que la galería podía ofrecer a modo de cartela, catálogo o publicidad – *la información secundaria*– dejaba de tener sentido. La idea de la exposición como catálogo se puede entender, por lo tanto, como un modo para entablar un diálogo desde la mediación instituida con artistas que –como ya hemos visto con el caso de Kostuh– trabajaron en el filo de la indistinción entre las dos fuentes de la información artística.

Por el otro lado, la predilección que Siegelaub profesó por el formato del libro en particular se debe a que, por medio de éste, divisó la posibilidad de alcanzar un cierto «grado cero» en relación a los mismos procesos de la mediación (Alberro, 2013). Es decir, si con el arte conceptual la mediación salió por lo pronto a relucir en tanto que *información primaria*, es por medio de la producción de libros con una estética declaradamente sobria y hasta administrativa que, a la vez, Siegelaub conseguiría mantener alejada de allí también a la subjetividad del mediador. Según Siegelaub, la eficacia del catálogo para distribuir arte era precisamente la posibilidad de proporcionar unos «grandes contenedores de información» que, a su vez, se mostraran impasibles a las alteraciones que tuvieran lugar a su entorno. Talmente como LeWitt procuraba para sus esculturas, el libro facilitaba «despersonalizar el trabajo del artista», a la vez que evitar las adulteraciones que pudieran ocurrir durante su circulación, hasta alcanzar a un espectador que, éste sí, inevitablemente respondería subjetivamente a la obra (Alberro, 2013).

Además de la estética administrativa, dicho efecto de literalidad quedaba subrayado con estas publicaciones-exposición en tanto que Siegelaub evitó el uso de títulos temáticos, a la vez que evadía la posibilidad de incorporar cualquier tipo de texto introductorio. Una clara muestra de ello son las exposiciones colectivas que realizó a lo largo del año 1969 y que, por lo que hace a título, se limitaron a referenciar la fecha en que tenían lugar: *January 5-31, 1969*, una publicación-exposición integrada por *statements* y decálogos procedentes de diferentes artistas conceptuales; *March 1969,* que ha devenido emblemática por presentar una intervención de artista para cada uno de los días que tiene el mes; y *July, August, September, 1969*, una publicación que servía para señalizar las intervenciones prácticamente invisibles que diferentes artistas habían diseminado alrededor del globo.

Asimismo, fue a lo largo de 1969 que se vio incrementada la consciencia política y antagonista que Siegelaub tenía de su trabajo. Probablemente en esto tuvo que ver el inicio de su relación sentimental con la crítica de arte Lucy Lippard, la cual justo estaba de vuelta de un periplo por Argentina que le había llevado a conocer el Grupo de Rosario durante su campaña *Tucumán Arde* –una acción artística que, si bien se relaciona con el conceptualismo, estuvo considerablemente más politizada que el arte que se podía encontrar en Nueva York por aquel entonces. Ambos, Siegelaub y Lippard, tomaron parte en la fundación de la antes mencionada Art's Workers Coalition, el mes de marzo de aquel año, así como Siegelaub empezaría pronto a preparar lo que se ha considerado el primer modelo contractual que repara en los derechos de los artistas –también nos hemos referido a ello anteriormente, el *The Arts' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement.* A finales del mismo año Siegelaub fundó *International General*, su propia empresa para la distribución de

libros de artista. Esta fue totalmente precursora por lo que hace este tipo de comercio, en un momento en que aun no habían ni plataformas ni librerías especializadas para ello. Coincidiendo que devolvió las llaves de su apartamento para irse a vivir junto a Lippard, es en este momento que declaró también: «Mi galería es el mundo ahora». Por supuesto se refería a la posibilidad que le daban las publicaciones para distribuir el trabajo de los artistas «a cualquier parte del mundo muy, muy rápido» (Alberro, 2013: 153).

Empero, al mismo tiempo, su interés para promocionar artistas empezó a decrecer. Por lo que hace a la definición de su rol, Siegelaub había pasado de galerista y publicista a «organizador de exposiciones», para posicionarse, desde mediados de 1969, como un «catalizador» para la organización de exposiciones de otros: «Ahora mismo prefiero mayormente promocionar el interés en arte que no promocionar a unos artistas en concreto para ofrecerles situaciones en que mostrar su trabajo. Ni tan solo quiero nunca más ser el responsable de la selección de los artistas. Prefiero hacer posible que sea otra gente la que organice las exposiciones que desea, pudiendo proveerles yo de soporte a nivel organizativo y financiero» (Meyer, 2016:191).

De este modo, de mediador de arte conceptual parece que Siegelaub se estaría posicionando como una suerte de *mediador conceptual* de arte, sin importarle, por ello, qué tipo de arte promocionar, sino que básicamente estaría preocupado por afrontar las implicaciones en mediación que del conceptualismo se derivaban. Un ejemplo de ello es lo que se ha considerado como su último comisariado: en verano de 1970, Siegelaub articuló una red de trabajo entre diferentes críticos de arte para realizar intervenciones en las páginas de la revista *Studio International*. El por aquel entonces catalizador proveyó un número determinado de páginas de la revista a cada crítico, a los cuales, a su turno, se les pidió invitar a artistas para realizar las intervenciones. Más que de una exposición en una revista, se podría hablar en este caso de algo más ecosistémico, tal cual una invitación a la institución arte para desplegarse en papel.

Lippard siempre interpretó el trabajo de Siegelaub en clave política. A su parecer, las publicaciones e intervenciones deslocalizadas del galerista funcionaban como «intentos de escapada» del mundo del arte, como modos para dotar de contexto al trabajo de los artistas al mismo tiempo que facilitarles rehuir las estructuras del arte y sus ritos iniciáticos (Lippard, 2004; y Lippard, 2016). Por su parte, fue en 1969 que Lippard también empezó una serie de cuatro exposiciones en distintas ciudades de los Estados Unidos, para las cuales, adoptando por igual una estrategia de neutralidad, tuvieron como título el número aproximado de habitantes de cada ciudad que las acogía: *557,087,* en Seattle, 1969; *955,000* en Vancouver, 1970; *2,972,453,* en Buenos Aires, 1971; y *c. 7,500,* en Valencia, California, 1973. Por lo que hace a Lippard, su punto de partida era la crítica de arte. Por lo tanto, en consonancia a los retos que planteaba el arte conceptual, la inquietud de Lippard fue la de encontrar un tipo de escritura que fuera oportuna. Según ha declarado años después: «En los años sesenta intenté –bastante infructuosamente– practicar una especie de aproximación camaleónica (o parasitaria) a la escritura del arte, optando por un estilo de escritura que fuera congruente con el modo de hacer del artista (fácil de decir, pero no tanto de hacer)... Parecía lo más lógico que si el arte iba a ser tan radicalmente diferente de sus predecesores inmediatos, la crítica y las estrategias expositivas fueran también otras» (Lippard, 2015:8).

Su acceso a la organización de exposiciones parece que tiene que ver, asimismo, con un deliberado interés por la anti-especialización en arte y la disolución de los perfiles profesionales: «Nunca he concebido la crítica de arte como un arte en sí mismo, separado –como otros defienden– de sus sujetos, sino como un texto, un trabajo textil, tejido (la raíz etimológica es la misma) entre el arte y sus sistemas circundantes, incluyendo la exposición» (Lippard, 2015:8). Por lo que hace a los libros que Lippard publicó en relación a sus exposiciones, se encuentra ahí un mayor interés por la narración textual que en los casos de Siegelaub, algo que la llevó a probar soluciones asimismo inauditas por lo que hace a la desmitificación del arte en base a transparencia de los procesos de trabajo.

En el caso del catálogo combinado que recoge sus exposiciones de Seattle en 1969 y Vancouver en 1970, Lippard ofreció allí una narración del proceso en donde creación y mediación parecen confluir como una sola «entidad holística» (O'Neill, 2013:15). En ambas exposiciones, la falta de fondos para financiar los desplazamientos de los artistas hicieron que fuera la misma Lippard la que se tuviera de encargar de realizar las piezas a partir de las indicaciones que éstos le daban a distancia. De esta manera, el texto que resultó para el catálogo se puede entender prácticamente como si Lippard pasara el parte con los problemas que se había encontrado a la hora de realizar los procesos de trabajo:

«Debido a las inclemencias meteorológicas, los problemas técnicos y otras chapuzas menos definibles, la pieza de Michael Heizer no fue ejecutada en Seattle; Sol LeWitt y Jan Dibbets no se completaron; las instrucciones de Carl Andre y Barry Flanagan fueron mal entendidas y las piezas no fueron ejecutadas totalmente de acuerdo con los deseos del artista. El trabajo de Richard Serra no llegó a tiempo.» (O'Neill, 2013:15). Lippard encontró en contar sus errores un modo ostensiblemente eficaz para resolver la tensión que en aquellos momentos ya se podía intuir entre visibilizar los procesos de la mediación y rehuir, al mismo tiempo, de la adopción de una posición autoral respecto de la exposición.

Nace el comisario

El parto del comisario independiente fue notablemente accidentado. Mientras que casos como Seth Siegelaub y Lucy Lippard muestran que a finales de los años sesenta había ya algunos agentes empezando a organizar exposiciones desde fuera de las instituciones, no es hasta el acontecer de Harald Szeemann como comisario-autor que la práctica del comisariado independiente se sistematiza y comienza a modelarse como identidad profesional.

Era en el año 1962, con apenas 28 años, Szeemann fue nombrado director de la *kunsthalle* de su provinciana Berna natal. Devino de esta manera el director de museo más joven que en aquellos momentos se hubiera nombrado nunca en Europa (Levi Strauss, 2007), para empezar una ambiciosa programación con exposiciones de apenas un mes de duración y con la que Szeemann consiguió detectar los artistas más prometedores del momento.

Fue al cabo de algunos años, el verano de 1968, en un momento en que Berna ya se reconocía por su *kunsthalle* como el anclaje de Centroeuropa para la experimentación artística, que Szeemann recibió una generosa oferta de parte de la empresa Philip Morris. Se ha reconocido este como uno de los primeros casos de patrocinio privado de arte contemporáneo (Staniszewski, 2001:285): la compañía de tabaco puso a disposición del director un total de 250.000 dólares para la organización de una exposición internacional que reuniera el arte más avanzado del momento. Asimismo, Szeemann se procuró carta blanca por lo que hace a la selección de los artistas y los contenidos de la muestra (Szeemann, 2007b).

De las notas de diario que escribió Szeemann sobre este momento se deduce que el comisario vio en esta ocasión la oportunidad para generar una exposición de referencia, la cual se pudiera reconocer por sí misma como un signo de los tiempos. Según explica el comisario, la idea a partir de la cual empezó a tirar del hilo no sucedió hasta al cabo de unos días de su reunión con Philip Morris, cuando en un encuentro en Amsterdam con el artista Jan Dibbets éste le hizo con la mano el gesto de regar un césped encima de una mesa. En el gesto como tal parece que Szeemann vio condensado una marca de la época –«Pero tu no puedes exponer gestos», parece que le respondió el artista¬–; al mismo tiempo que, efectivamente, el comisario encontró ahí un desafío por lo que se refiere a los formatos de exposición convencionales (Szeemann, 2007b:245).

Seleccionar y reunir a los 69 artistas que formarían parte de la muestra le llevó a Szeemann un total de nueve meses y algunos viajes, entre los cuales destaca el período que el comisario pasó visitando distintas ciudades de los Estados Unidos durante el diciembre de 1968. Su propósito fue el de ir a conocer de primera mano a aquellos artistas de la generación posmínimal y conceptual afianzados en Norteamérica, de los cuales se había mostrado escasamente su trabajo en Europa. Pero, en relación con su planteamiento de exposición, la idea tampoco era la de limitarse a estos: el ánimo de Szeemann era el de revelar algo idiosincrático que él mismo detectaba entre las prácticas artísticas del momento, a las cuales definía como «un fenómeno complejo, para el cual aun no se ha encontrado un nombre satisfactorio y categoría (...), algunos nombres que hasta ahora se han sugerido –'Anti-Form', 'Microemotive art', 'Possible art', 'Impossible art', 'Concept Art', 'Arte Povera', 'Earth Art'.»»(Szeemann, 2007a:225).

También fue en Estados Unidos que, reunido con la agente de publicidad de Philip Morris, se le ocurrió a Szeemann el título que definitivamente tendría la muestra: *When Atttitudes Become Form* (Szeemann, 2007b). Aunque posteriormente le añadió el subtítulo *Works, concepts, processes, situations, information*, con aquella elección la cuestión de la actitud y el gesto conquistaron definitivamente la cabecera del proyecto. Según la interpretación que hacía el mismo comisario, era por su condición gestual que el arte de aquella época se anteponía a la frialdad industrial del justo anterior minimalismo. Al parecer de Szeemann, el arte que hoy identificamos como postmínimal estaría informado, por un lado, por la cuestión procesual y contextual heredera de Duchamp, pero, por el otro, también por la intensidad gestual de Pollock. Es así que en el texto de presentación del catálogo de la exposición, el comisario se preguntaría: «¿nos estamos refiriendo a una nueva edición del Tachismo, a un arte subjetivo, a una reacción en contra la geometría que ha primado en los últimos tiempos?» (Szeemann, 2007a:225).

Según su propia explicación, una cierta «falta de unidad» era definitoria del aspecto visual de *When Atttitudes Become Form*. La razón de ello es que la exposición se había imaginado como «un compendio de historias contadas en la primera persona del singular». Szeemann aducía que entre las características que definían aquel nuevo arte se encontraba «un elevado componente de implicación personal y emocional», el cual habría llevado a que «la misma actividad del artista deviniera el tema y el contenido» de las obras. De esta manera es que el comisario interpretó también cuestión de la forma: tal y como versa el título *When Atttitudes Become Form*, la forma comparecía en la exposición como meramente una «extensión del gesto del artista», una revelación de su «actitud interior», una expresión de «la naturalidad del arte y de los artistas, de aquello que está de acuerdo con su proceso natural» (Szeemann, 2007a:226).

Esta interpretación del postminimalismo en clave romántica probablemente encajara mejor con los representantes de un continental *arte póvera* que no con los conceptualistas que Szeemann conoció en Estados Unidos. De todos modos, de su viaje a América parece que el comisario no solamente importó a sus artistas, sino que se ha destacado como por lo menos dos muestras que visitó en Nueva York durante aquel diciembre de 1968 le dejaron una importante impronta por lo que hace a los formatos de exposición (Altshuler, 1994; y Rattenmeyer, 2010).

Por un lado se trató de *Nine at Leo Castelli*, una exposición de quince días de duración que organizó el artista Robert Morris en el almacén de la galería Castelli. Ésta se componía íntegramente de trabajos *site-specific*. O bien, tal y como ha observado posteriormente Irene Calderoni, de trabajos que se deberían poder comprender como «*time-specific*»: los materiales que se presenciaban en aquel sótano eran de tal fragilidad y efimeridad que cualquier pequeño movimiento hubiese conllevado que las piezas cambiaran irremediablemente de forma y que se perdieran para siempre. La crítica de la época recogió este hecho como cuanto menos un aspecto «irritante» del arte de aquella muestra (Calderoni, 2007).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Szeemann, contrariamente, se lo llevó todo de la galería Castelli: a los nueve artistas que protagonizaban la muestra (Giovanni Anselmo, William Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Ruchard Serra, Keith Sonnier y Gilberto Zorio), a su artista-comisario (Robert Morris) y aun a un décimo artista que se encontraba expuesto en las escaleras que descendían hacia el sótano de los Castelli (Rafael Ferrer). La exposición fue determinante, asimismo, a la hora de definir una de las mayores singularidades de *When Attitudes Become Form:* la de Berna se considera la primera gran exposición que se haya concebido íntegramente como un *site-specific* para tener lugar en las instalaciones de un museo: no se trasladó ahí ninguna obra de los 69 artistas invitados, sino que fueron los artistas mismos los que viajaron al museo para construir durante escasamente una semana sus intervenciones desde las mismas salas y los alrededores –o, los que no viajaron, mandaron en su defecto instrucciones para que las ejecutara el personal de la institución– (Rattenmeyer, 2010).

Por el otro lado, también consta que durante su tiempo en Nueva York, Szeemann visitó un par de veces el apartamento de Seth Siegelaub en Madison Avenue (Szeemann, 2007b). El galerista acababa de presentar ahí su primera exposición colectiva en formato libro, el llamado *The Xerox Book*. Según parece, Szeemann ya había estado siguiendo desde hacía algún tiempo la actividad del galerista con interés (Altshuler, 1994), mientras que, por lo que hace a su influencia en *When Attitudes Become Form,* se estima que *The Xerox Book* fue especialmente importante por lo que hace a la concepción del catálogo (Allen, 2013).

Tal y como pasaba con los libros de Siegelaub, el catálogo de la muestra de Berna adquirió una resolución considerablemente burocrática en su aspecto. La encuadernación se hizo con tapas de papel manila y los artistas se distribuyen en su interior por apartados, tal cual se tratara un listín de teléfonos. Al mismo tiempo, el catálogo no se concibió como una mera traslación de los trabajos de la exposición, sino que, siguiendo la lógica de *The Xerox Book*, ése se concibió también como un catálogo-exposición. En su interior se encuentran, así, contenidos complementarios a los que se presentaron con la exposición y que fueron proporcionados por los artistas; entre los que se encuentran notas sobre los procesos de trabajo, cartas, prototipos para las mismas obras de la exposición u otras, planos, diagramas, *statements*, instrucciones para el lector, etcétera.

Según la interpretación de Benjamin Buchloh, el uso de una estética administrativa por parte del arte conceptual fue fruto de un deliberado rechazo a la aspiración de trascendencia que habría impregnado a la práctica artística durante los años de la modernidad (Buchloh, 2004). En correspondencia, también nosotros hemos interpretado que la visibilización que adquirió la exposición en tanto que medio del arte tenía que ver con un cierto impulso anti-humanista, el cual tomaba como uno de sus puntos de apoyo la desmitificación de la agencia del autor en la definición del proyecto artístico. Por referirnos una vez más a Siegelaub, hemos visto como el galerista relacionaba su empeño en repensar el medio expositivo con la desmitificación de las estructuras del mundo del arte. Tal y como expresó posteriormente: «nosotros pensábamos que podríamos desmistificar el rol del museo, el rol del coleccionista, así como la misma producción de la obra. Nos interesaba descubrir, por ejemplo, como la dimensión de una galería influía en la producción del arte» (O'Neill, 2012:19).

Ahora bien, este no fue el caso de Szeemann. Con la misma *When Attitudes Become Form* encontramos que los formatos de exposición que estaban desarrollando Robert Morris o Seth Siegelaub bajo el influjo deconstruccionista de la época, entraron a convivir aquí con una repentina vuelta hacia la romantización del arte. En realidad, como veremos a continuación, Szeemann no cuestionó en ningún momento de su carrera ni la autonomía de la obra artística ni la mitología autoral moderna. Es más, parece que dichos aspectos adquirirían una importancia cada vez mayor justo después de su resignación del puesto de dirección en la *kunsthalle* y con el inicio de su trayectoria como comisario independiente (Rattenmeyer, 2010).

When Attitudes Become Form fue recibida en Berna como un escándalo público de notable magnitud. Aun encontrándose la exposición en el proceso de montaje, el 18 de marzo de 1969 la ciudad despertó con *Berne Depression*, una acción con una bola de demolición que dirigía Michael Heizer y que consistió en reventar parte del pavimento de justo enfrente de la *kunsthalle*. Durante los tres días siguientes el museo se transformó en un frenético espacio de trabajo, con la llegada de artistas de todo el mundo que procedieron a desarrollar allí sus acciones, dejando los despojos materiales que resultaban de ello en unas salas de museo que progresivamente dejaban atrás cada vez más su aspecto estándar. Parece que solo la noche del 21 se dio un cierto repliegue a la expansión del caos, cuando, en medio de tanta hombría –de los 69 artistas de la exposición solo se cuenta a tres mujeres (Hanne Darboven, Eva Hesse y Jo Ann Kaplan)– se pidió a la esposa de Dibbets hacer la limpieza general de las galerías del museo (Szeemann, 2007b). Mientras tanto, en el exterior, un Daniel Buren a quien no se había invitado a formar parte de la muestra era encarcelado por la policía cuando procedió a empapelar unas vallas publicitarias de frente el museo con sus tiras (Altshuler, 1994).

Se calcula que para la inauguración se acercaron a la pequeña *kunsthalle* de Berna más de un millar de personas. Philip Morris aprovechó la ocasión para repartir cajetillas de tabaco entre los asistentes. Pero ni tan solo esto fue suficiente para apaciguar la indignación que provocó la exposición entre la población, así como el enfado del gobierno suizo por la destrucción de su pavimento. Szeemann había concebido su exposición como una expresión de la rebeldía, la experimentación y la libertad que estaría buscando el arte después de 1968 (Rattenmeyer, 2010). Pero, visto el alboroto, el patronato del museo –formado en su 51% por artistas locales y el otro 49% por la administración pública– obligó al director suspender la exposición que se iba a dedicar a Joseph Beuys el

verano siguiente. Forzó esto a que Szeemann presentara su dimisión justo el mes de mayo. «De hecho, decidieron que podía seguir como director si no volvía a poner vidas humanas en peligro –pues ellos pensaron que mis actividades eran destructivas por la especie humana», declaró al cabo de un tiempo (Obrist, 2008: 88).

Así fue que el comisario independiente vino al mundo, el comisario a quien se considera autor de sus propios proyectos. La hostilidad de Berna fue suficiente para que Szeemann se percatara de que el desarrollo de su ambición en tanto que *exhibition maker* –así es como le gustaba nombrar su profesión en lo sucesivo (Graf, 2007)– requeriría de que éste estableciera sus propias plataformas, y ganase, así, capacidad de actuación al margen de las instituciones (Rattenmeyer, 2010).

En octubre del mismo 1969 fue cuando tuvo lugar su declaración de independencia, con la fundación de la *Agencia por el trabajo intelectual invitado* (*Argentur für geistige Gatarbeit*), una empresa de un solo hombre. Esta lo llevaría también a proyectar, con posteridad a la *documenta* de 1972, el Museo de las Obsesiones, un museo que solamente existió dentro de su propia cabeza y que ya no lo abandonaría por el resto de su vida. Al respecto del Museo de las Obsesiones, Szeemann dijo concebir las exposiciones, que por aquel entonces diseminaba por museos de todo Europa, como su *aplicación*, o bien como un mero prototipo. Con el Museo de las Obsesiones Szeemann circunscribió definitivamente el sentido de su praxis en su yo y en su imaginación (Szeemann, 2007c).

Se avecinaron, así, unos «años de una actividad expositiva muy subjetiva», tal y como el mismo comisario ha reconocido (Szeemann, 2007c:370). Por lo que hace a la *Agencia por el trabajo intelectual invitado* se trató de una empresa «abierta a todas las sugerencias y filtrada por un solo ego… todos los órganos de gobierno (ejecutivo, legislativo, planificador) y todos los ministerios se encontraban combinados en una única persona» (Szeemann, 2007c:372). En una entrevista de 1970 el comisario admitió que la idiosincrasia misma de la práctica artística había ejercido una suerte de presión a la hora de configurar este modelo: «mi primera idea fue la de establecer un equipo, constituido formalmente como empresa, pero enseguida me di cuenta de que nadie estaría interesado en formar parte de un colectivo anónimo cuando de lo que se trataba era de implicarse en la realización de exposiciones. Contrariamente, como el arte mismo, lo que se esperaba eran exposiciones con signatura… exposiciones que pudieran ser identificadas con la rubrica individual del *exhibition maker*» (Graf, 2007: 83). Empresas que por aquel mismo momento fundaban artistas como Iain Baxter o John Latham para realizar sus propios proyectos parece que también ejercieron una cierta influencia en Szeemann a la hora de montar su propia empresa (Kim, 2007:140).

En todo caso, al parecer de Szeemann, dicho modelo comisarial basado en la autoría no tenía porque entrar en conflicto con el rol del artista. Contrariamente, en su opinión, el comisario devenido creador debería servir para disipar la condición del mediador en tanto que «enemigo potencial» del artista, y posicionar, en cambio, al nuevo comisario-autor «como un aliado, como un cómplice del artista en la realización de proyectos utópicos» (Heinich, 1995:69). Tal y como Szeemann afirmó a mediados de los años 70, si bien habría habido una reivindicación histórica del artista por lo que hace a la mediación, «muchos ejemplos recientes demuestran que los artistas ya no se ensañan con esto, sino que ahora son los mediadores los que se enfrentan con los patrocinadores para reclamar la libertad que se requiere para comunicar y por transmitir con total libertad.» (Szeemann, 1996:40).

Según explicaba Szeemann, «los organizadores de exposición son figuras ambivalentes», para los cuales, como mayor sea su grado autonomía, mejor será el servicio que ofrecerán tanto a instituciones como a artistas (Szeemann, 1996: 40). Probablemente, la mejor manera con que Szeemann llegó a transmitir esta idea es equiparando su figura a la de un profeta, en concreto a Simeón el Estilita, que vivió allá por el siglo V en Síria aislado en su pilar: «Solo por medio de su existencia apartado es que él pudo devenir un proveedor de servicios a los ojos de los que querían beneficiarse de su existencia» (Szeemann, 2007c:372).

Probablemente nada de todo esto podría haber sido ni pensado ni verbalizado si, previamente, no se hubiera procedido a la desmitificación del arte y a visibilizarse el medio expositivo en cuanto tal. Si Szeemann fue capaz de concebir la exposición como un medio para expresar sus propias ideas, esto se debe al análisis institucional que se había dado a manos del postmínimal y el conceptualismo, con el cual la exposición había salido a relucir en tanto que fenómeno con una cierta entidad. Ahora bien, por el otro lado, si con Szeemann el comisario pudo prefigurarse como un autor es porque su consciencia de la exposición en tanto que medio se había desprendido, definitivamente, de la misma teoría crítica y filosofía anti-humanista que constituía su pulsión.

Se desdobla el autor

«Yo no soy un artista». Seth Siegelaub empezó con estas palabras su discurso para el *Memorial Art Gallery* de la Universidad de Rochester en enero de 1970. El galerista salía entonces de un año que había sido especialmente fructífero para la edición de catálogos-exposición. El conceptualismo también estaba viviendo un momento floreciente en los Estados Unidos y por doquier germinaban los espacios autogestionados. Aun así, Siegelaub aprovechó aquella ocasión para llamar la atención sobre las dificultades para introducir cambios en la infraestructura del arte. Su discurso tuvo un tono agrio, como si presagiara su retirada. Prosigue así: «He estado implicado con el negocio del arte a lo largo de los últimos 4 años. Durante este período muchas cosas han cambiado, como es la manera y el lugar en que el arte se expone… la amplitud del área geográfica que los artistas escogen para trabajar… Pero hay dos cosas básicas que no han cambiado: 1) la gente que controla el arte, y 2) los derechos y el control que el artista tiene sobre sus ventas y la exhibición de su arte» (Bryan-Wilson, 2016:30).

El compromiso de Siegelaub por atender las condiciones materiales del trabajo artístico lo mantuvieron alejado de asumir prerrogativas autorales. Contrariamente, de una carta que mandó a David Lamelas el verano de aquel año se deduce que la comparación con la figura del artista le desagradaba hasta tal punto que, quizás, ésta se tenga que contar entre las causas que le llevaron a apartarse del mundo del arte para abrazar, en los próximos años, proyectos relacionados con el activismo político y la edición de libros de *marxist media theory*.

Lamelas había invitado a Siegelaub para participar de un proyecto artístico. El artista buscaba que distintos agentes le escribieran declaraciones sobre su relación con el lenguaje en tanto que forma de arte. La respuesta de Siegelaub no se hizo esperar y, a finales de agosto de 1970 le escribió al artista: «Querido David (...), como recordarás actualmente me estoy retirando gradualmente del mundo del arte. No es a causa de un desinterés en el arte, sino que se debe a un desinterés por mantener mi relación con el arte. Por decirlo llanamente, éste ya no me estimula tal y como lo había hecho. Un problema que he tenido en el mundo del arte ha sido que la gente ha confundido y ha comparado mi rol de organizador con el de un artista. Lo cual nunca ha sido mi intención. Tu trabajo (...) está (y ha estado) trazando algunas nuevas áreas de lo que el rol del artista puede ser y cómo éste difiere o no difiere de cualquier otro. Esto es importante» (Siegelaub, 2016: 213). Siegelaub se despedía de Lamelas con la recomendación que hiciera su propuesta a Lucy Lippard, quien probablemente tendría un mayor interés que no el suyo por lo que al lenguaje se refiere.

Lippard también había sido tachada de artista a raíz de su exposición *557,087*, en Seattle. En el artículo que Peter Plagens había publicado en *Artforum* hacía apenas un año, este crítico expuso un argumento para cargar en su contra que es muy similar al que al cabo de poco ya hemos visto que utilizó Daniel Buren para hacerlo contra Harald Szeemann. Decía Plagens: «Hay en la exposición un estilo total, un estilo tan predominante que indica que Lucy R. Lippard es, de hecho, la artista y que su medio son otros artistas» (Lippard, 2015: 12).

«Yo no hago arte», fue la respuesta que dio Lippard por medio de la carta que dirigiría a Lamelas: «pero, de vez en cuando, escribo sobre los artistas y utilizo su trabajo de tal modo que se me han acusado de hacer arte. Digo acusado porque no se trata necesariamente de un cumplido, ya que soy una escritora y no me desagrada que me consideren como tal» (Lippard, 2004:269). Aun así, a diferencia del agobio que sobrevino a Siegelaub, Lippard parece que tendió a celebrar mayormente la mezcolanza entre los roles profesionales que se propició con el conceptualismo. En 2008 aun declararía al respecto de aquel comentario de Plagens: «En aquel momento la afirmación me molestó, pero en cierto sentido no es una mala apreciación de la actividad comisarial en su conjunto, pues apunta a uno de los temas que dominaron el período en el que aquellas exposiciones tuvieron lugar: la confusión deliberada tanto de los roles como de las divisiones entre medios y funciones» (Lippard, 2015:14).

Aquel mismo 1970, cuando el comisario Kynaston McShine invitó a Lippard por hacer un texto para el catálogo de su exposición *Information* en el MoMA, la escritora le presentó, en sus propias palabras, «una «cosa» incomprensible, seleccionada a boleo». Esto hizo que McShine se decantara por situar a Lippard entre los artistas de la exposición en lugar de mantenerla en el apartado de textos del catálogo (Lippard, 2015:14). Asimismo, en la misma carta que mandó a Lamelas, después de la rotundidad inicial, Lipaard se lanza de lleno al juego de confundir las categorías: «¿Soy una artista cuando pido a varios artistas que trabajen dentro de una situación dada y después publico los resultados considerándolos como los de un grupo relacionado? ¿Es un artista Bob Barry cuando «presenta» la obra de Ian Wilson dentro de una obra suya, en la cual el proceso de presentación constituye su obra y la obra de Ian sigue siendo la obra de Ian? Si el crítico es un vehículo para el arte, un artista que se convierte él mismo en un vehículo para el arte de otro artista ¿se convierte en un crítico?» (Lippard, 2004:271). En su opinión, el interés que tiene disolver las categorías es que «mezclar la crítica con el arte diluye más el arte» (Lippard, 2004:273); aunque, ciertamente, a fin de cuentas, Lippard siempre se mostró cauta ante la posibilidad que con esto también se abría para que ella misma se considerase una artista.

No fue tal el caso de Szeemann. La atribución que hizo Buren de *documenta 5* en tanto que su *tableau* parece que, de entrada, también molestó un tanto al comisario (Buren, 2010:214). Pero no tuvo que pasar mucho tiempo porque, a mediados de los 70, Szeemann admitiera que: «Por mi manera de trabajar, posteriormente he reconocido como extremadamente positivas las diferentes críticas que se me hicieron con estas exposiciones y con la misma *documenta 5*, ya que, con estas exposiciones yo he procedido a manufacturar mi propio mito, y, por lo tanto, en esto hay algo negativamente objetivo en relación a la actividad de la mediación. No estoy dispuesto a rellenar un marco que me venga dado, sino que cada vez me inclino más hacia a proyectar mis propias ideas». (Szeemann, 1996:48).

Tal y como hemos visto, Szemmann abrazó desde sus inicios las prácticas postmímimal con un grado importante y prácticamente inaudito de romantización. Esta tendencia llegó a eclosionar con *documenta 5*, cuando, con la adopción del subtítulo *Individual Mythologies*, el comisario planteó ahí la tesis de que es «en el cosmos de la imaginación del artista donde la creación encuentra su origen» (Rattenmeyer, 2010:61). En este sentido, aunque se reconozca aquella documenta como el primer gran escaparate internacional que consiguieron las prácticas conceptuales, a la sazón de la deriva romántica de Szeemann es que la cuestión de la mediación ya no contaría ahí como un proceso relevante. Si atendemos a sus propias palabras, en la mediación solamente se encontraría el reabastecimiento de un marco dado, mientras que, en cambio, para proyectar nuevas ideas no habría como constituirse un mito.

Algo que sorprende de esta construcción del comisario a despecho de la mediación es que *documenta 5* sucedía

apenas cinco años después de la publicación del texto de Roland Barthes *The Death of the Author.* El texto tuvo una gran repercusión en la época y, tal y como hemos comprobado, planteaba un conjunto de correspondencias con el legado duchampiano y el mismo conceptualismo por lo que hace a la comprensión del hecho creativo. Ahora bien, si con el arte conceptual tuvo lugar también la eclosión del comisario-autor, no pensamos en ningún caso que se tratara de una mera casualidad o de un accidente que ocurriera a contrapelo de la tónica general. Contrariamente, si durante los años del conceptualismo el comisario pudo adquirir un nuevo estatus de autor, pensamos que esto fue, precisamente, gracias a la muerte del autor. Por paradójico que parezca, sin la muerte del autor, tal y como la había planteado Barthes y la secundaron los conceptualistas, la emergencia del comisario-autor a finales de los años 60 hubiera sido un hecho impensable.

Otro pionero en esta tendencia fue el crítico de arte Germano Celant, cuando en el mismo 1969 concibió su libro *Arte Povera* por entero como una obra de arte. El historiador Hans Belting ha lanzado al respecto una interpretación similar a la nuestra, cuando reconoce en el gesto de Celant una influencia directa de las especulaciones que en aquellos momentos hacían Joseph Kosuth y el colectivo Art & Language. Es decir, según Belting, fue gracias a que aquellos artistas se preguntaban «si puede la idea clave de un artículo pertenecer a la categoría del arte» (Belting, 2003: 20) que, acto seguido, Celant pudo publicar un libro entero que se encabezaba por un *statement* en donde el autor alardeaba: «(...) Este libro no intenta ser objetivo, ya que la consciencia de objetividad es la falsa consciencia (...) Este libro reduce y deforma, debido a su unidad literaria y visual, el trabajo del artista» (Celant, 2003: 22).

El mismo fenómeno ha sido reconocido también por un Kosuth que, unas décadas después, se ha mostrado considerablemente fastidiado por los resultados que ha dado su propio invento: ya en los años 90, el artista se percató que «la teoría del arte como arte», lejos de haber permitido una cierta emancipación del artista frente a la mediación instituida, había abierto la puerta para que el crítico de arte se revaluara como artista y, así, reforzara aun más su posición de poder. De este modo, Kosuth alertó entonces con un artículo en *Art Bulletin* acerca del peligro que estarían corriendo los artistas por haber quedado atrapados en un relato de la historia que procuraban escritores que bebían del gesto deconstructivo que el conceptualismo había inaugurado. En concreto, el artista mostraba su rechazo por el uso estiloso y plegado de ambigüedades que la *french theory* ponía en manos de los editores de la revista *October*. En su opinión, aquellos críticos e historiadores del círculo neoyorkino de finales del siglo XX habrían procedido a la «producción de *textos de autor*, básicamente subjetivos y creativos», tal cual como si fueran los mismos artistas pero sin que «el viejo aparato de poder se hubiese desmantelado completamente» (Kosuth, 1999:464).

En repetidas ocasiones se ha señalado la muerte del autor como un proyecto fallido. Al cabo de un par de años de la publicación de su texto seminal, el mismo Michael Foucault parece que respondió a Barthes con su conferencia *Qu'est-ce qu'un auteur?*. En ésta, Foucault corroboraba la autoría como una función particular de la formación discursiva: «la función-autor es característica de un modo que tienen ciertos discursos de existir, circular y funcionar en la sociedad» (Foucault, 2002:950). Asimismo, el pensador aducía la fantasía que entraña la función-autor en presuponer una unidad y una coherencia por parte del sujeto que articula el discurso. Ahora bien, por otro lado, Foucault también tildó de «puro romanticismo» la posibilidad de imaginar una cultura en la cual la ficción se liberara por completo de la función autoral y procediera a operar en absoluta libertad. Es decir, aunque Foucault consideró, tal y como lo hizo Barthes, la autoría como una suerte de falacia, el pensador no veía que por aquel entonces la muerte del autor como algo realizable.

Benjamin Buchloh ha analizado como ni tan solo en relación con el conceptualismo habría cumplido tal quimera. Contrariamente, este historiador explica como «la búsqueda del anonimato artístico y la demolición de la autoría» habría conducido inmediatamente a sus artífices a «la producción de marcas registradas y productos identificables» (Buchloh, 2004: 196). En este sentido, según Buchloh, a la vez que les tiras de Buren han buscado figurar como un desparrame de creación anónima y anodina por el mundo, éstas también habrían cristalizado como una especie de logotipo que ha sido considerablemente eficaz para el reconocimiento del artista.

Por otro lado, Alexander Alberro ha analizado como la reducción de señas autorales llevó también a una inexorable proliferación de los certificados para la identificación de obra. Si bien hasta aquel momento se utilizaba raramente este tipo de documentación, fue de la mano de artistas como Carl André y Dan Flavin que la práctica de los certificados de obra se tuvo que sistematizar desde mediados de los 60. Entre las paradojas a considerar por la muerte del autor se deberá contar que lo que los objetos de apariencia anónima han producido es un mayor desarrollo del aparato administrativo para controlar su autoría y la propiedad del arte (Alberro, 2003).

En todo caso, lo que aquí queremos subrayar es que la muerte del autor no fue solamente un acto fallido en tanto que ningún tipo de autor o autoría llegó a su fin sino que, en relación con el comisariado, lo que la muerte del autora ha facilitado ha sido, en todo caso, que la autoría se multiplicara. El efecto que ha tenido la desmitificación del arte sobre la mediación ha sido que, de un terreno que hasta aquel momento se había mantenido mayormente indemne a la cuestión de la autoría, empezaran a proliferar agentes que, en lo subsiguiente, se apropiarían con una facilidad extrema de la llamada función-autor. El conceptualismo, junto con el postestructuralismo, produjeron una relativización tal de lo qué es un autor, que Szeemann, Celant y una larga cola de agentes en las siguientes décadas han podido afirmar sin ningún tipo de rubor que ellos también comparten tal categoría. Y, es más, tal y como

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ocurrió con Szeeman, esto incluso les llevaría a que por la misma razón desatendieran en lo que prosigue su cualidad de mediador.

En su ya clásico relato sobre la génesis del comisario-autor, Nathalie Heinich y Michael Pollack explican como durante los años 60 y 70 se requirió de un proceso de relativización de la profesión del conservador de museos para que éste pudiera acceder a prefigurarse como un autor. Según los sociólogos, la expansión en las políticas de la democratización de la cultura, así como la proliferación súbita de museos que se produjo en las sociedades occidentales durante aquellos años, llevaron a un estado de crisis profunda los procesos de la profesionalización de este ámbito de la producción cultural. Esto se acompañó de la singularización de algunas funciones de la museología, tal y como fueron las exposiciones temporales, las cuales, por su lógica compacta en el seno de la disparidad de mediaciones que cruzan el museo, se pudieron visualizar más fácilmente en tanto que producciones con autoría (Heinich y Pollack, 1996).

Ahora bien, a nuestro parecer, a la explicación de Heinich y Pollack le falta, como mínimo, la mitad del relato: tal y como hemos visto, la aparición del comisario independiente fue debida, no solamente a una crisis en la cultura de museos, sino que se debió, también, a la crisis que durante los 60 se produjo por lo que hace a la noción misma del arte y a la correspondiente relativización de la autoría. Tal y como ha dicho Hal Foster al respecto de la muerte del arte, este funeral es por un cadáver equivocado (Foster, 2004): la muerte del autor no ha conllevado en absoluto ninguna muerte. Sino que, por lo contrario, lo que ha facilitado es que se hayan sumado a sus filas nuevos candidatos.

Mitologías del postfordismo

Ahora bien, aún queda por lo menos una pregunta que plantear y probar a responder: Lucy Lippard o Seth Siegelaub, ¿podrían haber comisariado documenta 5 en el lugar de Harald Szeemann?

Por supuesto ésta habría sido la opción favorita de Daniel Buren. Con el análisis que hemos desplegado, habrá quedado claro que el modelo de creador que abrazó Szeemann para la construcción de su identidad profesional partía de unos presupuestos artísticos que la generación conceptual se esforzaba por dejar atrás. Mientras que, en cambio, en una conversación que Buren y Siegelaub tuvieron un tiempo después el artista le admitió: «Todo lo que hiciste como organizador se produjo más o menos a través de un proceso de osmosis. Pero no olvides que eres el ejemplo de lo que ahora es el cliché. Todo el mundo te ha copiado, realmente de la peor manera, que es la de ser al mismo tiempo el jefe y el artista de la exposición» (Dusinberre, Siegelaub, Buren, Claura, 1999:439).

Lippard y Siegelaub compartían una sensibilidad materialista que los llevó a entender el conceptualismo como un desafío que concernía a la dimensión medial e infraestructural del arte. Es así que, en su caso, aquel arte no les impelía tanto a asumir posiciones autorales como para dejar de entender la mediación como un proceso neutral. De hecho, podemos afirmar que su desafío fue el de establecerse en una tensión en donde ni la neutralidad medial ni la reivindicación de la autoría resultaban aceptables –una posición imposible, podemos pensar, tal y como lo había sido la del autor-productor de Walter Benjamin en el seno de la factografía–.

Alexander Alberro, autor de lo que se ha considerado la biografía más completa de Siegelaub, pone bajo sospecha a lo largo de las páginas de *Conceptual Art and the Logics of the Publicity* el grado de complicidad que el galerista habría tenido con el nuevo paradigma que empezaba a sacudir la economía aquellos tiempos, el llamado postfordismo. Según cuenta Alberro, las campañas de publicidad que Siegelaub desplegó a lo largo de los primeros años de la galería destacaron no solo por su ingenio, sino que también por su contundencia y agresividad. Asimismo, fue en 1967 que Siegelaub creó, junto a Jack Wendler, una pionera –aunque de nuevo fugaz– compañía de servicios basada en el arte, la *Art Programs for Industry, Inc.* Ambos emprendedores se mostraron aquí plenamente conscientes de los procesos del capitalismo avanzado cuando anunciaron: «Estamos especializados en el desarrollo y la organización de programas de relaciones públicas que impliquen a las artes... El programa de arte es el medio a través del que usted puede explicar su historia a la comunidad... Esta diseñado para darle el máximo rendimiento a sus *public relation dollar*» (Alberro, 2003:13).

De este modo, cuando a finales de 1968, Siegelaub procedió a plantear el catálogo como la fuente primaria de la experiencia artística –y no como el lugar de la información secundaria–, Alberro traza de inmediato un paralelismo con el paradigma de la *informatización* que, años después, Michael Hardt y Antonio Negri han desarrollado para caracterizar ese momento en que la publicidad y la comunicación ganan una mayor importancia que la producción material de la mercancía (Alberro, 2003:2). Asimismo, cuando en 1969 un Siegelaub exultante y sin ubicación fija afirmó «mi galería es el mundo ahora», Alberro lo relaciona con características del capitalismo avanzado tales como la interconectividad, la desterritorialización y hasta «las consecuencias que las revoluciones informáticas cibernéticas han tenido para el marketing y las finanzas» (Alberro, 2003:154).
En un texto reciente, Julia Bryan-Wilson expone como una contradicción la simultaneidad con la que Siegelaub desenvolvió su retórica anti-*establishment* y su persistente interés por las corporaciones (Bryan-Wilson, 2016). Por nuestro lado, en cambio, nos atrevemos a afirmar que, aunque es cierto que el giro de Siegelaub hacia el marxismo no se produjo hasta un tiempo después, lo que probablemente el galerista estaría buscando en aquellas primeras manifestaciones del capitalismo avanzado, no era tanto la connivencia con ningún *establishment*, sino que, sobre todo, unos modos de mediar arte alternativos a los que desplegaban los museos e instituciones de su tiempo.

En todo caso, de su flirteo con las corporaciones no parece que Siegelaub obtuviera prácticamente dividen-

dos. Ni tan solo fue exitosa la ocasión en que contactó con la Xerox Company al principio del invierno de 1968 para pedirles su soporte en la impresión de lo que fue el primer *group show* en el formato de libro, el conocido como *The Xerox Book* y al cual ya nos hemos referido. En aquel final de los 60, Xerox era tecnología punta, a la vez que las fotocopias se percibían como algo propio de lo administrativo y, por lo tanto, como algo anodino en parámetros estéticos. Tal y como lo recoge Alberro, esta combinación entre vanguardismo y la posibilidad de presentar la información en una suerte de grado cero, probablemente es lo que hizo de la fotocopia algo tan irresistible para Siegelaub como para que planteara a un conjunto de artistas desarrollar sus obras en una publicación que, tanto a nivel material como conceptual, se resolvería en torno a la especificidad de este medio.

Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris y Lawrence Weiner aceptaron la invitación del galerista para producir un conjunto de nuevos trabajos bajo el estándar de repartirse 27 páginas del libro por cabeza. Por lo que hace a la Xerox, en cambio, después de varias cartas y reuniones con Siegelaub, declinó dar soporte a la iniciativa y se negó a imprimir el tiraje de *The Xerox Book* en su Xerox System Center de Nueva York. Es por esta razón que Siegelaub tuvo que asumir seguidamente la contradicción de realizar las copias del libro en un sistema de impresión estándar como era el *offset*, ya que el coste que hubiera tenido imprimir *The Xerox Book* mediante las nuevas máquinas de fotocopiar habría hecho la empresa totalmente inasumible para su bolsillo (Alberro, 2003).

En cambio, hemos visto cuan distinta era la situación para Szeemann en aquel mismo invierno del 1968, cuando el todavía director de la *kunsthalle* de Berna disfrutaba de un amplio apoyo de la compañía Philip Morris para la producción de su *When Attitudes Become Form*. Alberro también ha considerado el *statement* que el presidente de Philip Morris Europe publicó como apertura del catálogo de la muestra como el mejor resumen de la superposición entre las empresas y las artes que se fraguaba en aquella época. Exponía allí John A. Murphy: «Nosotros en Philip Morris sentimos que es adecuado participar en llamar la atención del público sobre estas obras, en tanto que hay un elemento clave en este «arte nuevo» que tiene su contraparte en el mundo de los negocios. Este elemento es la innovación, sin la cual sería imposible darse el progreso por parte de ningún segmento de la sociedad» (Murphy, 2002).

Los teóricos del postfordismo toman habitualmente el Mayo del 68 como un punto de inflexión para el advenimiento del *nuevo espíritu del capitalismo* (Boltanski y Chaipello, 2002). En lo consecutivo, el capitalismo se basaría en la integración del mundo de la empresa con el de la creatividad, estableciéndose el concepto de la innovación como una suerte de punto de fuga hacia el cual convergen ambos. Asimismo, las formas del trabajo tradicionales basadas en la explotación, tenderían a substituirse por nuevas formas de subyugación basadas en el control del goce y la subjetividad. A la vez que, tal y como han sugerido Negri o Maurizi Lazzarato, el modelo estético moderno, basado en una separación clara entre el productor-autor y el público-receptor también tendería a resquebrajarse y a anunciar su definitiva fusión en los circuitos del trabajo inmaterial (Lazzarato, 2006).

Siegelaub fue especialmente sagaz en intuir esta situación y en detectar como la creatividad se escurría ya por los engranajes del trabajo por aquellos 60. Es así que el joven emprendedor buscó allí, no solo el financiamiento para sus proyectos, sino la potencialidad para la gestación de un nuevo arte basado en la desmitificación del legado objetual y romántico. Pero, en realidad, quien consiguió hacer una aportación significativa al capitalismo avanzado no fue Siegelaub –y en este punto vamos a contradecir a Alberro–, sino que se trató de Szeemann. Por muy inmaterial que se volviera el arte, lo que el capitalismo no se podría nunca permitir era la posibilidad que éste se desmitificara. Contrariamente, lo que necesitaba el reino de la innovación y la creatividad para seguir expandiendo su radio de acción era una paralela refundación de la mitología del arte y, a diferencia de la osmosis que practicó Siegelaub, quien garantizó tal posibilidad de sostener el mito del arte en el seno de las contrariedades del postforsidismo fue el comisario-autor.

Tal y como hemos visto con Szeemann, la función del comisario-autor ha permitido un último punto de apoyo para la ideología de la autonomía del arte. En un momento en que el postfordismo hacía posible la disolución del arte en el trabajo inmaterial, era importante que el comisario-autor fuera lo suficientemente hábil como para devolver el rasero artístico de cualquier precipitado y recomponerlo en tanto que arte siempre que fuera necesario. Con Szeemann, el comisario se prefiguró como la figura idónea para acarrear con este tácito retorno al orden: desde el momento en que éste era capaz de reconocer a su propia mediación como autoría, estaba claro que el mismo gesto se podría hacer extensible para recoger a todo aquel arte devenido mediación. Szeemann se prefiguraba, así, como un agente que era capaz de recuperar el arte de su heteronomía y elevarlo aun a la categoría de referente y guía para la sociedad postindustrial.

El contraste entre *When Attitudes Become Form* y *The Xerox Book* resulta particularmente nítido a este respecto. Por un lado, Philip Morris hizo su apuesta por un comisario que, si bien era lo bastante ambicioso como para lidiar con aquel arte inmaterial que devenía un motor para la innovación, a la vez sería lo suficientemente hábil como para reintroducir el aura allí donde el conceptualismo solo veía desmitificación. Un síntoma de tal perversión se puede leer en el hecho de que, en aquel diciembre de 1968 en Nueva York, Szeemann consiguiera el nombre para su exposición *When Attitudes Become Form* desde el mismo despacho de la agente de publicidad de Philipp Morris. Por el otro lado, en cambio, el hecho de que, por aquellas mismas fechas, el Xerox System Center no fue capaz de ofrecer a Sieglaub ni siquiera su soporte para producir en sus propias instalaciones algunas copias de un libro en torno a su marca comercial, probablemente tenga que ver en que la compañía estaría al borde de confundir el

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

manojo de fotocopias que les presentaba el galerista con, por poner un ejemplo, la misma hoja para la solicitud del patrocinio.

Por la misma razón es que el dicho proceso de osmosis que procuraron Lippard y Siegelaub no hubiera cuajado tampoco con las expectativas de *documenta 5*. Si bien, por otro lado, ahora podemos reconocer que, en este punto, tampoco Buren estuvo del todo en lo cierto: mientras que el artista tildó esta *documenta* de *tableau* únicamente por una cuestión de instrumentalización del arte, de lo que Buren no se percató es que, para Szeemann, establecer su autonomía autoral era una manera para recuperar, también, la supuesta autonomía del arte. La autonomía del arte y la autonomía del comisariado es que, desde entonces, irían a la par, ya que en el reflejo de una con la otra es que una cierta mitología del arte se podría reactivar.

En todo caso, en relación con *documenta*, no se debe a Szemmann solamente la organización de una edición. Lo que este comisario consiguió fue prácticamente refundar la iniciativa, a la vez que transformar *documenta* en el escenario privilegiado para la consagración internacional de la función del comisario-autor. Walter Grasskamp ha apuntado que en 1972 se confirmó en *documenta* un cambio entre los *héroes* en el mundo del arte: mientras que con su primera edición de 1954 el ánimo de *documenta* había sido el de «promover el artista como héroe, y esto fue posible y necesario en tanto que el artista moderno se encontraba entre las víctimas de la discriminación del Nacional Socialismo» (Grasskamp, 1996: 75), con el advenimiento del postfordismo y la instauración de un sistema de alternancia de comisarios-autor en *documenta*, con las sucesivas ediciones, «dirigir *documenta* devino una ocasión única con resultados inciertos (...), por lo que un cambio histórico de héroe tuvo lugar en Kassel, que asimismo fue el preludio decisivo para la revaluación internacional del comisario» (Grasskamp, 1996:75).

Creemos que es importante percatarse de la fantasía que ha entrañado la mascarada autoral a partir de entonces: que el comisario deviniera autor en el mismo momento en que los artistas descubrieron que el caballo de batalla de la creación se encuentra en la mediación, pensamos que fue una reacción que, en última instancia, tiene que ver con la necesidad de salvaguardar la institución arte. Por obra del comisario-autor, tanto la exposición-en-tanto-que-medio como la obra-en-tanto-que-mediación es que pueden dejar automáticamente de *mediar* y presentarse al espectador meramente como obras de arte. Es así que, mientras que el artista y el comisario pican al anzuelo de la autoría, ambos se olvidan de nuevo que es por medio de la mediación que se puede conseguir algún tipo de desplazamiento y de introducir algún cambio en el seno de las infraestructuras. Lo que se facilita con el comisario-autor es que el cambio se sublime como obra de arte, mientras que el museo y el sistema artístico en general salga indemne una y otra vez de cualquier posibilidad de ser afectado por el mismo arte que promueve.

Por el otro lado, vamos a añadir que el éxito de la función del comisario-autor no se debe de ningún modo a la potencial creatividad que puedan mostrar aquellos que encarnan este rol. Más bien al contrario, se debe a la capacidad de éstos para poner un freno al impulso deconstruccionista que ha entrañado el arte desde los 60. Aun así, reconocemos que reivindicar a día de hoy una vuelta del comisario-autor a la heterogeneidad y anonimato de las mediaciones probablemente sería tan ineficaz como la llamada que Barthes hizo antaño al autor para diluirse en el texto. En todo caso, frente a un postfordismo que mantiene la creatividad como el lubricante de un sistema cerrado, creemos que es preeminente buscar los medios como para reanudar la potencia creativa que existe en relación a la mediación, tal y como demuestra esta genealogía menor del comisariado que, por decir lo menos, quedó prácticamente desterrada de la profesión con la partida de Siegelaub.

Bibliografía

Alberro, A. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity.* Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts Institute of Technology

Allen, G. L. (2013). «The Catalogue as an Exhibition Space in the 1960s and 1970s». En: Celant, G. (Ed.): *When Attitudes Become Form, Bern 1969/ Venice 2013.* (pp. 505 – 510). Milán y Venecia: Fondazione Prada.

Altshuler, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Barthes, R. (2009): «La muerte del autor». En: *El susurro del lenguaje.* (pp. 75 – 83). Madrid: Paidós

Belting, H. (2003). *Art History After Modernism.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Boudaille, G. (1999): «Interview with Daneil Buren: Art is no longer justifiable or setting the record straight». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology.* (pp. 66 - 74). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Boltanski, L. y Chiapello, È. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo.* Madrid: Akal

Bryan-Wilson, J. (2016). «Seth Siegelaub's Material Conditions». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art.* (pp. 30-43). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum

Buchloh, B. H. D. (2004). «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones». En: *Formalismo y historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX.* (pp. 167 – 199). Madrid: Akal.

Buren, D. (1999). «Beware!». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology.* (pp. 144 - 157). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Buren, D. (2010a). «Exhibition of an Exhibition». En: Filipovic, E., Hal, M. van, Ovstebo, S. (Eds.): *The Biennal Reader.* (p. 211). Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz.

Buren, D. (2010b). «Where are the artists?». En: Filipovic, E., Hal, M. van, Ovstebo, S. (Eds.): *The Biennal Reader.* (pp. 212-221). Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz.

Buren, D., Mosset, O., Parmentier, M., Toroni, N. (1999). «Statement». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology.* (p. 28). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Calderoni, I. (2007) «Creating New Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties». En: O'Neill (Ed.) *Curating Subjects* (pp. 63-79.) Londres: Open Editions,

Occasional Table.
Celant, G. (2003): «Stating That». En: Belting, H. *Art History After Modernism*. (p. 22) Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
Coelewij, L. y Marinetti, S. (2016): «Curator's note». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 10-13). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.
Duchamp, M. (1967). The Creative Act. En: O'Doherty, B (Ed.). *Aspen 5+6*. Recuperado en: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html
Dusinberre, D., Siegelaub, S., Buren, D., Claura, M. (1999). «Working with Shadows, Working with Words». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 158-177). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
Fontdevila, O. (2017). «El arte de la mediación». En: *Polaridades 2015-2016. Un año de mediación artística*. Barcelona: Homesession.
Foster, H. (2004). «Este funeral es por el cadáver equivocado». En: *Diseño y delito*. Madrid: Akal.
Foucault, M. (2002) «What is an Author». En: Harrison, Ch. y Wood, P. (Eds). *Art in Theory. 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*. (pp. 949 – 953). Malden (USA), Oxford (UK), Victoria (Australia): Blackwell Publishing.
Graf, U. R. (2007): «Interview with Harald Szeemann. December, 28, 1970 (first version)». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology*. Zurich: JRP | Ringier.
Grasskamp, W. (1996). «For Example, documenta, or, How Is Art History Produced?». En: Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S. (Eds.) *Thinking about Exhibitions*. (pp. 67 – 78). Nueva York: Routledge.
Hantelmann, D. von (2010). *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP | Ringier, y Dijon: Les Presses du Réel.
Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*. París: L'Échoppe.
Heinich, N. y Pollack, M. (1996). «From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position». En: Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S. (Eds.) *Thinking about Exhibitions*. (pp. 231 – 250). Nueva York: Routledge.
Kim, Haeju (2007): «Interview with Artists: Claes Oldenburg and Lawrence Weiner». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology* (pp. 139 y 140). Zurich: JRP | Ringier.
Kosuth, J. (1991): «Introductory Note to Art-Language by the American Editor». En: *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966 – 1990*. Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
Kosuth, J. (1999a). «Art After Philosophy». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 158-177). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
Kosuth, J. (1999b): «Intention(s)». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 460-468). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
Lazzarato, M. (2006). «El ciclo de la producción inmaterial». En: Corbeira, D., y Expósito, M. (Ed.): *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. n. 7. Madrid. Brumaria A.C.
Levi Strauss, D (2007). «The Bias of the World: Curating after Szeemann & Hops». En: Rand, S. Y Kouris, H. (Eds.): Cautionary Tales: Critical Curating (pp. 15 – 25) . Nueva York: apexart.
LeWitt, S. (1967). «Serial Project #1». En: O'Doherty, B. (Ed.) *Aspen 5+6*. Recuperado en: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/serialProject.html
LeWitt, S. (1999). «Paragraphs On Conceptual Art». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 12-16). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
Lippard, L. R. (2004): «Intentos de escapada». En: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. (pp. 7 – 28). Madrid: Akal.
Lippard, L. R. (2015): «Comisariar siguiendo los números». En: *Concreta*. n. 06. (pp. 5-19). Valéncia: Editorial Concreta.
Lippard, L. R. (2016): «What to Say About Seth?». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 128 y 129). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.
Marinetti, S. (2016): «Thinker, Tailor, Soldier, Sailor». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 14 - 29). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.
Meyer, U. (2016): «Interview between Seth Siegelaub and Ursula Meyer». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 190 - 193). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum
Moore-McCann, B. (2015, 7 de noviembre): «Modern Ireland in 100 Artworks: 1967 – Aspen 5+6, by Brian O'Doherty». *Irish Times*. Recuperado de: http://www.irishtimes.com/culture/modern-ireland-in-100-artworks-1967-aspen-5-6-by-brian-o-doherty-1.2419975
Morris, R. (1999): «Letter to Harald Szeemann». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology*. (p. 144). Zurich: JRP | Ringier.
Murphy, J. A. (2002): «Sponsor's Statement for 'When Attitudes Become Form'». En: Harrison, Ch. y Wood, P. (Eds). *Art in Theory. 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*. (p. 897). Malden (USA), Oxford (UK), Victoria (Australia): Blackwell Publishing
Obrist, H. U. (2008). «Harald Szeemann». En: *A Brief History of Curating*. (pp. 80 – 100). Zurich: JRP | Ringier; y Dijon: Les Presses du réel.
Obrist, H. U. (2008). «Seth Siegelaub». En: *A Brief History of Curating*. (pp. 116 – 130). Zurich: JRP | Ringier; y Dijon: Les Presses du réel.
O, Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.
Ostrow, S. (2016, 6 de marzo). B*MPT at Hunter College: All There Is To It. artcritical*. Recuperado de http://www.artcritical.com/2016/03/06/saul-ostrow-on-bmpt/
Pespane, L. (2007). «Introduction. Documenta 5». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology*. (pp. 91 - 93). Zurich: JRP | Ringier.
Rattenmeyer, Ch. (2010). *Exhibiting New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form 1969*. Londres: Afterall Books
Rose, A. R. (1989) «Four Interviews». En: Kosuth, J. *Interviews. 1969 – 1989*. (pp. 9 – 14). Sttutgart: Patricia Schwarz.
Siegelaub, S. (2016). «Letter from Siegelaub to David Lamelas. August 21, 1970». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art*. (p. 213). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.
Staniszewski (2001). T*he Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press.
Szeemann, H. (1996). «Agence pour le travail intellectuel à la demande au service de la visión d'un Musée des obsessions». En: *Écrire les expositions* (pp. 40 – 51). Bruselas: La lettre volée.
Szeemann, H. (2007a). «About the Exhibition». En: En: Bezzola, T. Y Kurzmeyer, R. (Eds.): *Harald Szeemann. with by through because towards despite* (pp. 225 – 226). Viena: Springer.
Szeemann, H. (2007b). «How does an exhibitin come into being?». En: Bezzola, T. Y Kurzmeyer, R. (Eds.): *Harald Szeemann. with by through because towards despite* (pp. 244 – 261). Viena: Springer.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Szeemann, H. (2007c). «Museum der Obsessionen». En: Bezzola, T. Y Kurzmeyer, R. (Eds.): *Harald Szeemann. with by through because towards despite* (pp. 370 – 379). Viena: Springer.
Weiner, L. (2016): «Lawrence Weiner on Seth Siegelaub». En: Coelewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegealub. Beyond Conceptual Art.* (p. 252). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.
Zolghadr (2016): *Traction. An Applied and Polemical Attempt to Locate Contemporary Art.* Berlin: Stenberg Press.

EDICIONES DE ARTISTA: LA EDICIÓN EXPANDIDA Y LOS RETOS DE CÓMO EXPONERLA

Glòria Picazo
gloria.picazo@terra.com

RESUMEN: La difusión y presentación de ediciones de artista en museos y centros de arte es el planteamiento de Glòria Picazo en este texto. Parte de su experiencia sobre este tema, conseguida como directora del Centre d'Art la Panera de Lleida. En este trabajo se analizan exposiciones y proyectos editoriales centrados en las ediciones de artista, en su producción, exhibición y difusión, como los de Francesc Ruiz, Ana García Pineda, Fito Conesa o el proyecto La Panera on line, en el que distintos comisarios presentan en vídeo una selección de publicaciones que pertenecen a los fondos del Centro de Documentación de La Panera.

PALABRAS CLAVE: libro de artista, exposición, Francesc Ruiz, Ana García Pineda, Fito Conesa, Lara Almarcegui, comisariado, La panera on line

ARTISTS' PUBLICATIONS: EXPANDED EDITIONS AND THE CHALLENGES OF EXHIBITING THEM

ABSTRACT: In this text, Gloria Picazo reflects on the diffusion and presentation of artists' books in museums and art centers. The starting point is her experience in this matter, resulting from her term as director of the Centre d'Art la Panera de Lleida. This paper analyzes exhibitions and editorial projects that focus on artists' publications and their production, exhibition and dissemination, such as those by Francesc Ruiz, Ana García Pineda, Fito Conesa or the Panera on Line project. There, different curators present, in video format, a selection of publications that belong to the funds of the Documentation Center of La Panera.

KEYWORDS: Artists' Books, exhibition, Francesc Ruiz, Ana García Pineda, FitoConesa, curatorial practices, Project La Panera online

Visitando recientemente la exposición *Tampoco soy un libro* en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía de Madrid (21 de septiembre de 2016-22 de mayo de 2017), que formaba parte de una trilogía de muestras sobre los principales campos de investigación en el ámbito de los libros de artista, aparecen dos interrogantes evidentes que ponen de manifiesto las dificultades, dudas y ambigüedades que afectan a esta «disciplina» artística, por citarla de alguna manera, y que incitan a reflexionar sobre esas imprecisiones y esos escollos a superar que la acompañan. Imprecisiones en cuanto a las dificultades para delimitar una categoría artística, que siempre se la ha considerado secundaria en la trayectoria de un artista. Y escollos en cuanto a los retos que supone una difusión también marginal dentro del sistema artístico establecido, a menudo esporádica por parte de las instituciones artísticas y casi completamente olvidada por parte del sistema galerístico. Y escollos también en cuanto a los modos y sistemas de exhibición de este tipo de materiales, que encerrados en vitrinas pierden absolutamente su razón de ser y de comunicar. Así pues, dos aspectos principales serán los que guiarán el desarrollo de este texto: en primer lugar, la ruptura y la expansión de formatos que desde la década de los setenta proponen las ediciones de artista, rompiendo en tantas y tantas ocasiones el formato habitual de publicación, y en segundo lugar, los retos y las posibles propuestas innovadoras que deberían implantarse en lo que se refiere a su difusión y exposición.

Retomemos la exposición antes citada, y en especial, la obra de John M. Belis, *I am also not a book* (1973), que en ella se presenta y que da título a la exposición. La propuesta de este artista consiste en la edición de unas simples tarjetas en las que figura la siguiente consigna: «Attach this card to any book-type object and it will become a genuine John M. Belis» (Pega esta tarjeta en cualquier objeto tipo libro y se convertirá en un autén-

Francesc Ruiz: Comics de la Revolución. Centre d'Art la Panera, Lleida, 2009

tico John M. Belis). Sin lugar a dudas se trata de un gesto conceptual habitual en la década de los setenta, pensemos en Joseph Beuys para quien cualquier acción podía convertirse en obra de arte y cualquier ser humano en un artista o en Lawrence Weiner con sus tan citadas sentencias de 1968: «el artista puede construir la pieza; la pieza puede ser fabricada; la pieza puede no ser realizada», que serían el inicio de sus obras/esculturas textuales. Gestos y actitudes todos ellos que también dieron lugar a que el libro de artista, hasta ese momento entendido exclusivamente como «libro de bibliófilo», surgido a menudo de la colaboración entre un artista plástico y un escritor, tomara nuevos derroteros. Así lo demostró Ed Ruscha a finales de la década de los sesenta con sus numerosas ediciones, que como él mismo indicó, le servían para dar a conocer su trabajo, a la espera de que su pintura gozara de una mayor aceptación dentro del sistema artístico, como así sucedió un tiempo después.

Una edición de artista como *Every Building on the Sunset Strip* que Ruscha publicó en 1966, es un ejemplo muy significativo de esa voluntad inicial de superar los límites de la edición impresa, a partir en este caso de un recurso tan habitual como es el desplegable. Su formato de 18 x 14 cm. se extiende hasta alcanzar los 8 metros para reproducir con rigor fotográfico los edificios situados a ambos lados de una zona de Sunset Boulevard en Los Angeles. Esta edición se suele exhibir desplegada, adquiriendo cierto carácter escultórico.

Otro ejemplo a citar en este sentido, son las diferentes versiones de *Le Corbeau et le Renard* realizadas por Marcel Broodthaers en 1967, a partir de un texto escrito por él, según la fábula del escritor francés La Fontaine. Se trata de un libro-caja que contiene una película y que, al abrirlo y desplegarlo en el espacio, gracias a las pantallas de proyección que forman parte de él y que llevan serigrafiado el texto de Broodthaers, propone un despliegue en el espacio tal que será éste el que acabará definiendo la formalización final del libro. El artista optó por un formato totalmente inhabitual para una edición, en definitiva una edición expandida que ya prefiguraba lo que posteriormente serían sus instalaciones. Y con un elemento significativo más, puesto que al tener el cine un peso específico tan relevante en la concepción de este proyecto, Broodthaers acabó por llamarlo un «libro-film».

Los ejemplos que podríamos seguir citando son muchos y muy variados, pero nos centraremos en propuestas más cercanas, tanto geográficamente como temporalmente. A partir del término «expandido», es inevitable citar al artista Francesc Ruiz, quien ha focalizado este adjetivo en el cómic. No se trata de un dibujante de cómic, sino de un artista que parte del cómic para realizar sus «dibujos expandidos», posibilidad que le ha permitido llevar sus ediciones de artista a formatos y presentaciones muy singulares, como fue por ejemplo la edición en formato de periódico *The Green Detour*,un recorrido por las calles de El Cairo que deja entrever una ciudad sumida en la corrupción y en la falta total de libertad. El artista utilizó figuras del cómic como Tintín, el Pato Donald, Samir, el niño del régimen, hijo de la revolución de Nasser de 1952 y el Ciudadano Machacado, un funcionario con aspecto de momia, que apareció en la década de 1980 y que posteriormente fue censurado, para introducirnos en una ciudad que muy pronto se vería envuelta en las revueltas de la Primavera Árabe. Se trataba de una edición por entregas, la primera podía recogerse en el Contemporary Image Collective de esa ciudad, en donde Ruiz había realizado una estancia a finales de 2010, pero para conseguir la siguiente entrega era necesario dejarse guiar por la propia historia y sus personajes para llegar a un nuevo punto de distribución, y así sucesivamente, hasta conseguir reunir las nueve entregas que conforman la edición. Una estrategia similar había empleado unos años antes, para la presentación de *Soy Sauce* (2004), cuatro publicaciones que narraban las derivas de unos personajes por la ciudad de Barcelona y, si la primera entrega se recogía en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, las siguientes había que conseguirlas en diferentes localizaciones de la ciudad, como por ejemplo, en una tienda dedicada a la venta de cómics. Paralelamente a la edición *The Green Detour*, Francesc Ruiz realizó la instalación *Cairo Newsstand*, un quiosco con 56 publicaciones egipcias aparecidas el 9 de mayo de 2010, cuyas portadas habían sido manipuladas introduciendo nuevos globos de texto como estrategia para denunciar la censura en este país. Las pilas de periódicos configuraban un quiosco habitual en las calles de El Cairo, incluso con piedras realizadas con papel, emulando así el sistema que tienen los vendedores de periódicos en esta ciudad para evitar que éstos vuelen.
Otro proyecto de Francesc Ruiz para «expandir» el término «edición de artista», y hacerlo no tan sólo desde el punto de vista de su concepción, sino también desde su exhibición, fue la instalación *Comics de la Revolución*, realizada a partir de un *détournement* del que está considerado como el máximo exponente del cómic actual *La revolución de los cómics* de Scott McCloud. Como señala el propio artista, esta instalación fue construida apilando los 2.000 ejemplares de esta nueva edición con la intención de mostrarnos «en un diorama de grandes dimensiones una batalla que tiene lugar en un espacio urbano y en la que los diferentes bandos luchan por la Revolución» (Jovè, 2009).

Otros ejemplos interesantes de cómo la edición misma contempla como punto de partida la que será su propia distribución, los hallamos en los folletos-guía que Lara Almarcegui ha ido editando a lo largo de estos últimos años. Por citar tan sólo un ejemplo, en 2008 editó un folleto-guía para visitar el *Descampado de Fontiñas*, en Santiago de Compostela, y así informar al visitante de como un espacio que tradicionalmente había tenido determinados usos y en el que la naturaleza era protagonista, estaba en fase de desaparecer para ser invadido por la arquitectura y el urbanismo. La guía era imprescindible para descubrir donde había habido un lavadero, ahora ya desaparecido, por ejemplo.

Por su parte, la artista catalana Mariona Moncunill entiende las ediciones como una parte realmente significativa de su trabajo, e incluso llega a introducirlas en lo

que ella misma clasifica de proyecto escultórico, como es el caso de *Unir los puntos* (2008-...). Un proyecto que inició con la realización de una baraja de cartas, en la que en cada carta aparecía inscrito un punto negro. A partir de este gesto inicial, el punto negro fue apareciendo sucesivamente en una librera, tatuado en el pie de la artista, sobre la obra de otro artista, en el despacho de una galería, en la pared de un centro de exposiciones o sobre un papel en blanco enmarcado y, evidentemente, en la portada de la publicación de 2011 en Crani Editorial. Como señala la propia artista: «El proyecto se basa en los dibujos que proponen la unión ordenada de puntos enumerados para la resolución de un dibujo prefabricado. Progresivamente, los puntos enumerados han sido repartidos en diferentes soportes ya sean móviles, como un papel enmarcado, o fijos, como espacios expositivos, para crear un dibujo tridimensional latente. Los puntos se pueden comprar, regalar, intercambiar, vender o destruir, como cualquier obra de arte, y algunos de ellos están insertos en obras o dispositivos expositivos de otros artistas. La escultura latente que forma la hipotética unión de estos puntos está en constante cambio y depende de la voluntad de los propietarios de cada uno de ellos y de las vicisitudes del mercado»[2]. En su caso la edición, sea una baraja de cartas o una publicación, le permiten incidir todavía más en esa movilidad que requiere el proyecto *Unir els punts* y que hace que ese dibujo imaginario, dinámico y siempre cambiante, encuentre en la edición una posibilidad inmejorable, tanto en la concepción del propio proyecto como en esa difusión continuada que plantea.

Llegados a este punto, hemos analizado cómo en la actualidad un aspecto significativo en las ediciones de artista, no es tan solo la concepción de la edición en sí misma, si no cómo se configura ella misma en relación a los canales de distribución y de exhibición, transformándose para ello en una guía, en un cartel, en un flyer, en una postal, en un baraja de cartas, en pegatinas, o en una partitura musical, como hizo el artista Fito Conesa. *Suite for Ordinary Machinery* (2008) está concebida como una partitura de una composición surgida de la traducción al lenguaje musical del continuo subir y bajar de un ascensor durante 90 minutos. Se trata de una composición para un violoncelo, que al ser un instrumento de cuerda establece un símil evidente con el sistema tradicional de funcionamiento de un ascensor. En este caso, la edición de artista se amplía sensiblemente, más bien podríamos destacar que halla su plena razón de ser, en el momento que un músico interpreta la partitura.

En el caso de *Máquinas y Maquinaciones* (2008) de Ana García-Pineda la publicación y la exposición se produjeron al mismo tiempo, y en igualdad de condiciones, pero, podrían existir el uno sin el otro. Según la propia artista cambia el ritmo de lectura de un formato a otro y el tipo de impacto, pero se trata de la misma voz. Si en la exposición el proyecto se convertía en una «nube» de dibujos y textos, caótica, excesiva y un tanto abrumadora, en cambio la edición proponía otro ritmo de lectura que sólo puede generarse fuera del espacio expositivo. El lenguaje y lo narrativo son aspectos habituales en su trabajo y como los tiempos de la exposición no son siempre los más idóneos para ello, las ediciones le permiten «ganar tiempo» junto al espectador[3].

Todos estos ejemplos nos están mostrando la dificultad con la que nos encontramos en estos momentos en cuanto tratamos de definir lo que es una edición de artista, puesto que ésta supera en mucho lo que tradicionalmente se entendió por libro de artista. En realidad, se trata de un ámbito dentro del sector de las artes visuales que está adquiriendo una mayor atención, pero que a su vez es difícil de ordenar por la diversidad de materiales que genera: Ediciones especiales, publicaciones de artista, ediciones independientes, proyectos editoriales alternativos, ediciones ilimitadas, proyectos de auto-edición, revistas-objeto, publicaciones digitales, etc., etc.. Y quizás sea precisamente esta diversidad la característica que más aceptación le está proporcionando entre los artistas emergentes, tanto en cuanto a los aspectos creativos y a la posibilidad de generar nuevos proyectos editoriales, como al amplio abanico de nuevas posibilidades técnicas que se van abriendo a cada momento.

Y si hasta aquí hemos analizado el campo expansivo en el que se mueven hoy las ediciones de artistas desde el punto de vista de la concepción de las mismas, también hemos ido descubriendo cómo algunos de los recursos creativos utilizados por parte de los artistas inciden de lleno en lo que es su posterior difusión y exhibición. La problemática de cómo exponer «ediciones de artista» es un reto permanente, que presenta dificultades, pero ofrece a su vez soluciones para superar esas barreras. Un ejemplo singular y muy interesante por sus posibilidades de exhibición y de venta continuada es la máquina expendedora de ediciones *Bellamatic* del colectivo La Más Bella. Con el nombre de *BellaMataMátic* (2009), los miembros de La Más Bella instalaron durante una temporada una nueva máquina expendedora a la entrada de Matadero Madrid. La máquina «cambiaba regularmente de contenidos en virtud de programas temáticos propuestos por La Más Bella que se encargaba de dotar de contenidos y elaborar una programación de presentaciones y eventos»tanto con sus propias ediciones como con las de otros autores por ellos seleccionados[4]. Posteriormente la máquina cambió de nombre, *La Arrebatadora*, y pasó a ser gestionada por la Librería y Editorial Arrebato. Se trata, en definitiva, de una manera diferente de exponer y difundir las ediciones de artista, e incluso, una manera diferente de llevar a cabo un programa expositivo.

Otro intento totalmente diferente por superar estas dificultades de exhibición tuvo lugar en 2003 con la exposición *Nómadas y bibliófilos. Concepto y estética en los libros de artista*, presentada en la Sala de exposiciones Koldo Mitxelena de San Sebastián. Se trató por

—

2 http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/unir-els-punts/

3 En conversación con la autora.

4 http://www.lamasbella.es/bellamatic/bellamatamatic-en-matadero-madrid/

Ana García Pineda: *Máquinas y maquinaciones* (2008)

mi parte de mostrar la producción de libros de artista de una serie de artistas para quienes el viaje, entendido en su sentido más amplio, era el eje conceptual de sus ediciones. A modo de ejemplo, citamos a uno de los seleccionados, David Tremlett, quién a partir de la experiencia de viajar por los cinco continentes, realiza sus *Wall Drawings* efímeros que muestran ecos lejanos de las culturas autóctonas descubiertas en sus viajes. Sus libros de formatos muy diversos atesoran lo que persiste en su memoria de la experiencia del viaje: sensaciones, colores, formas aisladas... y al ser expuestos junto a sus dibujos murales, en igualdad de condiciones, estos contribuyeron a ofrecer una visión mucho más densa y compleja sobre el conjunto de su trabajo. Algo parecido sucedía con Lawrence Wiener para quien las ediciones han sido el sustrato de sus intervenciones textuales sobre todo tipo de soportes: desde un muro al sobre de un azucarillo. El hecho de que la selección de sus libros fuera acompañada por una intervención en la fachada del Koldo Michelena con la frase *Learn to read art*, esta se convertía en una magnífica introducción a los contenidos que el visitante encontraría en la exposición con las numerosas ediciones expuestas de este artista (VVAA, 2003)[5].

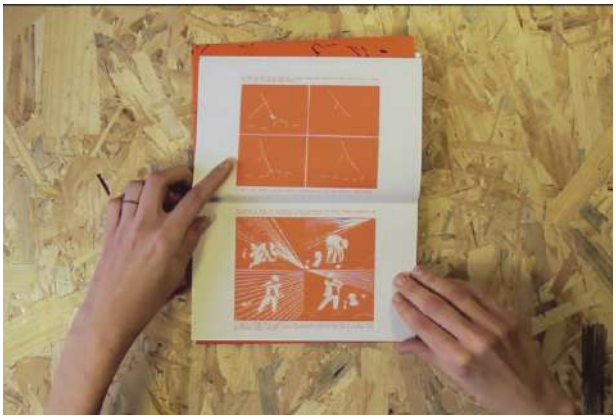
Otra posibilidad expositiva fue la desarrollada desde el centro de documentación del Centre d'Art la Panera de Lleida para dar a conocer sus fondos de ediciones de artista. Esta iniciativa, puesta en marcha en mayo del 2013, fue planteada para impulsar la investigación sobre este tipo de materiales que constituyen una parte

Lawrence Weiner, fachada Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2003.

importante de sus fondos, puesto que desde el 2004 este centro de arte ha ido adquiriendo cierta especialización en el ámbito de las ediciones de artistas. Esta investigación venía motivada asímismo por dos aspectos fundamentales; en primer lugar, dar a conocer y exhibir unos fondos que se habían ido reuniendo a lo largo de casi una década, y en segundo lugar, fomentar la práctica de un comisariado especializado en ediciones de artista, un aspecto profesional que no abunda en nuestro país. Entre 2013 y 2016 se han llevado a cabo ocho comisariados del programa *La Panera on-line*, ocho visiones distintas sobre el material reunido durante estos años, que además de dar a conocer sus fondos *on-line* desde su propia web, ha hecho posible establecer ocho ejes conceptuales sobre los cuales seguir actuando en el futuro e incrementar así sus fondos de forma más ordenada. Una solución técnica sumamente simple, una grabación videográfica cenital, permite al comisario ir exponiendo su tesis al tiempo que va mostrando las publicaciones y señalando aquellos aspectos de las mismas que más

—

5 Este catálogo recoge una serie de textos sobre el tema de los libros de artista de Johanna Drucker, Lucy R. Lippard, Nancy Princenthal, AnneMoeglin-Delcroix y Gloria Picazo.



Panera on Line, comisario Roberto Vidal, 2014.
Publicación Manga Mammouth de Francesc Ruiz, 2009.

le interesan y por los cuales la edición ha sido seleccionada en el contexto de su propuesta comisarial. Esta fórmula expositiva trata de superar las dificultades que comporta la exhibición de ediciones de artista, al no poder ser éstas manipuladas por motivos de conservación, contraviniendo con ello un principio básico en las publicaciones que es su manipulación para leerlas, contemplarlas, e incluso en algunas ocasiones, poder tocarlas y acariciarlas, como a menudo suelen desear los amantes de los libros[6].Pero además estas exposiciones grabadas en vídeo permiten ampliar en mucho la información que se nos está transmitiendo, como sucede por ejemplo con la exposición *01* comisariada por Ferran elOtro; puesto que al tiempo que va mostrando su selección de ediciones utiliza una *tablet* para ir añadiendo documentación complementaria como, por ejemplo, la forma en que Lara Almárcegui muestra sus *Guías de descampados* en el marco de sus exposiciones, o bien cómo era la exposición de Luis Bisbe a la que se refiere la postal-invitación seleccionada por el comisario para formar parte de esta exposición on-line. Algo parecido sucede en la exposición *03* comisariada por Roberto Vidal, también él utiliza una *tablet* para mostrarnos en su caso una publicación digital interactiva de Clara Nubiola, editada por BsideBooks. Asímismo, Vidal nos invita a escuchar un fragmento de la edición *Miedo de muchos. Los mundos posibles* en formato CD de Momu&Noes y del audio que acompaña *Física y política*, una edición-caja de La Más Bella, en la que figuran tres mapas de España realizados en metacrilato, un CD, una serie de banderolas y 15 metros de cordel para que cada uno pueda realizar su propia «ristraverbenera», según comentan los propios autores. Y en su intento de hacernos conocer a fondo los contenidos de estas ediciones tan variadas y tan alejadas de los formatosconvencionales, Vidal situa bajo la cámara de vídeo un tocadiscos y nos invita a escuchar el vinilo *El artista* de Hidrogenesse sobre el estado de la cultura, canción que está incluida en el número 11 de la revista en formato mini CD *Doropaeida*.

Asímismo, este recurso comisarial permite introduir todo tipo de referencias visuales, como sucede en la exposición *04*, comisariada por Patricia Dauder, quién reflexionó sobre el libro como soporte físico y su relación con el espacio, para lo cual utilizó como introducción una referencia indiscutible en este sentido como es el objeto-libro-escultura *Pense-Bête* que Marcel Broodthaers realizó en 1964 y que en un comisariado convencional, difícilmente hubiera sido posible su exhibición. MelaDávila, comisaria de la exposición *05* que trata sobre el tránsito de la performance al libro, incluye imágenes de Ulises Carrión realizando su conferencia performativa *Crossing Scandal and Good Manners* y del vídeo que acompañaba la conferencia dramatizada de Javier Peñafiel *Tragedia de las corporaciones. Ignorancia*. En este caso, el hecho de adjuntar fragmentos de vídeo de las performances a las cuales hacen referencia las ediciones de artista son un añadido documental que contribuye a una mejor aproximación a las mismas.

De la revisión y análisis de estos ejemplos podemos extraer las conclusions siguientes: con la expansión que ha experimentado la edición de artista iniciada en la década de los sesenta y que ha persistido hasta la actualidad, su presentación en el contexto expositivo también se ha visto afectada e incluso ha desbordado los canales convencionales. Todo ello,unido a las enormes ventajas que supone hoy el contexto audiovisual en el que todos vivimos inmersos, ha supuesto que nos hallemos ante un ámbito en expansión, que está dando sus primeros pasos, pero que tiene ante sí un largo recorrido. De la frase de Stéphane Mallarmé «Todo, en el mundo, existe para dar al final en un libro» (Mallarmé, 2002, a la canción escrita por Jesús Munárriz y Luis Eduardo Aute *Todo está en los libros*, que nos recuerda Roberto Vidal en su propuesta expositiva, lo cierto es que hoy mucho más, todo o casi todo es susceptible de ser incluido en una edición de artista.

—

6 http://www.lapanera.cat/home.php?op=63&module=editor

Bibliografía

Jové, A. (2009) «Entrevista al artista Francesc Ruiz con motivo de su exposición en La Panera», Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (7). Accesible en: http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=207 (Recuperado el 15 de marzo de 2017)

Mallarmé, S. (2002) *Fragmentos sobre el libro*, Colegio de Aparejadores de Murcia, Murcia.

VVAA. *Nómadas y bibliófilos. Concepto y estética en los libros de artista.*Koldo MitxelenaKulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 2003.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

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

Txuma Sánchez

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

txumasanchez@gmail.com

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

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

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

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

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

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

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

Sánchez, T. (2017). Primeras ediciones de artista en Sala D´Art Jove (2007-2011): del trabajo compartido y la edición como herramienta formativa. *SOBRE*. N03, 111-124

[Fig. 1] Edición completa del periódico *15 de Febrer de 2010*. 2010. Periódico realizado por los alumnos de la Escuela de Arte de Manresa durante el taller de edición de artista impartido por el Oriol Vilanova y organizado por Sala d'Art Jove. **[Fig. 2]** Imagen del libro *97 empleadas domésticas* de Daniela Ortiz. 2010. **[Fig. 3]** Imagen de una de las sesiones de tutoría de los proyectos deslocalizados Art Jove 2008 con Martí Peran y los artistas Lola Lasurt, Isabel Andreu y Oriol Vilanova. **[Fig. 4]** Imagen del periódico *Dinou # 1*. 2011. De los diseñadores Diego Bustamante, Diego Córdova, Ricardo Duque, Andrea Gómez y Ariadna Serrahima.

generado desde Sala d'Art Jove[1] de Barcelona, a partir del año 2007. Considerando que su contribución se revela, en este marco, como una de las más importantes en nuestro país durante el final de década, resiguiendo como lo hizo –y apuntando– algunas de las claves sobre las que los propios artistas trabajaron en la edición de artista más adelante. Ello lo podremos afirmar tanto en relación al aporte experimental realizado desde Sala d'Art Jove, como en lo relativo a la generación de procesos de reflexión e investigación editorial basados en un muy variado abanico de prácticas en las participó.

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

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

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

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

—

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

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

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

Sería hacia principios de la década de los años dos mil que, de la mano de artistas y otros agentes[2], se inicia en España, al igual que en otros contextos geográficos, una recuperación de la edición de artista entendida como campo de creación experimental y autónomo. Esta recuperación vino asociada, entre otros aspectos y en parte[3], a una cierta reivindicación de las actitudes conceptuales de finales de los años sesenta y setenta, que provocaría –en correspondencia y a medio plazo–, una renovación en la relación entre creación artística y edición de artista. Relación que durante la década de los años ochenta y buena parte de los noventa había estado coaptada por un cierto determinismo comercial. En el cual los estándares de percepción sobre la edición, pasaban más por entender ésta como una mercancía artística múltiple, y asequible, que como una verdadera práctica creativa con entidad propia y no sujeta a una condición sustitutiva de las «obras mayores» de los artistas[4].

Uno de los aspectos que más incidió con este cambio de relación, entre prácticas artísticas y edición –derivado del neoconceptual–, fue el desplazamiento que las prácticas artísticas en general experimentaron hacia los modos procesuales. Modos que, una vez reinstaurados a través de ese proceso de recuperación, descentralizaron nuevamente el propósito finalista del objeto artístico, recuperando así el impulso desmaterializador de las prácticas conceptuales a las que se remitieron. El nuevo distanciamiento del objeto artístico que volvía a aparecer, ya no entendido como único objetivo de la producción comportó consecuentemente –y en relación también a la edición–, un replanteamiento de las atribuciones, necesidades y funciones del propio objeto editado. Este iría mutando en lo sucesivo hacia espacios más preeminentes y no lastrados por relaciones supeditadas, pasando a entenderse, cada vez más, en acompañamiento y acoplado a las crecientes metodologías de la investigación artística[5] y la «cultura del proyecto»[6]. Metodologías ambas que, justamente a la par, comenzaban a estar en ascendencia durante esos mismos momentos dentro de la producción artística española. Y que sumadas a esta nueva crisis del objeto abrían una dimensión, no solo procesual sino también estructural, en los modos en que la producción de conocimiento en arte comenzaba a reenfocar sus intereses.

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

—

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

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

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

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

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

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

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

Durante todo este proceso de transformación de la edición de artista, hacia convertirse en un terreno de creación particular y definido –y sobrevenido a causa de estos y otros cambios sustanciales que se asentaron definitivamente como tales durante la década de los años dos mil–, la concepción de roles estancos entre productores editoriales, de orden tradicional, también se vería alterada experimentando importantes variaciones. En él reemergieron figuras especialmente relevantes como la del editor independiente de ediciones de artista. Figura que no sería ya alguien exclusivamente ligado a unas funciones predeterminadas, sino un profesional que, procedente de disciplinas como el diseño gráfico, la propia producción artística o el comisariado, trastocaría con su nuevo perfil algunas de las normas convenidas hasta el momento en la relación entre roles editoriales.

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

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

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

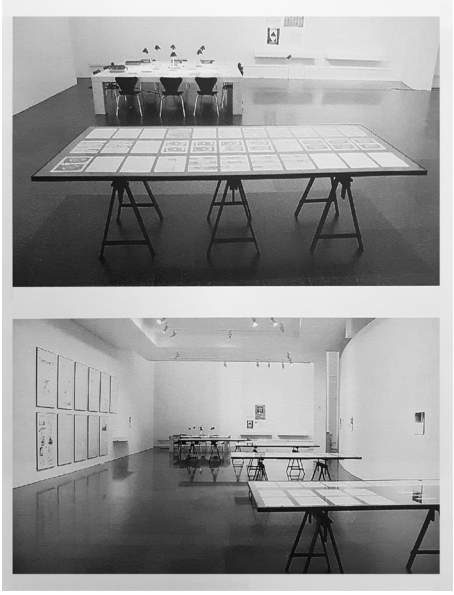
—

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

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

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

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



programaciones como las realizadas por museos como el Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Macba, sobre todo entre los años entre 1998 y 2007[9] **[Fig. 6 y 7].**

En segundo lugar este cambio de percepción sobre el documento –y por extensión sobre todo lo relacionado con la edición en la producción artística– tuvo un correlato con la creación de algunos centros de documentación, en el seno de algunos museos y centros de arte españoles. Centros de documentación que basaron su misión, principalmente, en la conservación, el estudio y la difusión de materiales documentales, así como de ediciones y otro tipo de impresos relacionados con la creación artística. Entre los más destacados estuvieron los centros de documentación creados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el del propio Macba, así como el creado por el Centre d'Art la Panera de Lleida. Estos centros, además de su faceta de estudio y conservación, iniciaron también en algunos casos programaciones propias de carácter expositivo, a partir de sus fondos, así como actividades específicas en relación a la edición, como fue el caso particular de los centros pertenecientes a instituciones como Macba y Panera, dentro del contexto catalán[10].

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

En este orden de cosas –el de la promoción de la edición desde los espacios institucionales españoles, en el que inscribíamos también a Sala d'Art Jove y a otros espacios de arte emergente, principalmente en el contexto catalán–, estos se incorporaron al proceso de apoyo a la edición de artista con diversas estrategias. Entre ellas, la creación de premios específicos dedicados a la edición, así como con la puesta en marcha de políticas abiertamente de apoyo a la creación joven que basaba su proyecto artístico en la producción editorial. Sala d'Art Jove de Barcelona, como decimos, sería una de estas plataformas preeminentes y muy significada al respecto: por nivel de producción editorial, así como por la considerable integración de la edición en sus estrategias internas de formación y producción propias. No sería no obstante el único programa dedicado al arte emergente que así lo haría. Ya que otras dos plataformas barcelonesas también, y de características similares –en este caso dependientes del Ayuntamiento de Barcelona–, se distinguieron asimismo, en un período coetáneo, por su trabajo en edición: éstas serían Can Felipa Arts Visuals y Sant Andreu Contemporani[11].

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

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

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

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

—

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

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

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

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

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

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

Una primera línea, derivaría de la creación de los premios específicos para ediciones de artista en la convocatoria anual de la Sala d'Art Jove, a partir del año 2008. Estos premios concedían dos ayudas anuales, orientadas a ediciones especiales de artista que estuvieran específicamente pensadas para el medio, y acabaron con los años siendo producidas en colaboración con diversos agentes institucionales e independientes[12]. Una segunda línea, tendría que ver con la utilización también de la edición de artista en diversos proyectos de investigación, educación y site-specific, desarrollados a través de otras modalidades de la convocatoria anual del centro, ya desde el año 2007[13]. Por último una tercera, estaría en relación con el especial interés, volcado por Sala d'Art Jove y su equipo de gestión, en generar una importante experimentalidad en sus catálogos anuales; volúmenes compilatorios de las actividades y exposiciones de sus programaciones, que desplegaron su faceta más heterogénea y especulativa sobre todo a partir del catálogo correspondiente a las temporadas 2010 y 2011, y que quedaría desde entonces consolidada en posteriores ediciones compilatorias.

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

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

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

Esta primera edición, que iba acompañada de un pequeño cuaderno con textos de la comisaria, venía a implementar uno de los procesos más característicos en los que el programa de Sala d'Art Jove había basado su cambio de orientación un año antes, al transformar una sala de exposiciones institucional al uso –creada en 1985–, en un programa integral de apoyo al arte emergente dentro del panorama catalán[15]. Nos referimos a la dinámica de «tutorización», consistente en el acompañamiento y formación continua de los artistas participantes en su programa, por parte de profesionales del arte. Esta dinámica se instauró, a lo largo de los años, como uno de los procesos centrales en la producción de proyectos en este espacio, y tendría continuidad –como metodología de trabajo formativo–, hasta nuestros días,

—

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

13 Una pieza muy significativa, a la vez que muy germinal en la utilización de la edición de artista por parte de Sala d'Art Jove, a la hora de acompañar procesos de investigación artística y proyectos *site-specific*, fue *Escultura en movimen*t (2007), de Joan Saló. Otra pieza significativa, realizada en este caso a partir de un proyecto deslocalizado en 2008, y que fue realizada con la colaboración de la editorial CRU de Àlex Gifreu, fue *La vie est dans la rue*, de Oriol Vilanova.

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

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

[Fig. 8] Ediciones de Sala d'Art Jove, realizadas hasta 2010, expuestas durante las jornadas de talleres y workshops de edición y animación organizadas en la Escuela de Arte de Manresa en 2010. **[Fig. 9]** Imagen de una de las sesiones de tutoría para la exposición OT en 2010 con el comisario Alex Brahim y la artista Laura Gómez. **[Fig. 10]** Conjunto de catálogos anuales de Sala d'Art Jove entre los años 210 y 2016. *Sala d'Art Jove 2010-2011; Ouverture. Art Jove 2012; Avant-Sala. Fuga. Art Jove 2013; Pica i Fuig. Art Jove 2014; La gran Il·lusió. Art Jove 2015; Segueixi els rastres com si fos miop. Art Jove 2006-2016.*

consolidándose como decimos como uno de sus ejes centrales en relación al trabajo con artistas jóvenes. Este proceso, en que los artistas seleccionados en las convocatorias se incorporaban a una disciplina productiva basada en la formación –en tiempo real y en el que confluían todas las fases de la creación y de la presentación de sus proyectos–, estuvo marcado desde un inicio por la idea de formación compartida, por la co-responsabilidad en las decisiones y por la posibilidad de innovar en sus propios mecanismos internos de generación de situaciones de aprendizaje. La importancia de este sistema de trabajo tendría repercusiones centrales en la manera en que Sala d'Art Jove inicia su contacto con la edición de artista. Ya que la transferencia de conocimientos y la puesta en común de intereses, provocada por los procesos de tutorización de proyectos, vendría implementada por contar en ellos con profesionales que habían tenido un importante papel en la recuperación de las prácticas de la edición, justamente a inicios de los años dos mil. Amanda Cuesta, y el impulso que ella misma dio a esta primera pieza editada conscientemente por Sala d'Art Jove en relación a sus exposiciones, sería un claro ejemplo de lo que afirmamos. Alguien muy implicado en la producción editorial de ediciones de artista desde inicios de la década de los dos mil, como sería Cuesta[16], impulsaría este primer acceso a la edición de artista de Sala d'Art Jove, dentro de los procesos formativos y casi de una manera natural.

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

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

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

Otro trabajo destacable en la misma línea, sería el folleto desplegable *Exposició núm 2*. Edición y proyecto expositivo tutorizado por el artista Martí Anson, en el que la publicación, editada como un largo desplegable, venía a constituirse como un diario de las sesiones del trabajo preparatorio de la muestra realizadas entre artistas y tutor. En este caso la publicación se nutría directamente del proceso de tutorización seguido por los artistas, de manera que en ella se transcribían las actas de trabajo, utilizando para ello diversas narrativas escogidas por cada uno de los participantes. Cabe señalar que esta pieza editorial se instituyó de una manera especialmente significativa como herramienta de interpretación de la propia muestra. Ya que la exposición resultante, debido al tipo de proyectos procesuales generados por los artistas que en ella participaron, quedó «literalmente vacía», siendo la edición un punto de anclaje especialmente relevante para entender y articular el discurso en el que todos ellos trabajaron[17].

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

—

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

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

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

propiciaba no solo un nuevo enfoque en las formas de creación de las piezas en cada momento, sino un auténtico cambio de formulación en el registro de los relatos, de las herramientas particulares que la edición ofrecía, así como un cambio sustancial en la relación artista/institución, llegando a revertir la verticalidad habitual en este tipo de relaciones productivas[18] **[Fig. 13, 14 y 15]**.

En los subsiguientes años la edición de una pieza por exposición, dentro del programa de exposiciones regulares de Sala d'Art Jove, se afianzó hasta llegar a producirse una edición –ya adoptando un formato más estándar, el formato periódico impreso en rotativa concretamente– para cada una de ellas. Este formato editorial, el periódico, trabajado básicamente entre los años 2009 y 2011, actuó en un espacio intermedio –en sus funciones–, entre el catálogo de exposición, la hoja de sala y la pieza experimental de edición. En él los artistas, al igual que en las ediciones anteriormente mencionadas, volcaban variaciones sobre su trabajo, expresamente conceptualizadas para la edición. En ocasiones eran fragmentos textuales o de imagen de las piezas que habían expuesto, o en otras materiales que habían quedado descartados o que se reinterpretaban para dar una dimensión diferente al proyecto. Entre los años 2009 y 2011 se editaron hasta doce de estos periódicos[19] en acompañamiento a las exposiciones, además

—

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

de algunos otros periódicos que vinieron a ser editados en relación a proyectos no expositivos, y para los cuales también se utilizó este formato[20].

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

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

Los dos ciclos realizados en 2010 y 2011, además de incorporar algunas otras exposiciones de proyectos educativos y otras colaboraciones, llevaron la experiencia de edición de periódicos a un grado elevado de sofisticación y autonomía. En estas dos temporadas tuvieron cabida las exposiciones, acompañadas de sus respectivas piezas editoriales: *La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina*, conducida por David G.Torres; *Vorto Klapo* y *OT*, a cargo de los comisarios Pilar Cruz y Alex Brahim, respectivamente en 2010; *Qualsevol similitud amb la realitat és pura coincidència; Assonàncies, ressonàncies, dissonàncies i estridències;* y *El lloc dels fets*, proyectos tutorizados por el primer equipo de tutores procedentes por convocatoria pública en Sala d'Art Jove, formado en aquel caso por Ane Agirre, Juan Canela, Julieta Dentone y Alexandra Laudo, en 2011[21].

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

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

—

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

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

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

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

Referencias

Aguirre, P. (2011). «Editando publicaciones y libros de artista: notas sobre edición y comisariado». En: *IMPASSE 10. Llibres d'artista* [...] (pp. 293-99). Lleida: Ajuntament de Lleida. Centre d'Art la Panera.

Almirall, C., García, M., Del Río, A. (2014). *Los Rechazados.* Lleida: Ajuntament de Lleida Centre d'Art la Panera, Generalitat de Catalunya.

Aliaga, J. V., Del Corral, M., Cortes, G. J. M.,(et al.). (2002) *Micropolíticas: Arte y cotidianidad 2001-1968.* Valencia: Generalitat Valenciana.

Ansón, M. (2009). *Fumbol.* Barcelona: Galería Toni Tàpies.

Año, C., Dalmau, L. (2006). *Trans_art_06. Laboratori de pràctiques artístiques. Bulletí 1.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Districte de l'Eixample.

Baeza, A., Cañas, D. (2008) *Tot Estrujenbank.* Madrid: El Garaje Ediciones.

Bautista, C. (2006). *A los invisibles.* Barcelona: CCCB.

Beltrán, E. (2006). *Nothing but the truth.* Mexico DF: Merma.

Bricall, E. (1991) «La tensió necessària en el ensenyament del disseny. L'opció diversificada de l'escola Elisava». En: *Temes de disseny,* nº6 (pp. 285-311). Barcelona: Ed. Escuela Elisava.

Buchloh, B., Chevriev, J. F., David, C. (1998). El potencial político del arte (i). *accpar.* Recuperado de: http://www.accpar.org/numero4/buchloh.htm

Bustamante, D., Córdova, D., Duque, R., Gómez, A., Serrahima, A. (2011). *Dinou # 1.* Barcelona: Dinou.

Cameron, D. Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí. *Macba.* Recuperado de: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/0_24h_ignasi_aballi/Aballi_cameron.pdf

Combalia, V. (2002) *L'art conceptual espanyol en la col·lecció Rafael Tous.* Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de l'Hospitalet.

Costa, T. (2011). «Eina, centro de producción de vanguardia artística y contra-cultural en el contexto social barcelonés de los años 60 y 70». En: *Design History Society Annual Conference 2011. Design Activism and Social Change* (7-10 September 2011: Barcelona).

Cuesta, A. (2007). *Tigres de papel.* Barcelona: Direcció General de Juventut, Sala d'Art Jove.

Cuesta, A. (2011). «Editores independientes. Genealogía y presente». En: *IMPASSE 10. Llibres d'artista* [...] (pp. 227-233). Lleida: Ajuntament de Lleida. Centre d'Art la Panera.

Cuesta, M. (2007). *La descàrrega discogràfica.* Barcelona: Direcció General de Juventut, Sala d'Art Jove.

Dávila, M. (2013) «Nuevos formatos, nuevas funciones, nuevos agentes. Publicaciones de artista en España 2000-2012. Panera notebook#05». Recuperado de: https://issuu.com/paneranotebook/docs/pnbook__5_1

De Diego, E. (2010). «Los últimos diez años de arte joven». En: *Los últimos diez años de arte joven.* Madrid: Obra Social caja Madrid, La Fábrica.

Expósito, M. (1998). «Pluralismo artístico y Democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical». *accpar.* Recuperado de: http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm

Expósito, M. (2005). «Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España. Capítulo: S.I.E.P. (2005)». Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?-v=_9VacnfrnQc

Felshin, N. (2001). «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo». En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. Expósito, M. (Eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-49). Salamanca: Universidad de Salamanca.

ferranElOtro, Minovas, I. (2007). *dag-bo{ö}k* . Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Fischer, A., Alfred M., Robinson, J. (2005). *George Brecht. Events. Eine Heterospektive. A heterospective.* Köln: Museum Ludwig, Walther König.

Fontdevila, O., Sanchez, T., Vilardell, M. (2016). *Paranys, indicis, rastres, miopia.* Barcelona: Arts Santa Mònica, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

García, D. (2003). El reino. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Jaua, M., Dávila Freire, M., Polite, G. (2016). *Article 4.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Sant Andreu Contemporani.

Jacoby, D. (2009). *Pronòstic del temps per al 20 de febrer dels propers 100 anys.* Barcelona: CRU/ Secretaria de Juventut de la Generalitat de Catalunya.

Jouval, S., van den Valentyn, H. (comp.) (2003). *Robert Filliou. Genio sin talento.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal.

Marchan F., S. (1994). *Del Arte objetual al arte de concepto.* Madrid: Akal.

Marzo, J. L. (1995). «El ¿triunfo de la ¿nueva? pintura española de los 80». En: *Toma de partido. Desplazamientos, Libros de la QUAM, nº6.* (pp. 126-161). Barcelona: QUAM.

Mercader, A., Parcerisas, P., Roma, V. (1999). *Grup de Treball.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Mitjà, J. (2006). Ahora por 797 euros. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

Moeglin-Delcroix, A. (2003). «Del catálogo como obra de arte y viceversa». En: *Nómadas y bibliófilos. Concepto y estética en los libros de artista* (pp. 186-210). San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

Obrist, H. U. (1999). A conversation: between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist. *E-flux.* Recuperado de: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i001_text.html

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

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Art History and Karaoke: SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH

Michalis Pichler

We cannot precisely say what is not appropriation. Impossible to draw a categorical line. Appropriation is practiced everywhere and all the time, also by people who never have heard the word. As someone said before, no author has his complete meaning alone.

The books on this list have in common that they are somewhat more explicit, sometimes strategic... sometimes indulging in borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating... being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed... quoting, rewriting, reworking, refashioning... a re-vision, re-evaluation, variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel... pastiche, paraphrase, parody, forgery, homage, mimicry, travesty, shan-zhai, echo, allusion, intertextuality and karaoke.

***

There are a variety of techniques of appropriation employed (often combined) in books today:

- the strategic use of found and pre-used material, be it image, object, sound, text or thought
- the use of an existing layout scheme or corporate identity (see Kippenberger, especially)
- the 1:1-use or paraphrase of a historic book title, using the same or alluding words, syntax or rhythm
- the reenactment of an «old» concept with «new» material
- the reenactment of «old» material with a «new» concept
- if a book paraphrases one explicit historical or contemporary predecessor in title, style and/or content, this technique is what I would call a «greatest hit»

By now the appropriation and paraphrasing of Ed Ruscha constitutes a genre of its own.

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, VARIOUS SMALL FIRES AND MILK, EVERY BUILDING ON THE SUNSET STRIP, SOME LOS ANGELES APARTMENTS, NINE SWIMMING POOLS AND A BROKEN GLASS, THIRTYFOUR PARKING LOTS, A FEW PALM TREES, REAL ESTATE OPPORTUNITIES, DUTCH DETAILS, BABYCAKES WITH WEIGHTS, 5 GIRL FRIENDS sounds so Ruscha.

SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH, THREE PALM TREES, BETWEEN HOMES IN TORON-

Pichler, M. (2017). Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich. *SOBRE*. N03, 125-147

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

TWENTYSIX
GASOLINE
STATIONS
TWENTYSIX
ABANDONED
GASOLINE
STATIONS
TWENTYSIX ABANDONED
GASOLINE STATIONS
DEAD
GAS
STATIONS
Joachim Schmid
Twentysix Gasoline Stations,
Every Building on the Sunset Strip,
Thirtyfour Parking Lots,
Nine Swimming Pools,
A Few Palm Trees,
No Small Fires
TWENTYSIX
GASOLINE
STATIONS
6hands_4.indd 2
2/22/11 4:31 PM

TO, TWENTYSIX ABANDONED GASOLINE STATIONS, MORE LOS ANGELES APARTMENTS, 73 HOUSES OF SINEMORETZ, NONE OF THE BUILDINGS ON SUNSET STRIP, THIRTYSIX FIRE STATIONS, 29 GAS STATIONS AND 26 VARIETY STORES, FIFTEEN PORNOGRAPHY COMPANIES, SEVEN SUNS, SOME BELSUNCE APARTMENTS, SOME FALLEN UMBRELLAS AND SOMETHING ELSE sounds so After-Ruscha.

Eventually this perception, to relate them all «back to Ruscha», has to do also with the historical attention span of the viewer. It is certainly possible to span a larger arc of tension. We may for example go back into the 18th and 19th century in Japan, when image-based chap-books were published in 3-, even 4-digit-print-runs, most notably under the authorship of Hiroshige and Hokusai:

THE HAUNTED HOUSE OF THE ONE HUNDRED HORRIBLE STORIES, SEVEN FANCIFUL HABITS, SEVEN ASPECTS OF THE ACTOR, FIFTYTHREE STATIONS OF THE TOKAIDO, FOUR SAMURAI FAMILIES, THIRTYSIX VIEWS OF MT FUJI, ONE HUNDRED VIEWS OF MOUNT FUJI, UNUSUAL VIEWS OF FAMOUS BRIDGES IN VARIOUS PROVINCES, ONE HUNDRED POEMS EXPLAINED BY A NURSE sounds like the appropriation and paraphrasing of Hokusai constitutes a genre of its own.
Did you know that 12 years before Ed Ruscha published EVERY BUILDING ON THE SUNSET STRIP, a Japanese artist called Yoshikazu Suzuki photographed buildings on Ginza, Tokyo, in almost the same style, and, believe it or not, published it under the title GINZA HACCHO (along with a second volume by Japanese writer and artist Shohachi Kimura) as an accordion foldout book?

Did Ruscha know? Does it matter if he knew? Maybe the belief that an appropriation is always a conscious strategic decision made by an author is just as naive as believing in an «original» author in the first place. Probably the wheel, just as the telephone, too, was invented more than once.

PS: There is a vast number of Printed Matter and other visible things on Paper not necessarily meant to be viewed as after Ruscha (most notably books before R., books conceived by R. himself & books by people who never heard of R.), but as always, half of the work is done by the viewer. Or, as Baldessari put it, you can take paint off a duck, but you cant take a duck out of a painting.

***

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

TWENTYSIX
STATIONS
STAT
REW-SHAY
HOOD PROJECT PART II
JONATHAN MONK
Internal Combustion
TWENTY-FOUR
FORMER
FILLING STATIONS
Frank Eye
TOKAIDO
BAR & GRILL
DINNER
TWENTYSIX
GASOLINE
STATIONS
SECHSUNDZWANZIG
AUTOBAHN
FLAGGEN
6hands_4.indd 3
2/22/11 4:32 PM

Alexander, Jesse, *MOTOR RACING PHOTOGRAPHS*, At Speed Press, Santa Barbara (CA), 1985
Anonymous, *26 VEDUTE OFFSET DA KODACHROME (VENEZIA SOUVENIR)*
Anonymous, *A WALK PAST STANDING SWIMMINGPOOLS*
Anonymous, *B BAR & GRIL*L (Menu, Postcard, Calling Card), New York
Anonymous, *FIFTY WAYS TO HIDE A PUSSY*, 2007
Anonymous, *FORTY SIX INSTRUMENTS OF DESIRE*, Iowa City, 1991
Anonymous, *NIAGARA FALLS Thirty-Six Fine Views*, 1892
Anonymous (Edward Ruscha), *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*, Lulu, 2009, POD
Arceneaux, Edgar, *107th Street Watts*, Frankfurt am Main, Revolver, 2003, ed. 1000
Artist Book Cooperative, *ABCED* (33 books by 24 artists: Benjamins, Erik, *PRONOUNCED*; Cook, Julie, *DRESSED*; Deaner, Joshua, *DISAPPEARED*; Dikeman, Deanna, *CLOTHED*; Doeringer, Eric, *STAINED*; Free, Fred, *FREED* and *VISITED*; Friedrich, Jochen, *PEED*; Henner, Mishka, *PUMPED* and *RICHTERED*; Keller, Jean, *IGNORED*; Lažetic,Tanja, *COLORED* and *EXPLODED*; Lewis, Jonathan, *ABSTRACTED* and *DISTILLED* and *SAMPLED*; Major, EJ, *APED*; Neilson, Heidi, *SLICED*; Schmid, Joachim, *BORROWED* and *REPLICATED*; Schmidt, Andreas, *AUCTIONED* and *FUCKED* and *RORSCHACHED*; Schulz, David, *DERAILED* ; Shaffer, Travis, *REWORDED*; Sira, Victor, *YELLOWED*; Soulellis, Paul, *STRIPPED*; Tonnard, Elisabeth, *RECOUNTED*; van Iersel, Wil, *CLICKED* and *COLLECTED*; von Harder, Burkhard, *SCARRED*; Wessels, Mariken, *UNCOMPLETED*; Zschiegner, Hermann, *COVERED*), Blurb, 2012, POD
Baake, Frans, Fleuve, Heemstede, Johan Deumens, 2006, ed. 750
Bach Cristensen, Steen, *36 Views of Mt. Fuji*, Kopenhagen, Space Poetry, 2008
Ballard, Jill, Gergley, Chris & Linsley, Robert, *South Granville*, Vancouver, Old Mill Society, 2002
Batten, Luke & Sadler, Jonathan, *VARIOUS FIRES*, New Catalogue, 2003, ed. 10
Bianchetti, Victoria, *VEINTIOCHO CASILLAS DE SEGURIDAD*, Blurb, 2009, POD
Boehme, Doro & Baskauskas, Eric, *VARIOUS BLANK PAGES*, Chicago, 2009, ed. 500
Brouws, Jeffrey, *TWENTYSIX ABANDONED GASOLINE STATIONS*, Santa Barbara (CA), A Handjob Press/National Gas-N-Go Publication, 1992, ed. 1000
Brouws, Jeffrey, *VARIOUS MINUTEMAN MISSILE SILOS*, For A Small Fee, Inc., 2011, ed. 100
Brouws, Jeffrey, Burton, Wendy & Zschiegner, Hermann, *VARIOUS SMALL BOOKS*, Cambridge (MA), MIT Press, 2013
Burton, Wendy, *REAL ESTATE OPPORTUNITIES*, For A Small Fee, Inc., 2011, ed. 100
Bush, Stephen, *Every Trail Marker For Twelve Miles*, Lulu, 2008, POD
Carlson, Corinne, Henderson, Karen, Hlady, Marla, *ROAD TEST*, Toronto, 2000, ed. 100
Cazorla, Pauline, *67 beds, 21 in north america*, 2012, ed. 30
Charlston, Lin, *Too Many Trees And a Tesco Bag*, London, 2008
Clark, Timothy (ed.), *100 Views of Mount Fuji*, London, Weatherhill, 2001
Closky, Claude, *100 photos qui ne sont pas des photos de chevaux*, Paris, Editions de la RN7, 1995
Closky, Claude, *100 photographs which are not photographs of horses*, Paris, Editions de la RN7, 1995
Colen, Dan, *PEANUTS*, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, 2011
Cook, Julie, *SOME LOS VEGAS STRIP CLUBS*, 2009, POD
Coward, Shaun, *The buildings of the University of Chester*, Blurb, 2011, POD
Cowley, Benjamin, *FORTY EIGHT PUB BATHROOMS*, Blurb, 2011, POD
Daniel, Bill, *DEAD GAS STATIONS*, New York, The Holster, 2010, ed. 50
Davidson, Cathy N., *36 VIEWS of MOUNT FUJI (On finding myself in Japan)*, New York, A Plume Book, 1993
Davis, Adam & Kate, *REAL Book Buying OPPORTUNITIES*, New York, Akdavisbooks, 2009
Dawes, Natalie, *LONG-PLAYING*, Blurb, 2010, POD
Denike, Jen, *SEVEN SUNS*, New York, Oliver Kamm 5BE Gallery, 2006, ed. 1000
De Roo, Wijananda, *16 Franse Hotelkamers + Uitzicht, Arnhem*, 1980, ed. 500
Doeringer, Eric, *REAL ESTATE OPPORTUNITIES*, Quebec, Transcontinental Metrolitho, 2009, ed. 1000 (50 with glassine dust jackets)
Doeringer, Eric, *RECORDS*, 2011, ed. 1000
Doeringer, Eric, *SOME LOS ANGELES APARTMENTS,* Quebec, 2009, ed. 1000 (50 with glassine dust jackets)
Doeringer, Eric, *STAINS*, 2010, ed. 10
Doggett, Sue, *Various Domestic Compromises*, 2011
Douglas, Stan, *Every Building on 100 West Hastings*, Arsenal Pulp Press, Vancouver, 2003
Duegyoung, Lee, *Teheran*, Seoul, Specter Press, 2009
Dukker, Harry, *36 Gezichten op de Berg Fuji*, Blurb, 2013, POD
Dunning, Jon, *NINE DETECTIVE STORIES*, Cambridge, 2012

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

6hands_4.indd 4 2/22/11 4:32 PM

6hands_4.indd 7 2/22/11 4:32 PM

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Dunning, Jon, *EVERYTHING OFF IN ONE BUILDING*, Cambridge, 2012
Eatock, Daniel, *94 Blank Spreads*, Lulu, 2010, ed. 94
Eaton, Jeff, *A LOT*, 2007
Erikson, Carl Johan, *Thirteen Healed Bodies*, OEI editor, Stockholm, 2011
(Eisen), (*Illustration of the Ten Realms*), 1823
Erskine, Harlan, *Ten Convenient Stores*, 2005, ed. 10
Estrada, Ruy, *CANON STREET TEST*, Blurb, 2013, POD
Eye, Frank, *Twenty-four Former Filling Stations*, England, 2007
Feldmann, Hans-Peter, *100 Jahre*, München, Schirmer und Mosel Verlag, 2001
Feldmann, Hans-Peter, *Smoke*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009
Feldmann, Hans-Peter, *Views out of Hotel Room Windows*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 2002
Fisher, Joel (Edward Ruscha), *SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH*, 1971
Flichman, Rafael, *F1*, Paris, 1999
Fowler, Stephen, *Home Made Record Sleeves*, Vol. 1, UK
Fowler, Stephen, *Home Made Record Sleeves*, Vol. 2, UK
Freuchen, Jan, *Internal Combustion (TWENTYSIX GASOLINE STATIONS)*, Berlin, 2006
Fujicolor Photo Co. Ltd., *Ten Views of Mt. Fuji*, Tokyo, 1957
Galler, Thomas, *VARIOUS FIRES AND FOUR RUNNING BOYS*, Zürich, Fink, 2009, ed. 500
Gasc, Anne-Valérie, *SOME BELSUNCE APARTMENTS*, Marseille, 2008, ed. 700
Giasson, Steve, *SOME GASOLINE PRICES*, Apple Pie Editions/Lulu, Manchester 2011, POD
Glicksberg, Kate & Orlov Piotr, *Christmas in Lone Pine*, VSW Press: Rochester NY, 2008
Goode, Simon, *VARIOUS SMALL COOKIES*, London, 2011, ed. 50
Guy, Daniel S., *TWENTYSIX FAITH FILLING STATIONS*, blurb, 2011, POD
Habicht, Dejan, *ONE GASOLINE STATION*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, POD
Habicht, Dejan, *ONE LJUBLJANA APARTMENT*, Ljubljana, 2012, POD
Habicht, Dejan, *ONE PALM TREE*, Ljubljana, 2012, POD
Habicht, Dejan, *ONE SWIMMING POOL*, Ljubljana, 2012, POD
Hackbardt, Marcella, *VARIOUS UNBAKED COOKIES*, 2010, ed. 100
Hackenschmidt, Sebastian & Oláh, Stefan, *Sechsundzwanzig Wiener Tankstellen*, Amsterdam, Roma, 2010, ed. 800
Hafif, Marcia, *POMONA HOUSES*, Pomona (CA), Mother Lode Editions, 1972, ed. 300
Henderikse, Jan, *BROADWAY*, New York/Rotterdam, A Jan Henderikse - Uitgeverji Bébert Edition, 1983, ed. 100
Henner, Mishka, *FIFTY-ONE US MILITARY OUTPOSTS,* Blurb, 2010, POD
Hinds, Jack, *2WENTY-6IX*, Blurb, 2012, POD
(Hirano, Taro), *Foreclosure*, Zürich, Nieves, 2008, ed. 200
(Hiroshige), (*Sixty-nine Stations of the Kiso Road*), 1833
(Hiroshige), (*Twenty-Eight Views at Moonshine*), Publisher Jakurindo, 1834
(Hiroshige), (*Fifty-Three Stations of the Tokaido*), 1834
(Hiroshige), (*Thirty-six Views of Mount Fuji*), 1852
(Hiroshige), (*Thirty-six Views of Mount Fuji*), 1858
(Hiroshige), (*One Hundred Famous Views of Edo*), 1842
(Hokusai), (*Along the Road of Eroticism*), 1800
(Hokusai), (*Inside of Four Samurai Families*), 1822
(Hokusai), (*The Seven Aspects of the Mirror of the Dressing Room on the Third Floor*), 1791-94
(Hokusai), (*Strange Views of Famous Bridges in the Various Provinces*), Publisher Eijudo, 1832
(Hokusai), (*The Fifty-three Stations of Tokaido*), 1805
(Hokusai), (*The Haunted House of the One Hundred Horrible Stories*), 1788-92
(Hokusai), (*One Hundred Poems Explained by a Nurse*), 1835
(Hokusai), (*One Hundred Tales*), 1831-34
(Hokusai), (*Seven Fanciful Habits*), 1801-04
(Hokusai), (*Thirty-six Views of Mount Fuji*), 1833
(Hokusai), (*One Hundred Views of Mt. Fuji*), 1834, 1835
(Hokusai), (*Eight Views of Ryuku*), Publisher Morija,1832
Hruza, Dominik, *73 HÄUSER VON SINEMORETZ*, Wien, 2004, ed. 150
Hüning, Fred, *SOME FLAT FROGS (Skizzenbuch Nr. 2)*, 2012, ed. 25
Jones, Easley Stephen, *HOKUSAI'S (24) VIEWS OF MT. FUJI*, Rutland, Vermont & Tokyo, Charles E. Tuttle, 1965/10th ed. 1978

Kajumova, Rinata & Riechers, Achim, *Hard Light*, Volgograd, 2007
(Kanno, Tomomi), (*Book of Stain*), Tokyo, 2009
(Kanno, Tomomi), (*Specimen of Stain*), Tokyo, 2009
Karnath, Hildegard, *Palmen*, Berlin, 2004
Key, Gandha, *FOURTEEN CAFES IN HOLLOWAY*, 2009
Key, Gandha, *sEveN dOorWaYs aNd A brOkEN BotTLe*, 2008
(Kiyonaga), (*Twelve Mirrors a la Mode*), 1786
(Kiyonaga), (*Twelve Arts of Love*), 1784
(Kunisada), (*The Fifty Erotic Chapters*), 1835
(Kuniyoshi), (*Eight Views of Omi*), 1833
Koch, Lewis, *TWENTYONE YELLOWSTONE PARKING LOTS*, blurb, 2013, POD
Kwon, Sowon, *WHITEOWNED GASOLINE STATIONS aka dongghab*, Montpellier: Vermont College of Fine Arts, 2010, ed. 1000
LažetiĐ, Tanja, *AND NOT A DROP OF MILK*, Blurb, 2012, POD
LažetiĐ, Tanja, *COLOURED PEOPLE IN BLACK AND WHITE (YELLOW)*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, ed. 100
LažetiĐ, Tanja, *NINE SWIMMING POOLS BEHIND A BROKEN GLASS*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, ed. 150
LažetiĐ, Tanja, *Twentysix Gasoline Stations (552km)*, Ljubljana, 2010, ed. 100
Lester, Gabriel, *Sixtytwo Gasoline Stations*, 2007, ed. 10
Lewis, Jonathan, *FOURTEEN CHOCOLATE BARS*, Blurb, 2007, POD (ed. 50 signed)
Lewis, Jonathan, *9 BUILDERS*, Blurb, 2012, POD
Lorusso, Silvio & Schmieg, Sebastian, *56 Broken Kindle Screens*, Lulu/ Kindle, 2012, POD and digital ed.
Louro, Helena, *SOME BERLINER SPACESHIPS*, 2011, POD
Lusitano, Maria, Paiva, Teresa & Roush, Paula, *TESTED VAIO ROAD TEST*, Blurb, 2012, POD
Manz, Jochen, *TWENTYTHREE BANKERS*, Köln, White Press, 2008, ed. 250
Maranda, Michael, *twentysix gasoline stations, 2.0*, Toronto, Parasitic Ventures Press, 2010, POD
McDowall, John, *Eleven French Publishers*, 2011
McMillan, Jerry, *Picturing Ed*, Craig Krull Art Gallery, 2004, ed. 1200
Mellis, Daniel, *Several Split Fountains and a Jack*, Chicago, The Jack of All Trades, 2007, ed. 20
miss read (ed. Vanessa Adler, Sonja Lau, Michalis Pichler & Anke Schleper), *REAL OPPORTUNITIES*, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2010, ed. 1200
miss read, *REAL OPPORTUNITIES* (Poster), Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2010, ed. 5500
miss read, *TWENTYSIX STATIONS*, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2009, ed. 1200
miss read, *TWENTYSIX STATIONS* (Poster), Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2009, ed. 4500
Monk, Jonathan, & MILK, *Wien*, Schlebrügge Editor, 2004, ed. 800
Monk, Jonathan, *BROKEN GLASS IN THE SWIMMING POOL* (Postcard), Lisboa, Cristina Guerra, 2009
Monk, Jonathan, *COLOURED PEOPLE IN BLACK AND WHITE*, Berlin, Argobooks, 2008, ed. 500 (special ed. with yellow cover)
Monk, Jonathan, *Cover Version*, London, Book Works, 2005 (ed. in $, Đ, £)
Monk, Jonathan, *NONE OF THE BUILDINGS ON SUNSET STRIP*, Frankfurt am Main, Revolver, 2002, ed. 500
Monk, Jonathan, *REW-SHAY HOOD PROJECT PART II*, San Antonio, artpace, 2009
Monk, Jonathan, *SMALL FIRES BURNING* (Poster & 2 Postcards), Paris, Yvon Lambert, 2001
Morris, Simon, *The Royal Road to the Unconscious*, York, Information as Material, 2003
Mortensen, Audun, *THIRTY CELLAR DOORS*, 2010
Morua, Angel, *BARCELONA*, Bilbao, CiudadCity, 2007
Morua, Angel, *BILBAO: THE WEST BANK*, Bilbao, CiudadCity, 2007
Morua, Angel, *LA HABANA: EL MALECON*, Bilbao, CiudadCity, 2007
Morua, Angel, *MIAMI LA HABANA*, Bilbao, CiudadCity, 2007
Morua, Angel, *NEW YORK: EAST RIVER*, Bilbao, CiudadCity, 2007
Murphy, Brian, *TWENTYSIX BEER STEINS AND A BEAR*, 2012
Murphy, Dan, *88 BIKES*, Philadelphia, 2010
Murphy, Dan, *88 CARS*, Philadelphia, 2010
Mussman, Toby, *29 Gas Stations and 26 Variety Stores*, South Portland (ME), T. Mussman, 2005
Nannucci, Maurizio, *L. H. Lives Here*, Toronto, Art Metropole, ed. 900
Nauman, Bruce, *burning small fires* (Poster), San Francisco, 1968
O'Brian, John, *MORE LOS ANGELES APARTMENTS AND TWENTY THREE MIN PHOTOS*, Vancouver, VAFS/Collapse Editions, 1998, ed. 1000

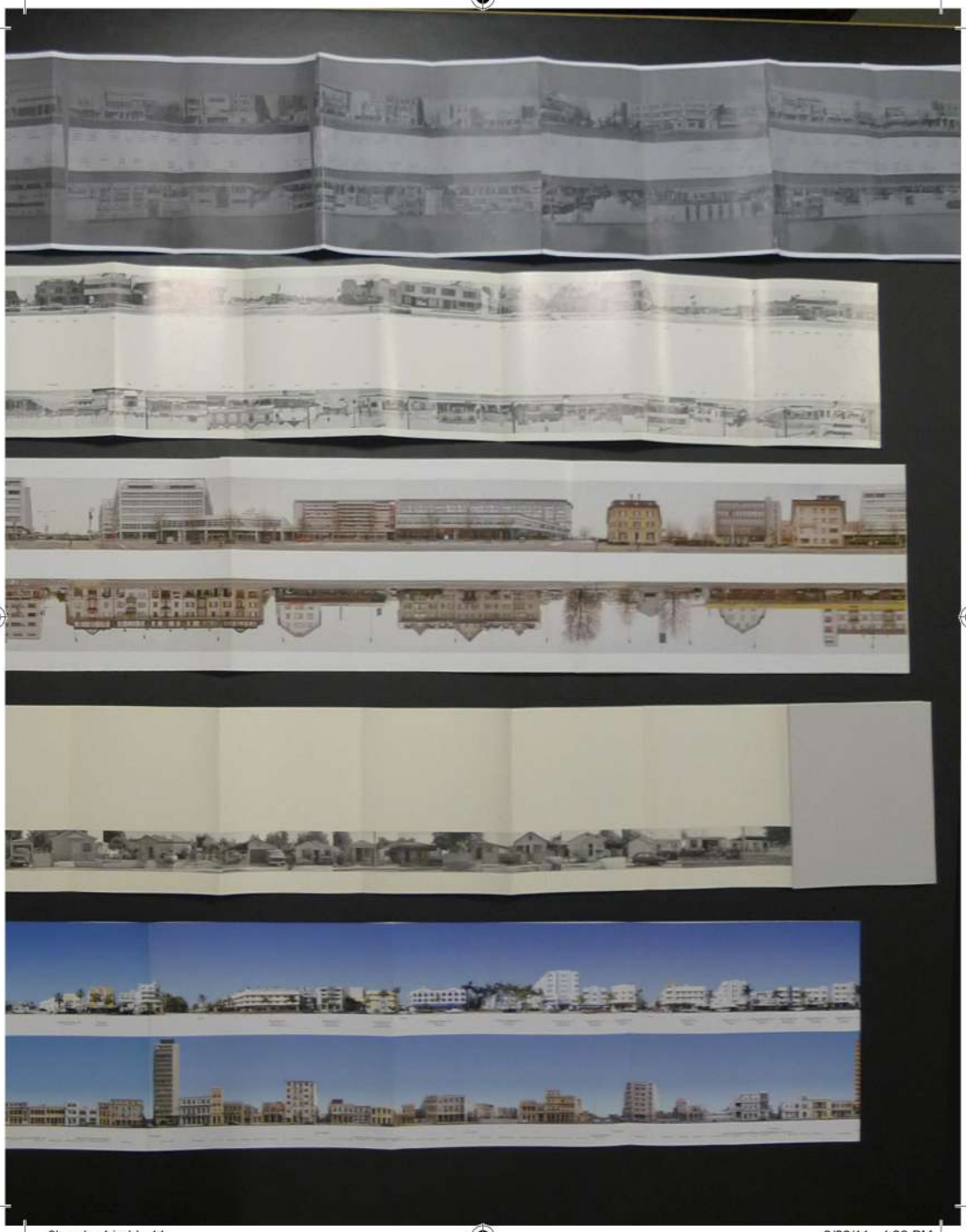
ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ROYAL
ROAD TEST
ROAD TEST
NUTSY'S
ROYAL
ROAD TEST
Tom Sachs
8-15-01
VERSION 0.63
GHETTO!
DREAMS
6hands_4.indd 8
2/22/11 4:32 PM

6hands_4.indd 9 2/22/11 4:32 PM

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Zugerstrasse
J.F. Schnyder 1999-2000
Baarerstrasse
107th STREET
WATTS
MIAMI LA HABANA
6hands_4.indd 10
2/22/11 4:32 PM



6hands_4.indd 11 2/22/11 4:32 PM

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

NEW YORK
LA HABANA
BILBAO
FOURTEEN
CAFES
IN
HOLLOWAY
6hands_4.indd 12
2/22/11 4:32 PM

6hands_4.indd 13 2/22/11 4:32 PM

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

6hands_4.indd 14 2/22/11 4:32 PM

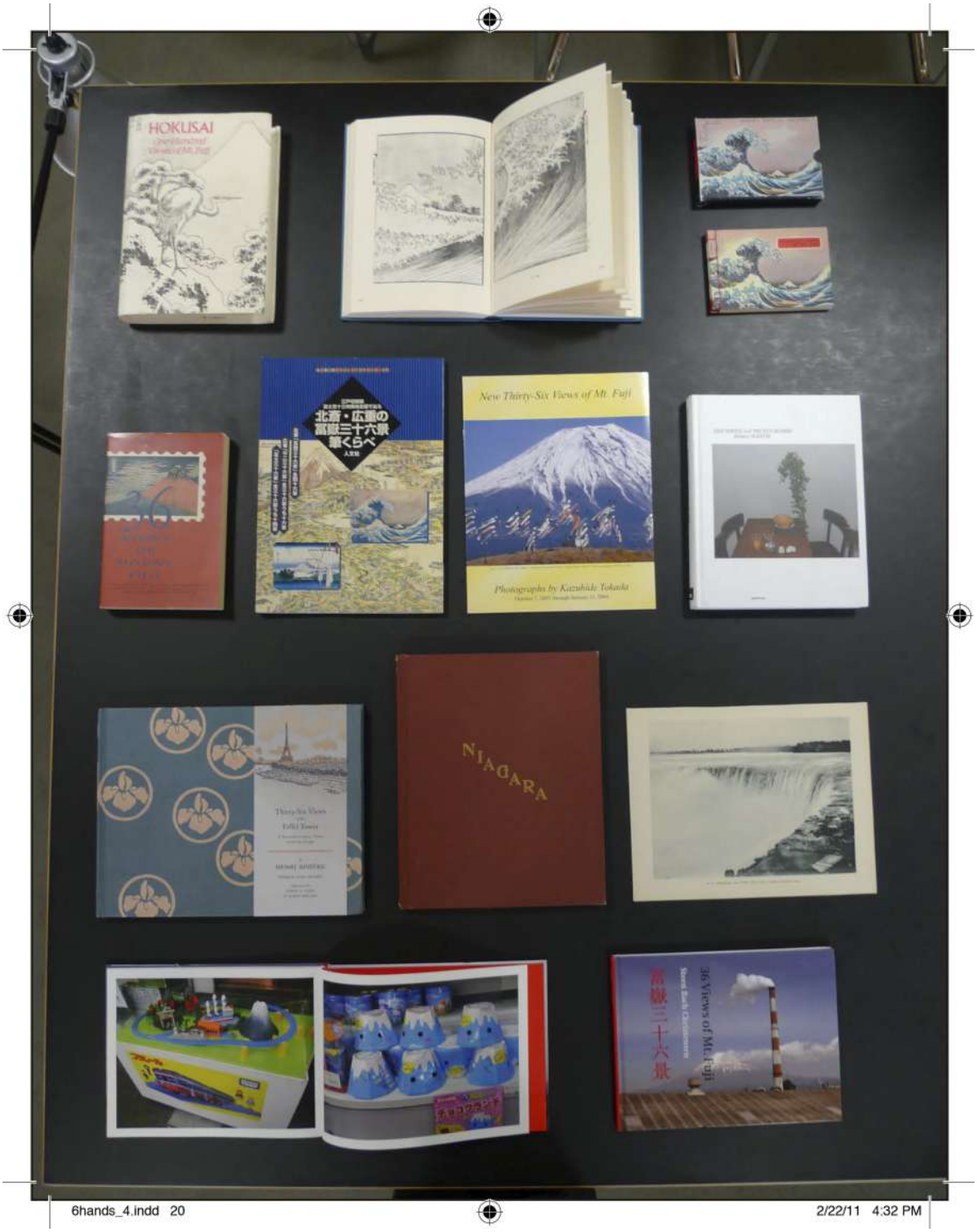
Pichler, M. (2017). Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich. *SOBRE*. N03, 125-147

6hands_4.indd 17 2/22/11 4:32 PM

BABYCAKES
FOURTEEN
CHOCOLATE
BARS
CRACKERS
6hands_4.indd 18
2/22/11 4:32 PM

6hands_4.indd 19 2/22/11 4:32 PM

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**


HOKUSAI
New Thirty-Six Views of Mt. Fuji
Photographs by Kazuhide Tokuda
NIAGARA
36 Views of Mt. Fuji
6hands_4.indd 20
2/22/11 4:32 PM

Ohnemus, Günter, *SIEBENUNDSECHZIG ANSICHTEN EINER FRAU*, Augsburg, Maro Verlag, 1995
Ohyana, Yukio & Yamashita, Shigeki (ed.), *FOUR SEASONS OF MT. FUJI*, Kodansha International Ltd. , 2011
(Osamu, Dazai), (*One Hundred Views of Mt. Fuji*), Tokyo, Sunagoya Shobou, 1939
Parratt, Dan, *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*, Blurb, 2013, POD
Pelissier, Pierlucio, *Les 36 Vues du Stade Olympique de Montréal*, Blurb, 2012, POD
Performance Re-enactment Society, *Cover of Crackers*, Bristol, 2011
Pichler, Michalis, *hearts*, Frankfurt am Main, Revolver, 2008, ed. 600
Pichler, Michalis, *OTHER SONNETS (NINE SWIMMING SONNETS, REAL ESTATE SONNETS, TWENTYSIX GASOLINE SONNETS)*, Berlin, 2011, ed. 30
Pichler, Michalis, *SECHSUNDZWANZIG AUTOBAHN FLAGGEN*, Revolver, 2006, ed. 600 (50 with white cover)
Pichler, Michalis, *SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2011, ed. 3000
Pichler, Michalis, *SOME FALLEN UMBRELLAS*, Marseille, (un)limited store, 2008, ed. 5000
Pichler, Michalis, *stars & stripes aka new york garbage flag profile*, Revolver, 2005, ed. 600 (50 with white cover)
Pichler, Michalis, *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*, New York/Berlin, Printed Matter, Inc./«greatest hits», 2009/2011, ed. 600 (50 with white cover)/1000
Piper, Adrian, *COLORED PEOPLE*, London, Book Works, 1991, ed. 1000
Prioux, Clara, *Nineteen Potted Palms*, Strasbourg, 2010, ed. 40
Pogacar, Tadej, *Twenty Palm Trees of Santa Cruz de Tenerife*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2009, ed. 80
Pogacar, Tadej, *Twenty-Eight Cakes*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2009, ed. 200
Pogacar, Tadej, *Various (Small) Pieces of Trash*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010 ed. 150
Porteous, Susan, *Thirtyfour Parking Lots*, 2007,POD
Pufleb, Robert, *39 SOURCES AND ONE SINK ON THE LAS VEGAS STRIP*, 2010, ed 40
Putrock, Joe, *TWENTYSIX GASOLINE CANS*, New York, Small Batch Editions, 2012, ed. 300
Rafman, Jon, *SIXTEEN GOOGLE STREET VIEWS*, Lenexa (KS), Golden Age, 2009, ed. 100
Really, Lee, *Seventy-one Pampas Grass Plants*, El Granada, California, 2006
Roo, Wijnanda, *16 Franse Hotelkamers + Uitzicht*, Arnhem, 1980
Rivière, Henri, *Thirty-Six Views of the Eiffel Tower*, San Francisco, Chronicle Books, 1902/2010
Rubin, Sy and Siegel, Larry, *14th Street*, Providence (RI), Matrix Publications, 1981
Ruppersberg, Allen, *23 Pieces*, Los Angeles, 1969
Ruppersberg, Allen, *23 Pieces*, 24 Pieces, 25 Pieces, cneai/JRP, Chatou/Geneva, 2000, ed. 800
Ruppersberg, Allen, *24 Pieces*, Sunday Quality, Los Angeles, 1970, ed. 600
Ruscha, Ed, *A FEW PALM TREES*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1971, ed. 3900
Ruscha, Ed, *BABYCAKES*, New York, Multiples Inc., 1970, ed. 1200
Ruscha, Ed, *COLORED PEOPLE*, Los Angeles, 1972, ed. 4065
Ruscha, Ed, *CRACKERS*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1969, ed. 5000
Ruscha, Ed, *DUTCH DETAILS*, Sonsbeek, Octopus Foundation, 1971
Ruscha, Ed, *NINE SWIMMING POOLS AND A BROKEN GLASS*, 1968/1976, ed. 2400/2000
Ruscha, Ed, *REAL ESTATE OPPORTUNITIES*, Los Angeles, 1970, ed. 4000
Ruscha, Ed, *Records*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1971, ed. 2000
Ruscha, Ed, *SEVEN PRODUCTS, TWENTYFIVE APARTMENTS, THREE PALM TREES, SIX ROOFTOPS AND ONE AERIAL VIEW*, Gagosian Gallery, 2003
Ruscha, Ed, *SOME LOS ANGELES APARTMENTS*, Los Angeles, 1965/1970, ed. 700/3000
Ruscha, Ed, *THE SUNSET STRIP*, Los Angeles, 1966/1970, ed. 1000/5000
Ruscha, Ed, *THEN & NOW*, Göttingen, Steidl, 2005
Ruscha, Ed, *THIRTYFOUR PARKING LOTS*, Los Angeles, 1967/1974, ed. 2413/2000
Ruscha, Ed, *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*, Los Angeles, 1963/1967/1969, ed. 400/500/ 3000 (50 in black slipcase)
Ruscha, Ed, *VARIOUS SMALL FIRES*, Los Angeles, 1964/1970, ed. 400/3000
Ruscha, Ed & Weiner, Lawrence, *Hard Light*, Los Angeles, 1978, ed. 3560
Ruscha, Ed & Williams, Mason & Blackwell, Patrick, *ROYAL ROAD TEST*, Los Angeles, 1967/1969/1971, ed. 1000/1000/2000
Russ, David John, *EMINENT ERECTIONS*, Solid Productions, 1985, ed. 400
Russell, Jacinda, *Nine Fake Cakes & Nine Bodies Of Water*, Blurb, 2012, POD
Ruwedel, Mark, *ONE THOUSAND TWO HUNDRED TWELVE PALMS*, Yale University Art Gallery, New Haven, 2010, ed. 500
Sachs, Tom, *NUTSY'S ROAD TEST*, New York, Allied Cultural Prosthetics, 2001
Saint-Loubert Bié , Jérôme, *Sunset Hollywood*, Los Angeles, California, 1999
Salomon, Ari, *Ginkakuji-Every bamboo Rain Gutter Cover*, Blurb, 2008

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Sancisi, Gabriella, *A-ZED*, Blurb, 2013, POD
Sanders, Jeremy, *Various Homages to Ed Ruscha*, GH Booksellers, East Hampton, 2009
Schmid, Joachim, *Twentysix Gasoline Stations, Every Building on the Sunset Strip, Thirtyfour Parking Lots, Nine Swimming Pools, A Few Palm Trees, No Small Fires*, Blurb, 2009, POD
Schnyder, Jean-Frédéric, *Zugerstrasse/Baarerstrasse* 1999-2000, Zürich, Edition Patrick Frey, 2001
Seifert, Frank, *PASSION - Le Mont St Michel*, Blurb, 2010, POD
Sérandour, Yann, *Fire Station No. 8, Fire Station No. 20, Fire Station No. 48,* (3 Postcards), Montreal, 2007
Sérandour, Yann, *THIRTYSIX FIRE STATIONS*, Rennes, 2004, ed. 600
Shaffer, Travis, *ELEVEN MEGA CHURCHES*, Lexington, KY, 2010, ed. 1000
Shaffer, Travis, *REAL ESTATE OPPORTUNITIES*, Blurb, 2010, POD
Shaffer, Travis, *THIRTYFOUR PARKING LOTS*, 2008, ed. 400
(Shincho, Katsukawa), (*Twelve Tastes in the Classification of Passion*), 1785
Sleeth, Matthew, *TEN SERIES/106 PHOTOGRAPHS (TWELVE VIEWS OF MT. FUJI)*, New York, Aperture, 2007
Schmidt, Andreas, *NINE LIVE SWIMMING POOLS*, 2011, ed. 100
Sowden, Thomas, *FIFTYTWO SHOPPING TROLLEYS IN PARKING LOTS*, Bristol, 2004/2010 ed. 15/100
Sowden, Thomas, *HOMELESS PEOPLE*, Bristol, 2004/2010 ed. 15/100
Sowden, Thomas, *Some of The Buildings on The Sunset Strip*, Los Angeles, 2008, ed. 30
Starks, Gary, *A Different View out of a Similar Window*, Toronto, 1996
Starks, Gary, *Between Homes in Toronto*, Toronto, 1996
Starks, Gary, *Three Palm Trees*, Toronto, 1996
Steele-Perkins, Chris, *FUJI*, New York, Umbrage Editions, 2002
Stevens, EF, *Covers*, 2009
Stringfellow, Kim, *TWENTYSIX ABANDONED JACKRABBIT HOMESTEADS*, 2010, ed. 25
Sullivan, Derek, *EVERY LETTER IN «THE SUNSET STRIP»*, Lulu, 2008, POD
Sullivan, Derek, *PERSISTENT HUTS*, New York, Printed Matter, Inc., 2008
(Suzuki, Yoshikazu & (Kimura, Shohachi, (Ginza Haccho) & (Ginza Kaiwai), Tokyo, Toho-Shuppan, 1954
Svensson, Chris, *VARIOUS STUDIOS & HOMES INHABITED BY ED RUSCHA*, 2009
Tabuchi, Eric, *TWENTYSIX ABANDONED GASOLINE STATIONS*, Paris, Florence Loewy 2008, ed. 500
Tabuchi, Eric, *HYPER TROPHY (12 booklets in 2 slipcases),* Paris, Florence Loewy 2010, ed. 500
Takada, Kazuhide, *New Thirty-Six Views of Mt. Fuji*, Delray Beach, Florida, Morikami Museum, 2003
The Lincoln Hills Photography Group, *36 Views of the Golden Gate Bridge*, Blurb, 2012, POD
de la Torre, Claudia, *TEN (UNKNOWN) GASOLINE STATIONS*, 2012, ed. 500
Valsella, Marc, *TWELVE LOSANGELES CORNERS*, ed. 100
Van der Weijde, Erik, *Palm Trees*, Brazil, 4478zine, 2009
Van Leer, Louisa, *FIFTEEN PORNOGRAPHY COMPANIES*, 2006, ed. 500
Venables, Sam, *Twenty seven Television Sets*, 2007
Vinogradov, Alexei, *My Love - Fuji Another Hundred Views of Mount Fuji*, Blurb, 2008, POD
Voigt, Reinhard, *EVERY MAILBOX ON THE READ ROAD*, 2007, ed. 11
Voss, Jan, *FIFTY FOUR PEANUTS*, Amsterdam, 2007, ed. 54
Wallace, Ian, *VALENCIAN FACADES, LAS ARENAS SWIMMING POOL*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1997
Waters, John, *12 ASSHOLES AND A DIRTY FOOT*, Little Cockroach Press 13, 1999
Wessel, Henry, *HOUSE PICTURES*, Fraenkel Gallery, San Francisco, 1992, ed. 500
Wilson, Keith, *ALL THE BUILDINGS ON BURNET ROAD*, 2011, Walleye Systems, ed. 12
Wilson, Robert A., *TEN TINTYPES AND A TIGER,* New York, ed. 300, 1983
Wyse, Mark, *17 Parked Cars in Various Parking Lots Along Pacific Coast Highway Between My House and Ed Ruscha's*, 2000, ed. 10
(ed. Yamaguchi, Akihiro), (*Between Hokusai's Thirty-six Views of Mount Fuji and Hiroshige's*), Tokyo, Jinbunsha, 2005
Zelazny, Roger, *24 views of Mt. Fuji*, by Hokusai, 1986
Zschiegner, Hermann, *THIRTYFOUR PARKING LOTS ON GOOGLE EARTH*, Blurb, 2006, POD

The introduction was first published on www.printedmatter.org in May 2009. The list was first published in *SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH* in February 2011 by Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., Slovenija and «greatest hits», Berlin on occasion of the traveling exhibition titled *Follow-Ed (After Hokusai)*, curated by Michalis Pichler and Tom Sowden.
It has been revised and expanded for this article in Revista *SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición*.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ENTREVISTA A CLIVE PHILLPOT

por David Maroto

Realizada entre el 30 de abril y 28 de mayo 2016

INTERVIEW WITH CLIVE PHILLPOT

ABSTRACT: Clive Phillpot is an English curator, writer, and librarian. Between 1977 and 1994 he was the Director of the Library at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, where he founded and curated the Artist Book´s Collection. Previously, he was the librarian at the Chelsea School of Art in London. He has written and edited numerous articles and books on the topic of the artist's book, whose concept he decisively contributed to define. In the 1960s and 1970s the artist's book emerged as an accessible art medium by being cheap, portable, and mass distributed. In this interview I try to learn whether those expectations have survived, updated and transformed in the contemporary phenomenon of the artist's novel.

KEYWORDS: Artist's novel, artist's book, accessibility, collection, fantasy

RESUMEN: Clive Phillpot es un comisario de exposiciones, escritor y bibliotecario inglés. Entre 1977 y 1994 fue Director de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York, donde fundó y comisarió la Colección de Libros de Artista. Anteriormente fue el bibliotecario de la Chelsea School of Art, en Londres. Ha escrito y editado numerosos artículos y libros relacionados con el libro de artista, cuyo concepto Phillpot ha contribuido decisivamente a definir. En los años sesenta y setenta el libro de artista emergió como un medio artístico accesible, al ser barato, portátil y distribuido masivamente. En esta entrevista intento comprender si aquellas expectativas han sobrevivido, actualizadas y transformadas en el fenómeno contemporáneo de la novela de artista.

PALABRAS CLAVE: Novela de artista, libro de artista, accesibilidad, colección, fantasía

[David Maroto:] Entiendo que una de tus misiones cuando tomaste la posición de director de la Biblioteca del MoMA en Nueva York en 1977 fue crear una colección de libros de artista. ¿Cuál era tu objetivo último al crear tal colección? ¿Era la legitimación de un medio artístico incipiente una de tus motivaciones?

[Clive Phillpot:] Debo decir que no fui a MoMA con una misión. Más que como misionario fui como explorador. Sucedió que, a comienzos de 1977, cuando hice la entrevista, se había inaugurado la exposición *Bookworks* (1977), lo cual coincidía convenientemente con mis intereses. Esto me dio la oportunidad de hablar de mi experiencia con libros de artista. Como resultado de todo esto intuí una puerta abierta a la creación de una colección. Debo añadir que, en aquel tiempo, yo consideraba que una biblioteca que desease documentar arte contemporáneo no podía ignorar el libro de artista como un elemento constituyente de su colección. Por tanto, la cuestión no era «legitimación». Se trataba simplemente de buena praxis.

¿Cómo se integra la colección de libros de artista en MoMA? ¿Es parte de la biblioteca, o es parte de la colección del museo junto con pinturas y esculturas? Me pregunto cómo un visitante podía acceder a la colección de libros de artista. ¿Habilitaste algún tipo de sala teniendo en cuenta las condiciones específicas de lectura que este tipo de obra requiere?

Cuando empecé a descubrir libros de artista en la biblioteca de la escuela de arte en la que trabajé antes de MoMA, pensé que tendría sentido integrarlos en la colección general de la biblioteca, como monografías de artista si fuera necesario, facilitando así el encuentro casual con este tipo de material.

Cuando llegué a MoMA, con su biblioteca de acceso restringido, pensé que colocar este tipo de libros ayudaría a facilitar comparaciones dentro de este campo en expansión, así como a agruparlos para su cuidado y conservación, dado que muchos de ellos se publicaban en pequeñas ediciones. Pero también propuse la supresión de las entradas en el catálogo que los designaban como «libros de artista», de manera que pudieran ser considerados tan relevantes como las monografías de artistas en relación a su utilidad investigadora. De manera que, al camuflar su identidad como libros de artista, se pudieran experimentar sin expectativas previas. Existe una muy buena explicación de la historia del libro de artista en MoMA en el libro de Barbara Bader, *Modernism and The Order of Things: A Museography of Books by Artists* (Bader, 2010).

La situación actual es que la biblioteca colecciona los libros, relativamente baratos, que yo denominaría «libros de artista», mientras que el Departamento de Dibujos y Grabados colecciona aquellos libros más caros que a menudo utilizan medios de impresión autográfica, y que a veces se refieren como «livres deluxe» [libros de lujo].

Te preguntaba sobre tu experiencia en la creación y gestión de la colección de libros de artista porque resuena con la colección de novelas de artista que estoy creando para otro museo, M HKA, en Amberes. En este caso, tomé como «misión» (probablemente una palabra demasiado grandilocuente) ayudar a generar la percepción de la novela de artista como un medio legítimo dentro de las artes visuales.

Mi propagandismo del libro de artista fue más bien un esfuerzo solitario. Aunque dentro de una institución como MoMA tomé las necesidades y la historia del museo en consideración, me convertí en un «misionero» a través de mis escritos y en mi propio tiempo. Así que ¿nuestras situaciones son quizá diferentes?

En uno de los textos incluidos en *Booktrek* (Phillpot, 2013:160), cuando hablas del devenir del libro de artista desde una perspectiva actual, mantienes que:

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Los sueños de muchos por un arte accesible fueron brutalmente destruidos. Pero algunos elementos de este sueño nunca habían sido muy realistas. Muchos soñaron que los libros de artista pudieran ser vendidos a bajo coste en las cajas de los supermercados, por ejemplo, pero no tuvieron en cuenta el contenido esotérico de la mayoría de los libros de artista existentes.

¿En qué momento te diste cuenta de que las aspiraciones de que el libro de artista fuera una «forma de arte democrática» eran un sueño, más que una realidad efectiva?

Este texto fue uno de mis intentos de explotar la burbuja acrítica que se repetía continuamente en revistas y catálogos de exposiciones. Sin embargo, yo aún pensaba que los libros de artista podían ser, y a menudo lo eran, una forma de arte accesible, incluso desechable. En años recientes, una nueva generación ha estado separando el grano de la paja dentro de las publicaciones de artistas, reeditando algunas obras antiguas que habían aparecido en pequeñas ediciones. Esta es la clave de la accesibilidad: ¡la reedición!

Yo diría que hay dos maneras de entender la accesibilidad (aumentada). Una implica que el libro de artista es barato, portátil y distribuido masivamente. La otra afecta a los contenidos, los cuales deberían ser comprensibles para un público no relacionado con el arte. ¿Sería la confusión entre estas dos la razón por la cual la «fantasía del supermercado» nunca se realizó?

Bueno, David, yo he criticado el hecho de que muchas veces los libros de artista tengan un «contenido esotérico», pero esa objeción estaba de alguna manera exagerada con el fin de atacar los diversos clichés que había en el ambiente. Sin embargo, no es apropiado trazar con una brocha tan gorda dentro de una conversación más calmada y equilibrada, como ésta. Pues en realidad, al menos para mí, es a menudo el contenido esotérico lo que me atrae hacia un libro en primer lugar. De modo que quizá aquí me retraería de la idea de que los libros de artista «deberían ser comprensibles para un público no relacionado con el arte», y decir simplemente que los artistas reflexionan sobre la audiencia potencial de sus publicaciones cuando presentan sus ideas.

Si los libros de artista no fueran relativamente «baratos», «portátiles» e, idealmente, capaces de ser «distribuidos masivamente», yo perdería interés en este medio. El precio, la asequibilidad, nos dice mucho de las aspiraciones del artista/autor.

Me interesa comprender la fantasía de la novela, el escenario imaginario que motiva el deseo del artista por escribir novelas en primer lugar. Tal fantasía, creo, trata sobre todo de una accesibilidad aumentada. Por tanto, me gustaría discutir el libro de artista desde la misma perspectiva, en lugar de nuestro punto de vista desde dentro del mundo del arte. Para nosotros, confrontar contenidos esotéricos puede ser estimulante. Pero, cuando uno quiere distribuir sus libros de artista en una estación de tren, podría ser necesario pensar de manera diferente si se desea alcanzar un público distinto.

Para los artistas, o sus ayudantes, otra manera de conectar libros de artista con trenes, y con el público, ha sido simplemente dejar los libros al azar en los asientos de los trenes para que los viajeros se los lleven si se sienten suficientemente intrigados. Pero, si la estación de tren es tu punto de distribución, entonces conectar con el público no es tan sencillo. De hecho, esta específica plataforma de lanzamiento no tiene para mí ninguna ventaja sobre una tienda de libros, excepto por el hecho de que el libro de artista se acerca mucho más a su público potencial en los abarrotados alrededores de una estación, y que los viajeros suelen tener tiempo disponible.

Conectar un libro de artista con un lector depende de varios factores. Quizá pueda simplificar la situación enumerando tres solamente: el contenido del libro, la apariencia del libro y el coste del libro. ¿Quizá el contenido del libro es menos importante cuando la apariencia y el coste son ambos atractivos? Una presentación visual excelente de un contenido difícil podría ser muy relevante a la hora de distribuir tales ideas.

¿Piensas que la novela de artista, en tanto que declara ser una obra leíble de ficción narrativa, podría cumplir potencialmente con el segundo tipo de accesibilidad? Después de todo, todos estamos entrenados en entender narraciones (a través de la empatía narrativa, por ejemplo) y, en principio, no es necesario contar con un conocimiento especializado para comprender los contenidos de una novela.

De hecho, me parece que la novela de artista, tal como entiendo este tipo de publicación artística, existe en una situación exactamente paralela al libro de artista en general. No parece haber ninguna razón por la cual no debiera ser barata y portátil, y manifestar un contenido bien esotérico o bien fácilmente comprensible.

La mayoría de las novelas de artista que conozco han sido publicadas en forma de libro, en ediciones de bolsillo, en lugar de utilizar tecnologías de publicación digital. Una versión digital (página web, eBook, Kindle, etc.) parece cumplir con las aspiraciones de la obra de arte de ser barata, portátil y distribuida masivamente de manera mucho más efectiva que un libro físico. ¿Por qué crees que los artistas tienen tanto apego al formato libro precisamente en el momento en que su obsolescencia parece irremediable?

Creo que la idea de que «los artistas tienen tanto apego al formato libro» es debatible. El creciente empleo de la expresión «publicaciones de artista» para abarcar libros de artista, revistas de artista, incluso novelas de artista y otras formas, también aquellas que son digitales, parece sugerir que la especificidad de los libros de artista dentro de esta categoría más amplia podría estar en declive. Es posible, sin embargo, que se pudieran metamorfosear en entidades más complejas.

¿Ves un elemento de fetichismo en la producción de libros de artista que pudiera convertirlos en una opción preferida sobre las ediciones digitales? Después de todo, los libros pueden poseerse y coleccionarse, y retienen un componente sensual que su equivalente electrónico no tiene.

El fetichismo de aspectos del libro tradicional era aquello contra lo que se luchaba en los años setenta y ochenta. Esto sucedía en paralelo al incremento de arte de bolsillo barato en aquel momento y, probablemente, como reacción a ello. Hubo un aumento de la exposición de libros hechos por artistas que mostraban materiales o encuadernaciones altamente ostentosos (y flojo contenido), que se volvían algo aún más precioso cuando la edición se componía de una sola copia. Unos libros tan caros y pretenciosos se tornaron en libro-objetos mudos. Pero podrías tener razón al sugerir que hay un elemento de fetichismo en el acto mismo de producir libros de artista hoy o, si no fetichismo, al menos nostalgia, dado el ascenso irresistible de lo digital.

Pero también, frente a tu aserción de que la «obsolescencia del libro parece irremediable», me da la sensación de que debo enfatizar de nuevo qué artefacto tan eficiente es el libro códice y, más allá del mismo, el libro de bolsillo contemporáneo. El códice ha existido durante siglos y la mayoría de tales libros, de tales artefactos, son muy eficientes. (¿Debo recordar que no necesitan pilas?) Sus características comunes son también excepcionales para la facilitación y articulación de narraciones, ya sean verbales, visuales o verbi-visuales. De modo que considero

que al viejo perro le queda aún mucha vida. ¡También mencionas que puede poseer una cierta sensualidad! ¡Sí, totalmente!

¿Habría una correlación entre la creación de la colección de MoMA (y la legitimación del medio que acarreó) y el tratamiento como mercancía del libro de artista, tal como ocurre con cualquier otro tipo de obra de arte?

¿Sin duda los libros de artista han sido siempre mercancía? ¿La mayoría de libros de artista existen, aunque sea de manera precaria, en el mundo de la edición y la distribución?

Me refería a mercancía en el sentido de que un libro de artista que originalmente costara, por ejemplo, dos dólares, ahora cueste dos mil dólares porque su estatus en el mundo del arte ha cambiado. Me preguntaba qué factores influyeron en la causa de tal cambio y, por consiguiente, de tal aumento de precio.

Ya había entendido a lo que te referías, pero primero quería enfatizar que estas publicaciones han de existir en la misma economía que otras publicaciones han de negociar. Pero creo que podemos hablar de dos criterios que afectan al tratamiento como mercancía al que te refieres. El primero es el tamaño de la edición, el segundo es el valor intelectual o estético. ¡Ediciones pequeñas equivalen a libros raros! Pero un libro puede ser raro y aun así no tener valor económico si el valor estético es nulo. Es cuando este segundo atributo es relevante y se combina con la raridad que el precio de mercado se dispara estratosféricamente. Y, por supuesto, que un valor estético se mantenga en el tiempo es casi impredecible, ya que es el producto de muchas sensibilidades diferentes.

En tu texto *Books by Artists and Books as Art* (Phillpot, 1998:38), enumeras una serie de categorías derivadas del libro de artista:

> **Entre las muchas categorías en este espectro se encuentran las siguientes: números de revistas y obras en revistas; ensamblajes y antologías; textos, diarios, declaraciones y manifiestos; poesía visual y obras con palabras; partituras; documentación; reproducciones y libros de apuntes; álbumes e inventarios; obra gráfica; cómics; libros ilustrados; arte en páginas, obras en páginas y arte postal; y arte con libros y obras en libros.**

Me llamó la atención que no mencionaras la novela de artista. Me pregunto por qué ha sido ignorada por el mundo del arte durante tanto tiempo.

Tienes razón David, no incluí novelas de artista en mi espectro de libros de artista. Ante todo he de decir que mis categorías no pretendían ser completas o exclusivas, y que los libros de artista son mestizos. Simplemente intenté indicar la abundancia de material que podría ser abarcado por el término «libro de artista». (Una motivación secundaria fue el intento de incorporar «libros ilustrados» en este terreno.)

En cuanto a «novela de artista», no pensé en tal categoría, y del mismo modo tampoco pensé en poesía de artista ni en novela de contable. Para mí la novela es una forma literaria específica que puede ser empleada por cualquier grupo que la practique. Además, la mayoría de las veces, hasta las novelas «experimentales», por ejemplo, son literarias, mientras que, en contraste, los libros de artista pueden cuestionar cualquier aspecto del libro y, en cualquier caso, son con frecuencia entidades visuales o verbi-visuales.

Ahora bien, tú está mucho más enterado de la gama de material que constituye las «novelas de artista», así que espero que me cuentes de qué manera tendría sentido la inclusión de novelas de artista en mi «espectro».

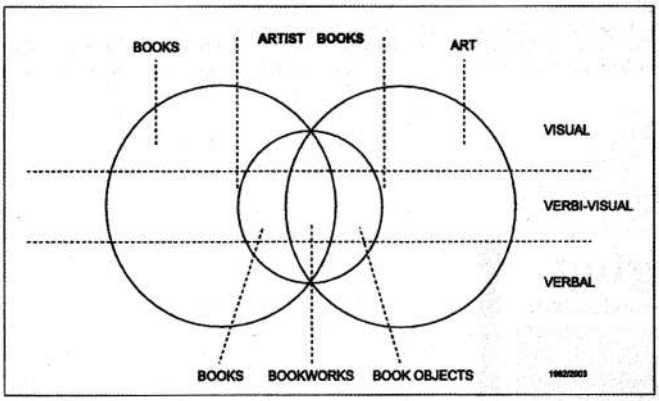


Figura 1: Clive Phillpot: Diagrama (2003). En: Nordgren, S. y Phillpot, C. (Eds.) *Outside of a Dog*. Gateshead: Baltic Centre for Contemporary Art, p. 4.

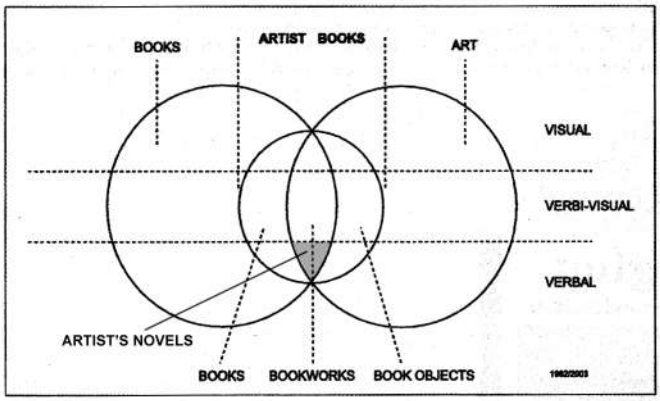


Figura 2: Diagrama alterado para mostrar la inserción de la novela de artista.

Estoy de acuerdo en que la novela es un género literario que puede ser practicado por cualquiera. Por tanto, en principio, una novela escrita por un artista visual no tendría por qué ser un objeto diferente a una novela escrita por un contable, un marinero o un escritor profesional. De hecho, este tipo constituye la mayor porción de las novelas escritas por artistas visuales que he encontrado.

Sin embargo, dentro de esos 440 títulos[1], existe un grupo más reducido que llamo específicamente «novelas de artista», las cuales son empleadas por los artistas en sus proyectos exactamente de la misma manera que emplean vídeo o instalación, por ejemplo. Uno es libre de leer una novela de artista solamente como una pieza literaria, pero entonces uno se perdería la mayoría de los contenidos de la obra. Los cuales no residen sólo en el texto impreso en sus páginas, sino también, y principalmente, en el proceso de creación. Desde esta perspectiva, una novela de artista es una obra de arte que se apropia de la estructura y convenciones de una novela.

Por ejemplo, una novela de artista tal como *Headless* (Goldin+Senneby, 2015) declara ser una novela de misterio. Pero, en realidad, es una de las obras creadas en un proyecto artístico a lo largo de siete años. *Headless* aborda cuestiones artísticas por medio de recursos literarios tales como la narración y la ficción. Fue producida dentro del mundo del arte y debería ser leída dentro de ese contexto si uno quiere apreciar las auténticas implicaciones de la obra.

—

1 Esta cifra corresponde al dato del 10 de mayo de 2016.

Algo que encuentro sorprendente es la falta de literatura sobre novelas escritas por artistas, por no hablar de novelas de artista. Éste no es el caso de la poesía. Poesía surrealista, poesía visual, poesía concreta y, más recientemente, Uncreative writing [Escritura no creativa], todas ellas son híbridos bien conocidos entre la poesía y las artes visuales. Me gustaría conocer tu opinión sobre la diferencia en el interés generado históricamente en el mundo del arte por estos dos géneros literarios.

Figura 3: Goldin+Senneby: *Headless: Each Thing Seen Is the Parody of Another or Is the Same Thing in a Deceptive Form* (instalación de sonido, 2010). Moderna Museet, Estocolmo. Fotografía: Albin Dahlström.

Me parece que ya he sugerido que mi propio conocimiento de la novela de artista ha sido escaso. Y quizá hay muchos otros que tampoco han sido conscientes de la existencia o sustancia de esta categoría. De modo que, si existe ese vacío en la literatura sobre este tema, ¿me da la sensación de que alguien como tú, con tu conocimiento y entusiasmo, está idealmente equipado para llenar ese hueco?

Por otro lado, ¿quizá la novela de artista no sea un compañero de cama natural entre otros medios artísticos? Me ayudaría si pudiera leer lo que tienes que decir sobre los rasgos distintivos de la novela de artista que realmente la posicionan dentro del arsenal del artista visual, en lugar de entre el conglomerado de autores novelísticos en general. ¿Cómo hace el artista para trocar la forma novelística en una declaración artística visual?

Debo decir que mi investigación no se ocupa tanto de aquello que la novela de artista es como de aquello que la novela de artista hace dentro de las artes visuales. Todos sabemos lo que es un urinario. Es exactamente el mismo objeto cuando está en un baño público y cuando está en un pedestal. Pero lo que hace en un pedestal en una exposición de arte es muy diferente. Tanto que se convierte en un nuevo medio en las artes visuales y pasa a llamarse ready-made. Mi aproximación a la novela de artista es similar.

Quizá algunos de los experimentos llevados a cabo por artistas en sus novelas hayan sido realizados por escritores anteriormente. Sin embargo, no trato la novela desde un punto de vista literario, sino artístico. Por tanto, nociones que pudieran ser convencionales (cuando no conservadoras) en el mundo literario abren un vasto campo de acción en la práctica artística. La novela de artista funciona como vehículo para introducir nociones tales como narración, ficción, identificación e imaginación en la obra del artista, tanto en la novela de artista como en la obra asociada a la misma (por ejemplo, en un ciclo de performances narrativas y episódicas que estimulan la imaginación de la audiencia por medio de una narración oral).

De forma similar, para un escritor es evidente que leer una novela lleva tiempo. Desde un punto de vista artístico, esto puede convertirse en una herramienta para decelerar la experiencia artística. Pasar días o semanas en contacto con la obra requiere un compromiso extendido, el cual contradice el tiempo que solemos pasar frente a una obra de arte.

Todo se reduce a una cuestión de legibilidad. El artista aspira a producir una obra que sea capaz de cautivar a través del placer de la lectura. Sin embargo, no estoy afirmando que ésta sea la realidad de la obra, sino parte de la fantasía que el artista tiene sobre la novela. No obstante, es la fantasía la que motiva al artista a explorar medios innovadores para cumplirla. ¿Crees que esta explicación de la fantasía de la novela podría resonar, al menos parcialmente, con una anterior «fantasía del libro de artista»?

Sí, así lo creo. Una palabra que saltó a mi vista en tu párrafo anterior es «placer». Ciertamente el placer, aunque raramente se habla de él, es un elemento esencial al leer tanto libros de artista como novelas de artista (entendiendo «leer» en el más amplio sentido). Tu enumeración de las funciones de la novela de artista sugiere que pueden ser apreciadas de manera muy similar a otras publicaciones.

La novela de artista conlleva dos grandes desafíos: ¿cómo leerla, cómo exponerla? ¿Se supone que uno ha de leer una novela de artista entera en el museo? ¿Debería leerse en conexión con el contexto artístico del que procede? Anteriormente, mi pregunta sobre la forma en que facilitaste la lectura de libros de artista en la colección de MoMA (y si eso se había hecho por medio de una sala de lectura específica) apuntaba en esta dirección.

Bien, libros de artista y novelas de artista pueden (debieran) ser leídos en un entorno cómodo, tal como un entorno doméstico. Pero los usuarios de una biblioteca están también acostumbrados a leer durante largos periodos en una institución, de manera que lugares como las bibliotecas pueden ser apropiados para sesiones de lectura. Más allá existe el banco en el parque, el césped, etc. Se podría decir que el entorno del museo es el menos apropiado para leer.

Exponer libros, que normalmente existen como artilugios portátiles móviles, como objetos abiertos por una página bajo un cristal, es claramente problemático. ¿Quizá, idealmente, uno debería adquirir al menos dos copias de cada publicación representada en una colección? Esto aseguraría que una copia permaneciera cerrada (o abierta por un único lugar) por largos periodos de tiempo, mientras que a la otra copia se le puede permitir deteriorarse a través del uso frecuente.

A los usuarios de la biblioteca de MoMA se les daba la oportunidad de manipular la mayoría de las publicaciones de la colección, incluyendo libros de artista, dentro de los confines de la sala de lectura. Por supuesto, se colocaban dispositivos de seguridad para proteger las obras frágiles, pero esta disposición todavía no se podría comparar con la facilidad de consulta en tu propia casa.

Si no es posible presentar obras frágiles para que sean manipuladas de manera segura en el entorno museístico, existe alguna alternativa a la que recurrir. En particular, se podría hacer un vídeo para grabar una sola toma de contacto inicial con el libro que en adelante se pueda reproducir multitud de veces sin riesgo para el volumen original. Otros tipos de facsímiles se podrían presentar igualmente.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Referencias

Bader, B. (2010). *Modernism and the order of things: A museography of books by artists.* Saarbrücken: Suedwestdeutscher Verlag fuer Hochschulschriften.
Bookworks (1977) [exposición]. Museo de Arte Moderno, Nueva York. 17 Marzo–31 Mayo.
Goldin+Senneby [K.D., pseud.] (2015). *Headless.* Berlín/Nueva York/Estocolmo: Sternberg Press/Triple Canopy/Tensta Konsthall.
Phillpot, C. (1998). «Books by artists and books as art». En Phillpot, C. y Lauf, C. (Eds.), *Artist/author contemporary artists' books* (pp. 30–55). Nueva York: Distributed Art Publishers.
Phillpot, C. (2003) «Bookworks, mongrels, etcetera». En: Nordgren, S. y Phillpot, C. (Eds.), *Outside of a dog* (pp. 2–4). Gateshead: Baltic Centre for Contemporary Art.
Phillpot, C. (2013). *Booktrek*. Zurich/Dijon: JRP | Ringier/Les presses du réel.

Dionisio Cañas, Patricia Gadea y Juan Ugalde con el pequeño
Dionisio Ugalde Gadea, en Tomelloso 1989

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ESTRUJENBANK: DE LO SUBLIME A LO SINIESTRO

Una entrevista a Dionisio Cañas y Juan Ugalde, por Antonio Zúñiga

ESTRUJENBANK: FROM THE SUBLIME TO THE SINISTER. AN INTERVIEW WITH DIONISIO CAÑAS AND JUAN UGALDE

ABSTRACT: Estrujenbank was formed in 1987 and made its last appearance in Madrid in 2003 during the presentation of the re-edition of the collection of articles Los tigres se perfuman con dinamita. For this issue of SOBRE we have interviewed Dionisio Cañas and Juan Ugalde through an exchange of multiple emails. Juan now lives in Berlin, while Dionisio has moved from New York to Tomelloso, a rural town in La Mancha.

KEYWORDS: collective art, publishing, cultural politics, public space

RESUMEN: Estrujenbank se formó en 1987 e hizo su última aparición en Madrid el año 2003 en la presentación de la reedición del libro de artículos *Los tigres se perfuman con dinamita*.

En esta edición de *Sobre* entrevistamos a Dionisio Cañas y a Juan Ugalde mediante un intercambio de múltiples correos electrónicos. Juan vive en Berlín y Dionisio dejó Nueva York y ahora vive en Tomelloso, un pueblo rural de La Mancha.

PALABRAS CLAVE: Colectivos artísticos, edición, política cultural, espacio público

[Antonio Zúñiga:] La presencia de la clase trabajadora española –en las fiestas, en los bares, en el campo...– me parece uno de los aspectos más destacables en vuestros trabajos como Estrujenbank. En la película de Spike Lee, *Haz lo que debas*, de 1989, el motivo del malestar que desata el conflicto es que los clientes negros –y mayoritarios– de una pizzería no se sienten representados en los retratos de actores y cantantes italoamericanos que decoran las paredes.

La clase trabajadora ha estado excluida o bien idealizada en la mayoría de los casos; en general, muy escasamente representada en el arte contemporáneo. En cambio, en vuestro trabajo textual y fotográfico está muy presente y, entre otras cosas, me parece muy cariñosamente cercana a la de Boris Mikhailov. ¿Es un interés personal lo que os mueve a dar protagonismo a la clase trabajadora?

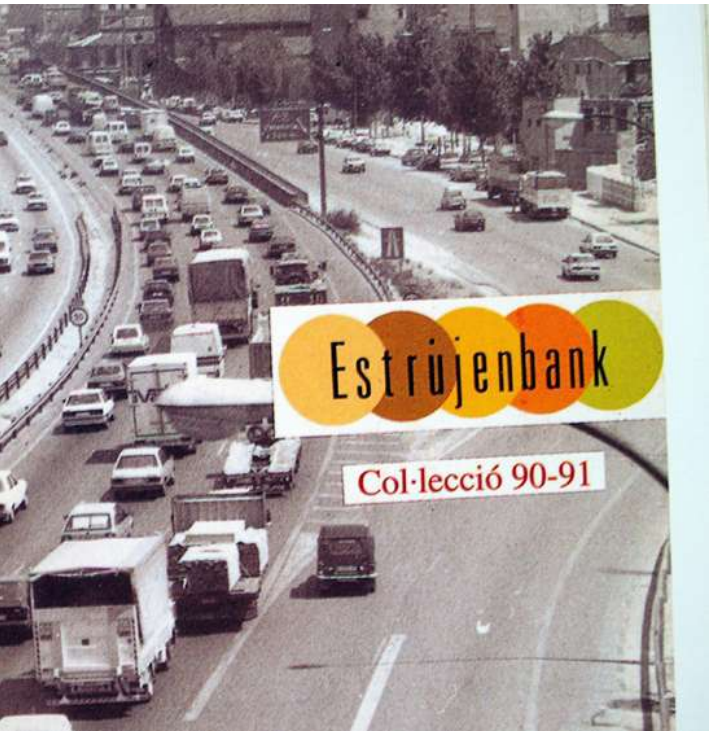
[Dionisio Cañas] Cuando conocí a Patricia Gadea y Juan Ugalde en Nueva York, en el año 1986, yo ya andaba liado con un vagabundo (homeless), Freddy y mis relaciones con el mundo del hampa y de los trabajadores neoyorquinos eran muy intensas. El primer encuentro fue solo con Patricia para entregarle una manta eléctrica que les enviaban los tíos de Juan, a quienes yo visité en Austin, Texas. Quedamos en el bar Mc Carthy´s, en la esquina de la calle 14 y la séptima avenida de Manhattan. Yo estaba esperándola en aquel bar irlandés destartalado, mal iluminado y con olor a sudor, vómito, cerveza y humo. Allí, por la tarde, antes de que llegaran los obreros y los oficinistas, en aquel nido de ratas frecuentado por vagabundos y delincuentes de todo tipo, apareció Patricia.

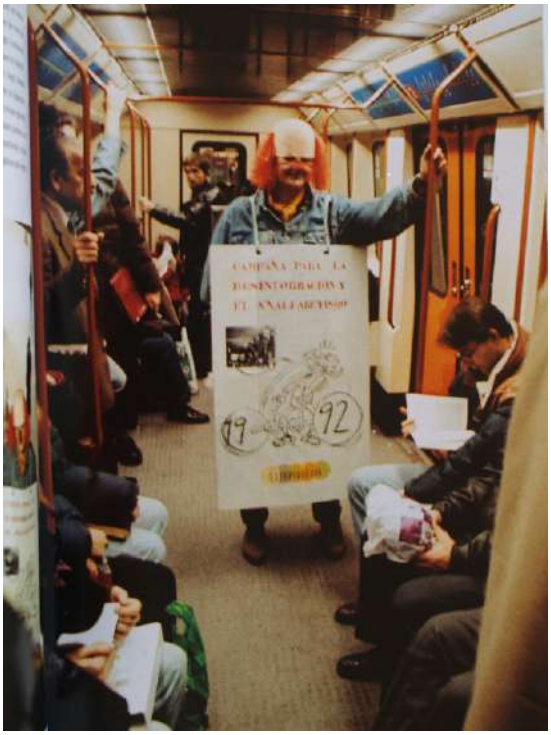
Aquel bar se convertiría en nuestro cuartel general durante los años de Estrujenbank en Nueva York; además de otro bar de negros, El Four Roses, que había junto al estudio de Juan y Patricia, en la calle Canal de Manhattan. Luego, ya en Madrid, el estudio de Juan y Patricia (y galería de Estrujenbank) estaba situado en la Plaza de Legazpi, donde los bares y restaurantes los frecuentaban camioneros y trabajadores. Por lo tanto, caía por su propio peso que aquellos ambientes se introdujeran en las obras que después se realizaron para Estrujenbak, no como una voluntad programática, sino como algo natural, una vivencia.

Por otro lado, yo siempre que volvía a España durante el verano me instalaba en mi pueblo natal, Tomelloso, Ciudad Real. Tomelloso es básicamente un pueblo agrícola y mi relación con los agricultores era muy intensa y constante; todos mis amigos eran de la clase obrera. Como Juan y Patricia venían con frecuencia a Tomelloso y tanto ellos como yo no parábamos de hacer fotos y vídeos de nuestro entorno, estas fotos y estos vídeos se fueron incorporando a las obras de Estrujenbank porque eran los ambientes en los que nos movíamos. Sí es cierto que tanto ellos como yo estábamos cansados del cosmopolitismo pedante que había en las obras de los artistas españoles de aquella época. Por esta razón nos parecía que era bueno reflejar el localismo, tanto urbano como rural, en el que nos movíamos. O sea, que la presencia de la clase trabajadora en las obras de Estrujenbank fue primero, como digo, algo natural, pero sí es cierto que posteriormente se hizo más intencional, más sistemática.

[Juan Ugalde] Funcionábamos más desde la intuición que desde una teoría preestablecida y cada uno tenía su matices de cada asunto, que habitualmente discutíamos en los bares de Legazpi. Coincidíamos en que nos interesaba prioritariamente que el arte estuviera conectado con la sociedad y el momento en el que estábamos. La sociedad compuesta por los ciudadanos, (ya fueran de la clase trabajadora o de otra). En España, especialmente en esos momentos, solo interesaba desde las políticas estatales mirar hacia fuera. El planteamiento cultural y artístico no era precisamente apoyar una cultura o un arte propio, sino más bien se trataba de imitar todo aquello que viniera del norte de Europa o de los Estados Unidos.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**





Izquierda, Cubierta del catálogo de Estrujenbank para la exposición en la Fundación Caixa de Pensions, Valencia 1991.

Derecha, Patricia Gadea en el metro de Madrid interviniendo en la Campaña para la desinformación y el analfabetismo, 1991

En este sentido, hicimos nuestra una frase del libro *La estética de la desaparición*: «mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atentos a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario, negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros».

Y, sí, nos echamos a la calle a hacer fotos y tomar apuntes de todo aquello que no le interesaba a la «cultura dominante» Los bares de currantes, lo rural, la periferia de las ciudades, los mendigos, los analfabetos… que por otra parte era la realidad y la sociedad que teníamos ante nuestras narices en el estudio de Legazpi y con Dionisio en Tomelloso.

Y que contrastaba muy bien con aquella fiebre del oro del diseño, el lujo, el pádel, la nueva cocina, la vanguardia internacional…

Fue divertido que, cuando fuimos al País Vasco, estuvimos buscando deporte rural y no encontrábamos ninguna referencia en los puntos de información turística o en la prensa porque lo único que se anunciaba y publicitaba era el golf, el tenis, la hípica, etc.; al final, después de mucho buscar y preguntando aquí y allí, aparecieron como con un aura de misterio, en la zonas más rurales, sitios de segalaris, arrastre de piedra y aizkolaris donde pudimos ir a sacar fotos para incluir en los cuadros.

[AZ] En el tiempo que pasasteis en NY coincidisteis con Miguel Moreno, profesor de literatura española en la universidad y uno de los creadores de Agustín Parejo School. Este colectivo, el Agustín Parejo School, fue un grupo activista de referencia en España y contemporáneo de Estrujenbank, pero su trabajo no mostraba interés en la representación directa de la imagen proletaria y, en cambio, tenía un carácter más literario. ¿Cómo consideráis el trabajo de Agustín Parejo School en relación al de Estrujenbank?

Dionisio y Patricia con un amigo en la entrada de su estudio en NY, 1988

[JU] Personalmente no recuerdo haber coincidido con él en Nueva York. Sí conocíamos a Rogelio López Cuenca antes de ir a NY, y luego colaboramos mucho en las actividades de Estrujenbank con el grupo Preiswert, compuesto por Esteban Pujals y Juan Pablo Wert, que era una filial Madrileña de Agustín Parejo School. Así como también colaboramos con el propio Parejo School, que participó en la expo «PSOE» que organizó el grupo Empresa en nuestra sala de exposiciones y en «Cambio de Sentido», en el pueblo de Cinco Casas.

A mí sus trabajos siempre me gustaron mucho y me parecen muy contundentes, pero me cuesta hacer comparaciones teóricas sobre el trabajo de unos y de otros.

[DC] Juan y Patricia eran los que en verdad estaban en contacto con los artistas de Parejo School y conocían su trabajo; yo era como un «paracaidista» que aterrizó en el arte español gracias a ellos porque mi campo de conocimientos era más bien la poesía y el arte que se estuvo haciendo en Nueva York en las tres últimas décadas del siglo XX. A Miguel Moreno lo conocí a través de Antoni Muntadas, a quien veía frecuentemente. Posteriormente Rogelio López Cuenca apareció por Nueva York; con él yo hablaba mucho más porque estaba interesado en la poesía experimental. Poco a poco se fue estableciendo una relación más continua con Parejo School, que culminaría en la exposición «Cambio de Sentido» (1991), organizada por Estrujenbank, en la que ellos participaron con unas grandes banderolas en las que había símbolos políticos como los del Partido Comunista.

Tengo la impresión de que Agustín Parejo School –como el otro grupo de la época, Preiswert–estaban políticamente más radicalizados, exclusivamente a la izquierda (teórica y prácticamente). Sus obras partían de una base teórica muy sólida, tanto desde el punto de vista estético como intelectual, y lo hacían visible –ese intelectualismo de izquierdas– en sus trabajos; digamos que eran más conceptuales que nosotros, que buscábamos la inmediatez del mensaje a través del arte. En ese sentido, a mí me parece que éramos totalmente diferentes como grupo (aunque todos eran amigos nuestros): por muchos libros que leyéramos, por muchas revistas de arte y catálogos que devoráramos, en las obras, las acciones y las performances había un aire fresco de improvisación lúdica, aunque, por supuesto, con una intencionalidad a veces de parodia, otras, de crítica, tanto del arte «oficial» como de la política cultural y práctica. Es decir, Agustín Parejo School partía de una base teórica y nosotros siempre partíamos de la vida cotidiana y del arte vivido como parte de nuestra experiencia vital, una experiencia que, por supuesto, incluía una reflexión sobre la situación del arte y de la sociedad. Pero no es igual reflexionar a partir de la vida propia que reflexionar a partir de la lectura de un libro.

[AZ] Estrujenbank incorpora la reflexión escrita en forma de artículos como complemento a sus trabajos gráficos. Esta se concreta en unas cuantas publicaciones: *Portraits Landscapes and other things*, en 1987, con una tirada de 600 ejemplares; *Estrujenbanks News*, revista bimensual, en 1988, y *Estrujenbank News 1*, en 1989. Otros colectivos, en cambio, no se plantearon esta otra dimensión editorial. ¿Cómo surge la idea de convertiros en editores y editar artículos en publicaciones periódicas o recogerlas en un libro?

[DC] Eso fue una idea de Juan y de Patricia, y yo estaba encantado porque me permitía escribir, que era mi profesión principal. Como casi todo lo que hacíamos, no fue una idea estratégica premeditada, pero luego nos dimos cuenta de que era importante que algunas de nuestras propuestas estéticas, y las conversaciones informales que teníamos constantemente, pudieran plasmarse por escrito para que otros artistas las leyeran. No se trataba de hacer dinero con el negocio de las publicaciones; en realidad Juan y Patricia más bien perdían parte del escaso dinero que manejaban. Por un lado, con la publicación de la revista se alcanzaba un público de jóvenes artistas y de colectivos de la época; por otro lado, la publicación de *Los tigres se perfuman con dinamita* permitió que nuestras ideas estéticas, políticas y sociales alcanzaran un público que habitualmente no leía libros sobre arte o de artistas.

[JU] Supongo que teníamos un poco el espíritu punk del «háztelo tu mismo». Ya antes habíamos hecho algunas publicaciones en fotocopias. Por otra parte, no entendíamos el grupo como artistas que hacen obra sin más, sino que lo que nos interesaba era generar un ambiente alrededor, para lo cual usamos distintos frentes, como abrir la sala de exposiciones dentro de nuestro taller, editar la revista *Estrujenbank News* o meternos en el mundo de la *performance* o del vídeo más o menos documental en «I Love analfabetismo». También hay que tener en cuenta que por aquella época escribíamos mucho y nos mandábamos bastantes cartas (aun no había correo electrónico). También contribuyó a nuestra actividad editora que unos amigos de Mariano Lozano tuvieran una imprenta y nos ayudaran mucho con los fotolitos en los dos números de la revista que editábamos.

El Libro *Los tigres se perfuman con dinamita* surgió, en su primera edición, por encargo de un editor joven que empezaba y que creo que al final se dedicó a la medicina.

Portraits Landscapes and other things fue una publicación que elaboramos Patricia y yo en el 87, un año antes de empezar con Estrujenbank como tal

(aunque el nombre ya lo teníamos en la cabeza). La presentamos en Nueva York, en nuestro estudio, con la colaboración de «Vinos de España», que nos dieron un montón de botellas. Llevábamos casi un año viviendo allí e intentábamos enseñar nuestro trabajo y encontrar galería. La imprimimos en una vieja imprenta muy barata de unos sicilianos ya mayores en el East Village y, como dirección de Estrujenbank pusimos la dirección de un amigo en Madrid, porque no sabíamos cuanto tiempo nos quedaríamos allí.

No recuerdo muy bien como la distribuimos, pero creo que la mandamos a Printed Matter, la repartimos entre conocidos en Madrid y Nueva York... y poco más...

[DC] La iniciativa en estos asuntos de la autopublicación era siempre de Juan y Patricia; yo sencillamente colaboraba. Por otro lado, en Nueva York yo estaba muy ligado a los poetas latinos que escribían en español y en inglés, y en esos ambientes era muy común que estos grupos hicieran sus propias ediciones de libros y revistas, en las cuales yo también colaboraba; o sea, que no era nada raro para mí participar en este tipo de ediciones.

Personalmente, mi única iniciativa fracasada como editor fue el intento de crear una revista hecha de fotocopias de Estrujenbank News New York, una vez que Patricia y Juan se fueron de Nueva York. Pero se quedó en eso, en un proyecto y muchas fotocopias de publicidad de supermercados, de menús de restaurantes, de soportes del consumo intervenidas. Nunca llegué a hacer ningún número de esta revista y las pruebas que hice ahora están en mi archivo de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, como todo los materiales relacionados con Estrujenbank, incluyendo, sobre todo, la larga correspondencia con Juan. Sus cartas son, a mi entender, uno de los mejores documentos que he podido leer sobre la situación de la época en general y su relación con el arte, además de una visión personal de la sociedad de aquellos años en España.

[AZ] «Lo que se resiste –cito a Adorno– puede sobrevivir en la medida en que se integra.» En este sentido, la galería Estrujenbank no resistió, no se integró al tejido del mercado cultural de Madrid... ¿Que hubiera necesitado la galería para vivir más tiempo? ¿Cómo fue la relación con el mercado de galerías de la ciudad?

[DC] Creo que la idea general de la galería no era incorporarse al tejido del mercado, sino más bien darle la oportunidad a grupos y personas para que desarrollaran proyectos que difícilmente podían tener acogida en las galerías comerciales. No sé muy bien cuál fue la relación con el mercado de las galerías de la ciudad. Juan puede responder mejor que yo a esta pregunta. En todo caso, sí recuerdo ver a algunos dueños y dueñas de galerías comerciales en las inauguraciones o que venían a ver las exposiciones, supongo que por curiosidad de ver que se estaba haciendo en otras galerías.

[JU] Habría que matizar, por un lado, que Patricia y yo llevábamos 10 años participando en todo tipo de cosas en la calle y organizando exposiciones en sitios no convencionales como en el Mercado de San Lorenzo del Escorial (dos años consecutivos), en un *hall* de la Facultad de Bellas Artes, en un pasaje subterráneo entre Lagasca y el Retiro de Madrid y en Nueva York, pegando dibujos en la calle o organizando periódicamente exposiciones en nuestro estudio. Nuestra idea no era hacer una galería; de hecho la denominamos Sala de Exposiciones jugando con el simulacro de lo institucional y con el simulacro estrujenbankiano.

Sabíamos muy bien lo que es una galería y trabajábamos con ellas. Por tanto, no había ningún intento de hacer nada parecido, ni ninguna forma de competencia. Queríamos hacer exposiciones con otros criterios y en otro terreno de

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Sin título, 1990.
Técnica mixta sobre tela,
89 x 116 cm

juego; y sobre todo juntar y debatir ideas con las nuestras, especialmente en lo referente al arte colectivo y a un criterio político del arte. Todo ello dentro de lo experimental y sin ninguna idea de permanencia.

[AZ] Los textos sobreviven o se domestican en formatos editoriales de presencia intermitente en librerías y exposiciones, como ahora en la exposición del MACBA «Gelatina Dura». La idea misma de Estrujenbank forma parte de una serie de colectivos de artistas que ahora parecen impensables o fuera de lugar a pesar de la situación social tan alarmante que vivimos. ¿Hay una estetización política del arte crítico que desactiva su potencialidad? ¿Textos radicales como «Desinfórmate» o el «Retorno de lo rural» ahora no serían posibles por su franqueza?

[JU] En arte siempre está el factor sorpresa y el hacer cosas desde nuevos puntos de vista. Cuando esas cosas se «normalizan» y pierden su impacto –especialmente por la abundancia y el exceso– pueden llegar a resultar aburridas. Por otra parte, el mundo del arte está –especialmente ahora con la globalización– cada vez más centralizado y manejado desde las élites del mercado, los museos y las instituciones académicas, que escenifican el arte critico desde conceptos principalmente estéticos.

[DC] El poder del trabajo colectivo sigue vigente, pero quizás esté ocurriendo fuera de España, en Latinoamérica, por ejemplo. Hace poco intervine en unos en-

cuentros sobre el «por-venir» del arte, «La situación 2016», organizados por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Allí pude escuchar a representantes de grupos de artistas muy interesantes, como los de Internacional Errorista (Argentina) o Mujeres creando (Bolivia). En España también se unen artistas, principalmente fotoperiodistas y videocreadores, en circunstancias como ante la llegada de refugiados a Europa en los últimos dos años.

Quizás en España estamos en una etapa diferente, puesto que a nivel individual sigue habiendo artistas muy comprometidos con la realidad social como Rogelio López Cuenca, Francesc Torres (los textos que publica en su muro de Facebook son tan *fuertes* como pudieron serlo los nuestros), Antoni Muntadas, entre otros. Hay jóvenes, como María Cañas, que hacen obras muy potentes de crítica social desde un punto de vista irónico que, en parte, son herederas del espíritu de Estrujenbank.

[AZ] Dionisio, el trabajo de las fotocopias al que haces referencia, ¿es *Economía*, el que publicamos ahora en *Sobre*?

[DC] No, las fotocopias a las que hago alusión no tienen nada que ver con *Economía*. Este fue un trabajo individual mío, aunque debo decir que se puede incluir en mi «impulso Estrujenbank», como parte de él; y lo mismo se puede decir de un proyecto posterior, El Gran Poema de Nadie (2002-2016). En este sentido, tanto Patricia como yo hemos reconocido en varias ocasiones que, a pesar de que Estrujenbank dejara de existir, buena parte de nuestra obra la seguimos haciendo pensando en el grupo.

[AZ] La recopilación de vuestro trabajo editada por El Garaje Ediciones lleva por título *Tot Estrujenbank*. ¿Está todo Estrujenbank realmente o falta algo por explicar en la publicación? Por otra parte el Tot catalán del título es interesante. ¿Por qué, en catalán?

[DC] Juan y Mariano negociaron todo el asunto de la publicación de *Tot Estrujenbank*. La verdad es que no sé por qué se decidió poner el título en catalán, pero quizás Juan lo sepa porque, como te digo, fueron ellos dos quienes se encargaron de esta publicación. Yo me limité a aportar textos, documentación, fotografías, etc.

[JU] Sí, la duda estaba en poner el titulo en catalán o en euskera; finalmente nos decidimos por el catalán porque ninguno teníamos relación directa con Cataluña y para un banco como el nuestro siempre está bien abrir nuevos mercados. En *Tot Estrujenbank* intentamos reunir la documentación sobre el grupo; evidentemente, estaría bien una expo en la que se pudieran ver cuadros, instalaciones y vídeos.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Artist
Edited by
David Maroto and Joanna Zielińska
Roland Barthes, Matthew Brannon,
Barbara Browning, Marie de Brugerolle,
Angus Cameron, Guy de Cointet,
Henry J. Darger, Liam Gillick,
Kenneth Goldsmith, Christopher K. Ho,
Yayoi Kusama, Jill Magid, Ralph McCarthy,
Tom McCarthy, Ingo Niermann,
Seth Price, Cheng Ran, Valerie Rousseau,
Lindsay Seers, Seth Siegelaub,
Monika Szewczyk, Jan Tumlir
Novels

Table of Contents

Introduction
The Book Lovers
The Novel as a Medium
in the Visual Arts
David Maroto

The Space of the Page
Literary Aspects of the Artist Novel

La novela de artista

David Maroto

Aunque ha habido artistas que han escrito novelas desde al menos los tiempos de William Morris, muy poco se sabe sobre ellas. Carl Andre, AA Bronson, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Yayoi Kusama, Francis Picabia, Richard Prince y Andy Warhol son algunos ejemplos de artistas conocidos cuyas novelas han sido olvidadas o simplemente ignoradas. Hasta la fecha no existe ningún estudio, teoría o historia de tal práctica que nos dé una idea aproximada de cuántas novelas de este tipo existen, cuándo y dónde fueron publicadas y, ante todo, cuál es la razón por la cual un artista visual decide escribir una novela.

En los últimos años he dedicado mis esfuerzos a crear una bibliografía de novelas escritas por artistas (466 títulos cuando escribo estas líneas)[1]. Sin embargo, reservo el término «novela de artista» para un fenómeno más reciente y más específico. No se trata simplemente de novelas escritas por artistas, sino más bien de aquellos casos en los que tal novela es empleada como un medio artístico, de igual manera que, por ejemplo, el vídeo, la performance o la instalación. Aunque existen precedentes en la obra de Henry J. Darger y Guy de Cointet, la mayoría de ejemplos han aparecido desde mediados de los años 90, comenzando por Liam Gillick, y siguiendo por artistas como Gerry Bibby, Goldin+Senneby, Jill Magid, Mai-Thu Perret, Cheng Ran, Roee Rosen, Lindsay Seers, Benjamin Seror, Cally Spooner y Alexandre Singh, entre otros.

En algunas ocasiones el artista desarrolla un proyecto artístico que funciona como una técnica de escritura, en el sentido de que la narración que va a ser recogida en la novela de artista se produce a través de herramientas y procesos artísticos. Un ejemplo es *Mime Radio* (2015) de Benjamin Seror. Durante dos años el artista llevó a cabo una serie de performances episódicas en diversas localizaciones alrededor del mundo. En cada performance improvisaba el texto de un nuevo capítulo de *Mime Radio*. Aunque Seror llevaba en mente una idea aproximada de la trama, la narración se producía en relación a la reacción del público, de manera muy similar a un comediante de *stand-up*. El sonido de la performance se grababa y se transcribía más tarde para convertirse en un nuevo capítulo de la novela de artista, publicada finalmente en forma de libro, y de la cual el artista no escribió una sola línea.

Otra estrategia creativa es más bien la contraria, en la que la novela de artista precede la formación del proyecto artístico. En este caso, la ficción se emplea como una máquina que genera el arte, como por ejemplo en *The Crystal Frontier* (1999–) de Mai-Thu Perret. Desde el inicio de su práctica

–

1 La bibliografía completa está accesible en http://www.thebooklovers.info/Artist-s-Novels-Bibliography

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

artística, el proceso de escritura ha servido como base discursiva de casi todas las esculturas, instalaciones y performances creadas por Perret. Es interesante observar cómo la artista alega que el texto narrativo es suficiente para contextualizar su obra, de manera que, en sus exposiciones, reemplaza literalmente el lugar en el que uno esperaría encontrar el texto curatorial, o incluso los rótulos explicativos, por pasajes extraídos de *The Crystal Frontier*. La novela de artista aparece entonces como alternativa para renovar el lenguaje artístico, aún hoy dependiente del legado del arte conceptual y la teoría crítica, un legado que para muchos artistas empieza a mostrar signos de agotamiento.

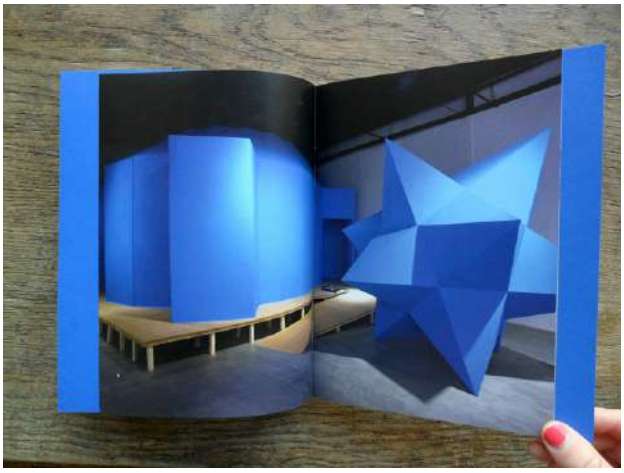
La novela de artista es empleada como vehículo para introducir nociones provenientes de la literatura narrativa en la práctica artística, tales como ficción, imaginación e identificación. Tales nociones, y las facultades subjetivas que activan en el espectador (la empatía narrativa, por ejemplo), podrían ser consideradas convencionales en el campo de la literatura. Sin embargo, en las artes visuales abren un vasto campo de experimentación. Por ejemplo, la convención aparentemente trivial de que leer una novela lleva tiempo es aprovechada para favorecer una desaceleración de la experiencia artística, y un compromiso prolongado con el espectador, ahora convertido en lector.

Por último, es importante retener que la novela de artista no es lo mismo que el libro de artista. Un libro es un recipiente físico (el códice: un grupo de páginas unidas por uno de sus lados a lo largo de un lomo) que puede albergar todo tipo de contenidos, desde poesía a recetas de cocina. La novela, sin embargo, es un género literario que puede ser publicado no sólo en forma de libro, sino también online, en páginas web, en formato Kindle, eBook, etc. Dicho esto, la novela de artista se aparece al artista como el medio ideal para cumplir una fantasía de accesibilidad, en la que su obra puede alcanzar audiencias más allá del mundo del arte, al ser publicada y distribuida a bajo precio en quioscos y tiendas de libros convencionales. Además, el lenguaje narrativo debería ser accesible a todos, no sólo a aquellos entrenados en leer y entender la alienante jerga crítica artística. La novela de artista surge en primer lugar como una fantasía que da forma al deseo de escribir en el artista. La trayectoria que va desde la imaginación de esa fantasía inicial hasta su publicación en el mundo real es donde tiene lugar el proceso artístico. Y es en ese proceso, y no sólo en el texto finalmente impreso en sus páginas, donde ha de identificarse la especificidad de la novela de artista como medio en las artes visuales.

Referencias

Perret, M-T. (1999–). «The Crystal Frontier». En Keller, C. (Ed.), *Land of Crystal*. Zurich: JRP Ringier.
Seror, B. (2015). *Mime Radio*. Paris/Bruselas/Ámsterdam: BAT éditions/Kunstverein Publishing.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**



Dionisio Cañas nació en Tomelloso (Ciudad Real) en el año 1949. Vivió en Francia nueve años y residió en Nueva York desde finales de 1972 hasta el 2005; ahora vive en La Mancha, España. Es catedrático retirado de la City University of New York. Escritor-artista, sus libros más recientes de poesía son: *El fin de las razas felices, El gran criminal, Corazón de perro, En caso de incendio, Videopoemas, Y empezó a no hablar, La balada del hombremujer, Lugar (antología y nuevos poemas)*. También ha publicado varios libros de ensayos: *Poesía y percepción, El poeta y la ciudad: Nueva York, Tomelloso en la frontera del miedo, Memorias de un mirón (voyeurismo y sociedad), ¿Puede un computador escribir un poema de amor?* (con Carlos González Tardón) y *El espíritu de La Mancha*. Con el grupo de artistas ESTRUJENBANK publicó en 1992 una colección de textos: *Los tigres se perfuman con dinamita*. En la actualidad prepara su obra reunida en 11 volúmenes: *Diálogos (1972-2012)*.

David Escalona es Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada y realiza el Máster de Investigación y Producción en dicha universidad. Los años cursados en la Licenciatura de Medicina de la UMA marcan su trayectoria artística, siendo el cuerpo, la enfermedad o la fragilidad que la existencia entraña, temas que vertebran su producción. «No trato de hacer una apología del desorden, del dolor o de la herida. Tampoco trato de abordar la discapacidad desde la Arteterapia. No pretendo incidir en el arte como proceso curativo, sino en el conflicto y en la contingencia como germen de la creación o apertura a nuevas posibilidades en el arte y en, prácticamente, todos los ámbitos de la vida», escribe el artista. Cuenta con numerosas exposiciones individuales y colectivas en diferentes galerías y centros de arte de reconocido prestigio nacional e internacional (CACMálaga, Centro Conde Duque de Madrid, Instituto Cervantes de Nueva Delhi, Copperfield Gallery de Londres, etc.). También ha recibido numerosas Becas, ayudas a la producción y premios de diferentes instituciones (Ayudas a la Producción Iniciarte de la Junta de Andalucía, Beca Daniel Vázquez Díaz de la Diputación de Huelva, Beca de investigación FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, etc.)

Mela Dávila Freire (O Grove, Pontevedra, 1970) es licenciada en Filología Anglogermánica por la Universitat Autònoma de Barcelona, y titulada en Edición en la Universitat Pompeu Fabra. Desde 1996 ha desempeñado diferentes funciones en instituciones de arte contemporáneo: el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), MECAD / Media Centre d'Art i Disseny (Sabadell), y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), donde fue responsable del Depto de Publicaciones entre 2000 y 2005, y directora del Centro de Estudios y Documentación entre 2007 y 2012. En 2012 se trasladó a Hamburgo, Alemania, donde fue profesora invitada en el área de Historia del Arte de la Universidad de Hamburgo, y trabajó como asesora y autora en relación con los archivos de arte, las publicaciones de artista, las colecciones bibliográficas y otros terrenos afines, asesorando, entre otros, a entidades como el Archivo Lafuente (Santander), la feria de edición contemporánea Arts Libris (Barcelona), y el archivo de la Documenta de Kassel. Desde el otoño de 2015, es Directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía.

Antonio Manuel Fernández Morillas es doctorando en Artes y Educación por la Universidad de Granada con la tesis titulada: *La fotografía y el dibujo en la construcción de la imagen arquitectónica*. Arquitecto por la ETSAG, desde 2011 trabaja como profesor de Arquitectura y diseño de interiores. Su desarrollo como docente e investigador busca una confrontación experiencial, estética y multidisciplinar con la teoría y la práctica de la Arquitectura a través del acercamiento a estrategias propias de las disciplinas artísticas. En el estudio y la aplicación de narrativas y discursos visuales, que en su desarrollo personal emplean la fotografía como herramienta, desarrolla una profundización en el concepto de *la mirada* en Arquitectura y sobre la relación ideológica entre el arquitecto y el objeto por él proyectado. Actualmente combina su trabajo como investigador con la colaboración en el VEU de la Universidad de Granada en mediación cultural y educación artística en entornos patrimoniales y de arte contemporáneo.

Oriol Fontdevila (Manresa, 1978) es comisario, escritor e investigador, especializado en prácticas artísticas y educación, establecido en Barcelona. Director artístico de Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya. Ha comisariado proyectos en Arts Santa Mònica, Fundació Antoni Tàpies, Fundación Joan Miró, Museu Joan Abelló. Ha realizado proyectos de investigación y educación en A*DESK, HISK, Higher Institute for Fine Arts y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Escribe regularmente en catálogos y publicaciones como *Apollo Magazine*, *Concreta*, *CuMMA Papers*, entre otras. Ha recibido el Premio a la Innovación Cultural del CCCB 2015, así como el Premio Ciudad de Barcelona a las Artes Visuales 2011. Para octubre de 2017 se espera su publicación, *El arte de la mediación*, editado por Consonni.

Rafaèle Genet Verney es arquitecta, urbanista y fotógrafa. Después de obtener su título de arquitecto en Francia (2000), se trasladó a Barcelona donde trabajó en colaboración con diversos organismos. En esta ciudad comienza su trayectoria como fotógrafa. Su investigación se centra en composiciones visuales sobre la estética de la experiencia cotidiana en la ciudad. En 2005, se trasladó a Granada, donde continúo su actividad profesional y sus proyectos artísticos. Desde 2011, es profesora de Educación Artística en la Universidad de Granada donde combina su actividad artística con la enseñanza y la investigación. Después de haber completado su formación con un Master en Urbanismo en 2007, realizó un master en Artes Visuales y Educación en 2013. En 2016 defendió su tesis doctoral sobre el aprendizaje de la ciudad a través de la fotografía. Forma parte de un grupo de investigación, que actualmente trabaja sobre metodologías de investigación basadas en las artes.

Carlos Gor es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. Ha colaborado con diferentes colectivos y proyectos en el ámbito de las prácticas culturales. De forma individual ha investigado sobre la dimensión sociopolítica de la arquitectura. Ha sido premiado diferentes ocasiones por su labor como arquitecto y creador. En 2013 forma en Granada el estudio GRX Arquitectos en el que se busca poner práctica sus posicionamientos intelectuales sobre la práctica profesional como arquitecto.

Francisco J. Guillén es profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia y del I.E.S. Floridablanca. Centra su docencia, su creación y sus investigaciones en el ámbito del retrato y del autorretrato como prácticas artísticas que hacen habitación en otras modalidades artísticas, como es el libro de artista, la performance, el arte sonoro, el videoarte, el teatro, el dibujo o la narrativa cinematográfica. Esta alteración dinámica del lugar, del sujeto que ofrece la práctica del retrato, es la que podría propiciar un tiempo cuyos ritmos y giros queden descoyuntados del peso que lo lastra debido a la experiencia de su duración.

David Maroto. Candidato a Doctor en Bellas Artes por el Edinburgh College of Art (supervisoras Maria Fusco y Jane McKie), en colaboración con el Dutch Art Institute, donde previamente obtuvo un Máster en Bellas Artes. Su proyecto de investigación se titula *La novela de artista: La novela como medio en las artes visuales*. Como artista visual lleva a cabo el proyecto *The Book Lovers* en colaboración con Joanna ZieliÐska (comisaria del departamento de performance en Ujazdowski Castle Centre for Contemporary

Art, Varsovia). Desde 2011 han estado trabajando en la creación de una colección y bibliografía de novelas de artista gracias al apoyo continuado de M HKA (Amberes). Exploran las diferentes maneras en las que la novela de artista no es sólo un artefacto literario sino un medio artístico empleado por artistas visuales, del mismo modo que estos emplean instalación, vídeo o performance. En años recientes han organizado tiendas de libros pop-up y programas públicos (de Appel, Ámsterdam; Whitechapel Gallery, Londres); un simposio (Museo de Arte Moderno de Varsovia); una serie de exposiciones (EFA Project Space, Nueva York; Fabra i Coats, Barcelona; Cricoteka, Cracovia); así como charlas públicas, debates y salas de lectura.
Publicaciones recientes de Maroto incluyen el libro-juego *The Wheel of Fortune* (Jap Sam Books, 2014), donde juego y novela, sus dos intereses principales, se unen; y *Artist Novels* (Sternberg Press y Cricoteka, 2015) coeditado con Joanna ZieliÐska.
Maroto ha dado cursos, talleres y seminarios en varias academias de arte internacionales: Dutch Art Institute (Países Bajos); École Cantonale d'Art du Valais (Suiza); Universidad de Ámsterdam; Edinburgh College of Art; Glasgow School of Art; Northumbria University (Newcastle); St. Lucas Academie (Amberes); Willem de Kooning Academy (Rótterdam) y École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

Clive Phillpot es un escritor, comisario y antiguo bibliotecario de arte. Vive en Londres. Entre 1977 y 1994 fue director de la biblioteca del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York. Previamente (1970–77), fue bibliotecario de la Chelsea School of Art, en Londres. Entre 1980 y 1984 fue miembro del consejo de Printed Matter en Nueva York, del que fue presidente en 1992–93. También fue miembro del consejo de Franklin Furnace, Nueva York (1980–82, 1985–87). Su libro más reciente es *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972–2010)*, Zúrich: JRP/Ringier, 2013. Otras publicaciones y exposiciones, tanto escritas, co-editadas y co-comisariadas, incluyen: *Nobody Nose*, Ámsterdam, 2011; *Voids: A Retrospective*, París y Berna, 2009; *Outside Of A Dog*, Gateshead, 2003; *Live In Your Head*, Londres, 2000 y Lisboa, 2001; *Artist/Author: Contemporary Artists Books*, en tour por los EE.UU., 1998–99; entre otros.
Asimismo ha contribuido en: *Yoko Ono: One Woman Show 1960–1971*, Nueva York: MoMA, 2015; *Art & Project Bulletins 1968-1989*, Londres y París, 2011; *Gustav Metzger: Decades: 1959–2009*, Londres, 2009; *In Numbers: Serial Publications by Artists Since 1955*, Nueva York, 2009; *Edward Ruscha Editions: Catalogue Raisonné*, Minneapolis, 1999; *Ulises Carrion: On Books*, Génova, 1997; *Eternal Network: A Mail Art Anthology,* Universidad de Calgary 1995; entre otros. También ha aparecido en el film *How To Draw A Bunny (re: Ray Johnson)*, 2002 (DVD, 2004).

Glòria Picazo es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Crítica de arte y comisaria de exposiciones independiente. Ha colaborado con museos como el capcMusée d'art contemporain de Burdeos y el MACBA de Barcelona, y de 2003 a 2015 dirigió el Centre d'Art la Panera de Lleida. Ha impartido clases de arte contemporáneo y comisariado de exposiciones en másters de la Universidad de Barcelona, Universidad Internacional de Catalunya de Barcelona y en la Universidad Politécnica de Valencia, así como en La Casa Encendida de Madrid. En 2014 dirigió el curso «Coleccionismo y comisariado de exposiciones» en la UIMP de Santander. Es asesora para las adquisiciones de las colecciones del FRAC Córcega y de la Comunidad de Madrid.
Ha comisariado muestras como «Gina Pane» (Palau de la Virreina de Barcelona y Salas de la Diputación de Huesca), «Orientalismos» y «Nómadas y Bibliófilos» en el Koldo Mitxelena de San Sebastián y «El instante eterno» en el EACC de Castellón. En junio de 2017 presenta la exposición «Bibliotecas insólitas» en La Casa Encendida de Madrid.

Left Hand Rotation es un colectivo artístico en activo desde 2005 que desarrolla proyectos que articulan intervención, apropiacionismo, registro y manipulación de vídeo. El colectivo se estructura como entidad impersonal no asociada al individuo/autor, y aborda cada proyecto bajo la consideración de que la comunidad de recepción no es un espectador, si no parte activa imprescindible en la transformación de la realidad social. La voluntad de las comunidades de testimoniar su situación posibilita la articulación de la acción.

Michalis Pichler se forma como arquitecto en la Universidad Técnica de Berlín y estudia Bellas Artes en la Art Academy Weissensee de Berlín. Trabaja como artista conceptual, poeta y editor en una imaginaria línea establecida entre arte visual y literatura.
Creador y director de *Miss Read: The Berlín Art Book Fair* y del evento *Conceptual Poetics Day*. Desarrolla su actividad editorial bajo el sello *Greatest Hits*.
Podemos destacar entre sus principales exposiciones individuales:
2016»Exposition littéraire autour de Mallarmé,» Kunstverein (Milano), Milan
2015»Greatest Hits,» Printed Matter, Inc., New York (cat.); »The Complete Films,» OEI colour project, Stockholm 2014; «Sonnet(s) & Other Sonnet(s),» OEI colour project, Stockholm / X Marks the Bökship, London 2013; «Sonnet(s) & Other Sonnet(s),» PrintRoom, Rotterdam«Sonnet(s) & Other Sonnet(s) / Vis à Vis 3 (Ulises Carrión – Michalis Pichler),» Daviet-Thery, Paris
2012 «The beginning of the system of lies (J'ai le mouvement qui déplace les lignes), Exposition littéraire autour de Stirner et Baudelaire,» Hallway Gallery, Vienna 2008; »Quinze,» Espace Surplus, Berlin (cat.)
2007»distorted rectangle ('waving'),» Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt with a satellite in Kunstverein Frankfurt.

Juan Ugalde (Bilbao, 1958) vive entre El Escorial y Berlín. Empezó a exponer en Madrid a principios de los años 80. Sus principales exposiciones individuales de entonces fueron en la Galería Buades de Madrid.
En 1986 se trasladó a Nueva York, donde permanecería hasta 1989. A su vuelta a España formó junto con la artista Patricia Gadea y el poeta Dionisio Cañas, entre otros, el colectivo Estrujenbank, grupo artístico y de agitación político-social que duró hasta la Expo Sevilla 92. A partir de entonces reanuda su trabajo en solitario y comienza a utilizar fotografías de gran formato en blanco y negro, pegándolas en lienzos y pintando sobre ellas; los temas de este periodo se enfocan en la realidad social y la marginalidad. A esta época pertenecen sus exposiciones «Del bloque a la chabola» (2000), «Desconnecting People» (2003) y «Las invasiones bárbaras» (2005), en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid; y la retrospectiva «Parques Naturales» (2004), en el Museo Patio Herreriano de Valladolid. A partir del año 2007, hay una vuelta a la pintura en la que mezcla multitud de técnicas y estilos a través del collage. Entre sus exposiciones recientes más importantes cabe destacar «Viaje a lo desconocido» (2008), Sala Alcalá 31, Comunidad de Madrid; «SSSHHYYYSS Enajenación y éxtasis» (2011), Galería Soledad Lorenzo de Madrid, y «Pintura y dibujos 2009-2011», Sala Amos Salvador de Logroño. Desde 2001, y en paralelo a su trabajo pictórico, comienza a realizar proyectos en vídeo y vídeo instalaciones que van tomando cada vez más importancia. Los más destacados son: «Abantos sin hormigón» (2004), «Ciudad Nueva Visión» (2005), «The Vehicle in Invisible» (2008) y el más reciente «La vida en los bosques» (2013).

GENTRIFICACIÓN NO ES UN NOMBRE DE SEÑORA, un proyecto del colectivo Left Hand Rotation

«Gentrificación no es un nombre de señora» surge como respuesta al análisis del papel de la cultura en los procesos de gentrificación. Entre 2010 y 2016 el proyecto visita 14 ciudades de 8 países diferentes, teniendo como formato el taller/workshop en Bilbao, Gijón, Madrid, Valencia, Murcia y A Coruña (España), São Paulo y Brasilia (Brasil), Lisboa (Portugal), Bogotá (Colombia), Guadalajara y Distrito Federal (México); charlas y proyecciones en Cartagena de Indias (Colombia), Shanghai (China), Turín y Roma (Italia); además de intervenciones en el espacio público en ciudades como Barcelona o Rotterdam (Holanda).

El proceso en el caso del formato taller/workshop pasó por una primera fase de análisis del contexto en contacto con agentes locales, una segunda fase de exposición de conceptos y debate, y una última fase de intervención y registro del espacio urbano estudiado.

GENTRIFICACIÓN TAMPOCO ES UN NOMBRE DE SEÑORA EN A CORUÑA
Más info en http://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/corunha.html

ZONA DE ACTUACIÓN: PESCADERÍA / AS ATOCHAS / MONTE ALTO
MARCO DEL TALLER: FETSAC, Festival de Arquitectura de la ETSAC (Escola Técnica Superior Arquitectura A Coruña)

Centramos el análisis en los procesos de transformación social del barrio de Monte Alto y zonas aledañas, barrio obrero por excelencia del centro de A Coruña. Algunos apuntes sobre el barrio:

Creado entre los años 50 y 60 sobre la península que corona la torre de Hércules, actualmente es una de las zonas donde se están construyendo y rehabilitando más viviendas, entre ellas algunas promociones para residencias de alto standing.

En los años 70 sufre un proceso de degradación favorecido por el tráfico de drogas.

A finales de los 90 muchos vecinos abandonan el barrio por la degradación y la violencia de continuos enfrentamientos entre pandillas, algunas de ellas llegadas desde el Barrio de las Flores.

En la actualidad el barrio es uno de los más poblados, en torno a los 20.000 habitantes, y su denso y caótico urbanismo apenas ha dejado espacio para zonas verdes.

Considerado el barrio de residencia de los artistas y sede de movimientos sociales.

En 2011 desalojan el CSO Casa Das Atochas, centro social ocupado muy activo en el barrio. En la actualidad se habla de la transformación del barrio en una especie de Soho, entre otras causas por la llegada de la comunidad gay. Existe una iniciativa llamada SohoOrzán, de la asociación de comerciantes de la zona, con un mercadillo de artes, talleres y actividades culturales varias.

En su entorno marítimo se concentran algunos de los museos y lugares turisticos más importantes de la ciudad: la Domus (Casa del Hombre) y el AquariumFinisterrae (Casa de los Peces). En la zona también se encuentra la antigua cárcel, en la que se celebran eventos culturales como el Festival de Cine S8.

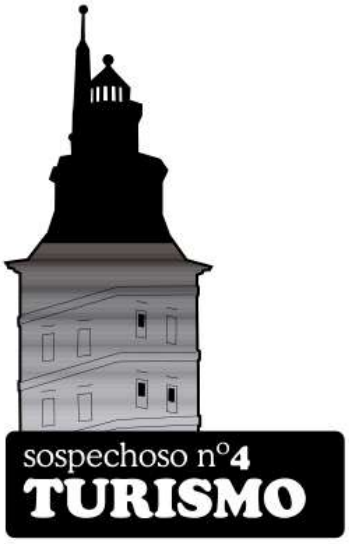
CLUEDO CORUÑA. UN JUEGO DE ASTUCIA PARA GENTRICÓLOGOS

La heterogeneidad y diversidad social de la ciudad histórica de A Coruña está siendo exterminada. Un cruel fenómeno de elitización residencial se extiende sobre la península. La urbanalización avanza por sus calles, neutralizando la identidad de los barrios afectados, segregando espacialmente a las personas según su capacidad económica.

La población desplazada por otra de mayor poder adquisitivo son las víctimas últimas de esta jugada sucia.

¿Quién está detrás de estas transformaciones excluyentes? ¿Cuáles son sus armas?¿Cuáles las escenas del crimen inmobiliario?

uedo
Coruña
tucia
ogos.
ersidad social de la ciudad histórica de A Coruña
. Un cruel fenómeno de elitización residencial se
sula. La *urbanalización* avanza por sus calles,
d de los barrios afectados y segregando
sonas según su capacidad económica.
da por otra de mayor poder adquisitivo son
e esta jugada sucia.
detrás de estas
aciones excluyentes?
sus armas?
escenas del crimen inmobiliario?
¿Tenéis
alguna
pista?



En «Cluedo Coruña: un juego de astucia para gentricólogos» intentamos averiguar, a través de una serie de sospechosos, sus armas, el espacio del crimen y sus cómplices, quién maneja los hilos en este nuevo caso de gentrificación. Te presentamos a alguno de los principales sospechosos:

-MERCADO INMOBILIARIO
- AMANCIO ORTEGA (CAPITAL PRIVADO)
- INDUSTRIAS CULTURALES
- TURISMO
- COMERCIO LOCAL
- ADMINISTRACIÓN PÚBLICA
- PEQUEÑO PROPIETARIO

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

A modo de yinkana, una serie de pistas fueron colocadas por los participantes del taller «Gentrificación no es un nombre de señora» en diferentes lugares de la zona de Pescadería, Orzán y Monte Alto. Cada grupo de intervención decidió colectivamente las armas y cómplices de su sospechoso.

En el cierre del Festival FETSAC se distribuyeron gratuitamente los álbumes del juego.

La ciudad es el tablero de juego de oscuras maniobras de especulación.

Colectivo Left Hand Rotation
www.lefthandrotation.com
www.museodelosdesplazados.com

AGRADECIMIENTOS

El equipo editor quisiera agradecer a los autores su participación en este tercer número de la revista. También quisira 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
Mercé Ubalde

REVISORES NO3

Inmaculada Abarca Martínez
María Ángeles Alcántara Sánchez
Sergio Arredondo Garrido
Fernando Barrera Ramírez
María Luisa Bellido Gant
Ana García Bueno
Juan Calatrava Escobar
Carma Casulá
Teresa Espejo Arias
Alberto E. García Moreno
Francisco A. García Pérez
Roberto Goycoolea Prado
Inmaculada López Vílchez
Asunción Lozano Salmerón
Maite Muñoz Iglesias
Pedro Osakar Olaiz
Aixa Portero
Alfonso del Río Almagro
Arturo Valencia Hermosillo
Alejandro del Valle Cordero
José Luis Vicario
David Vila Moscardó

ABIERTA CONVOCATORIA DE ARTÍCULOS PARA LA SECCIÓN «CAMPO» DE LA REVISTA
OPEN CALL FOR PAPERS

Hasta el 15 de noviembre de 2017 está abierta la recepción de artículos a incluir en el nº4 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»).

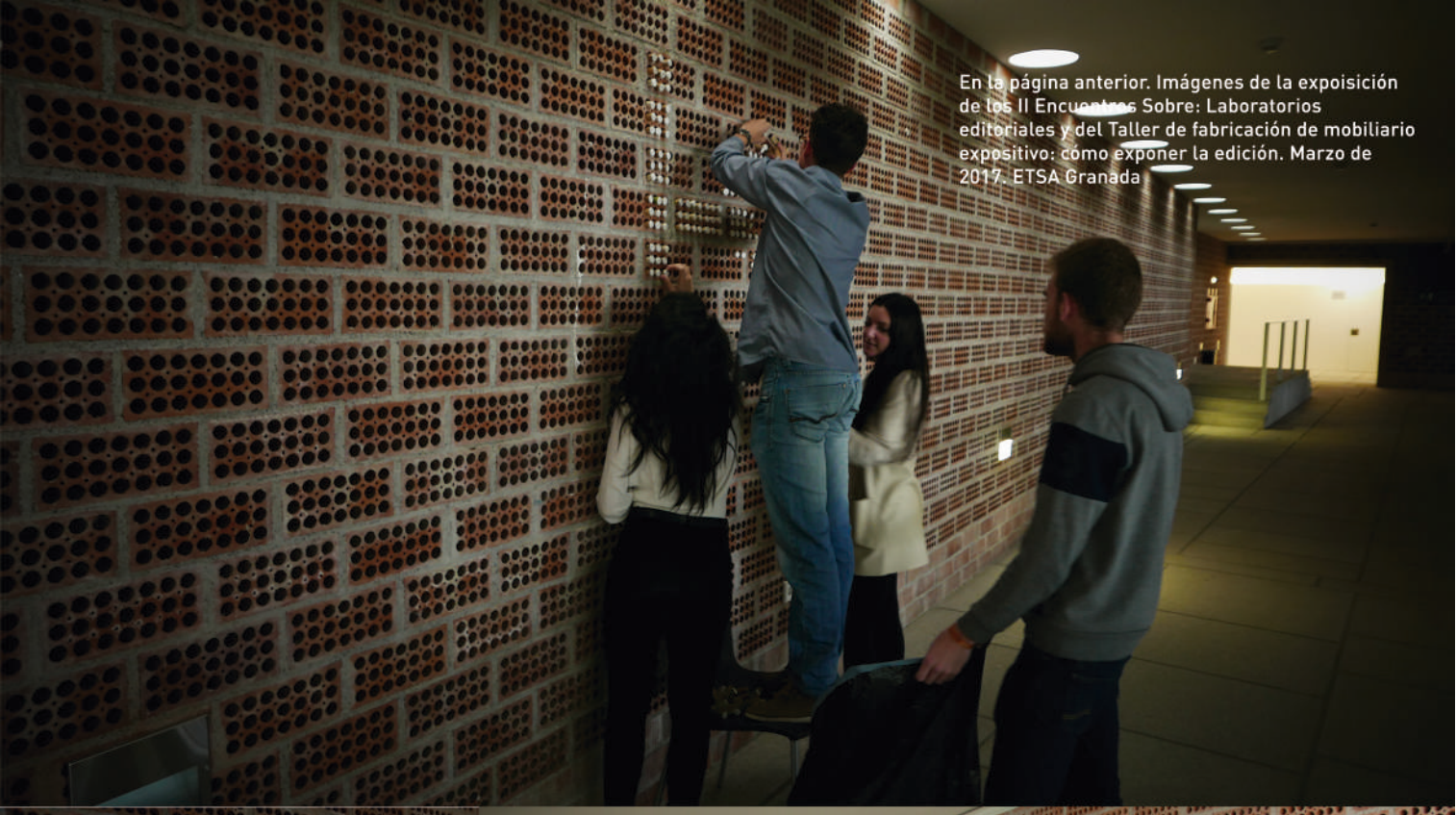
NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

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 arquitectura, la historia del arte y la educación, así como a 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.info** o mediante la aplicación Open Journals Systems (http://sobrelab.info/), 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 aproximandamente 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 de la misma.

Normas de envío completas en: http://sobrelab.info

El nº3 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, la Facultad de Bellas Artes de Murcia y el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada (Ayudas Plan Propio 2016)

En la página anterior. Imágenes de la expoisición de los II Encuentros Sobre: Laboratorios editoriales y del Taller de fabricación de mobiliario expositivo: cómo exponer la edición. Marzo de 2017. ETSA Granada



SOBRE

Prácticas artísticas y políticas de la edición

06/2017-04/2018 | 180 pp
ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

05 EDITORIAL

07 CAMPO

07-12 David Domínguez Escalona, *El accidente como acontecimiento deleuzeano en la obra de Enrique Metidines y Chantal Maillard.* *Accidents as deleuzian events in the work of Enrique Metidines and Chantal Maillard*

13-26 Mela Dávila Freire, *Desfases del archivo, o Cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio.* *Gaps in the archives, or how to build an image from memory (and not the other way around). Three case studies*

27-38 Carlos Gor Gómez, *Deriva a través de la construcción del subconsciente colectivo: el territorio, la arquitectura, la ciudad, el libro.* *Drifting through the construction of the collective subconscious: territory, architecture, city, books*

39-54 Antonio Manuel Fernández Morillas y Rafaéle Genet, *La mirada expandida: el fotoensayo como herramienta en arquitectura.* *The expanded gaze: the photo-essay as a tool in architecture*

55-64 Francisco José Guillén Martínez, *Autorretratos del libro de artista: los criterios de edición en la obra de Román Gil.* *Self-portraits of the artists' book: editorial criteria in the work of Román Gil*

65 ENCARTE

65-86 Dionisio Cañas, *Economía*

87 PANORAMA

87-103 Oriol Fontdevila, *La Tableau de Szeemann.* *Szeemann's tableau*

104-110 Glòria Picazo, *Ediciones de artista: la edición expandida y los retos de cómo exponerla.* *Artists' publications: expanded editions and the challenges of exhibiting them*

111-124 Txuma Sánchez, *Primeras ediciones de artista en Sala d'Art Jove (2007-2011): del trabajo compartido y la edición como herramienta formativa.* *First artist publications at the Sala d'Art Jove (2007-2011): cooperative and editorial work as training tools*

125 PASAJES

125-147 Michalis Pichler, *Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich*

148 CORRESPONDENCIAS

148-157 David Maroto. *Entrevista a Clive Phillpot.* *Interview with Clive Phillpot*

158-166 Antonio Zúñiga. *Estrujenbank: de lo sublime a lo siniestro. Una entrevista a Dionisio Cañas y Juan Ugalde.* *Estrujenbank: from the sublime to the sinister. An interview with Dionisio Cañas and Juan Ugalde*

167 ESTUDIO

167-170 David Maroto, *La novela de artista.* *Artist´s novels*

172 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

175 CITA DE CIERRE

175-179 Left Hand Rotation

PANTALLA

Portada realizada por Michalis Pichler. *Cover by Michalis Pichler*

sobrelab.info
contacto@sobrelab.info